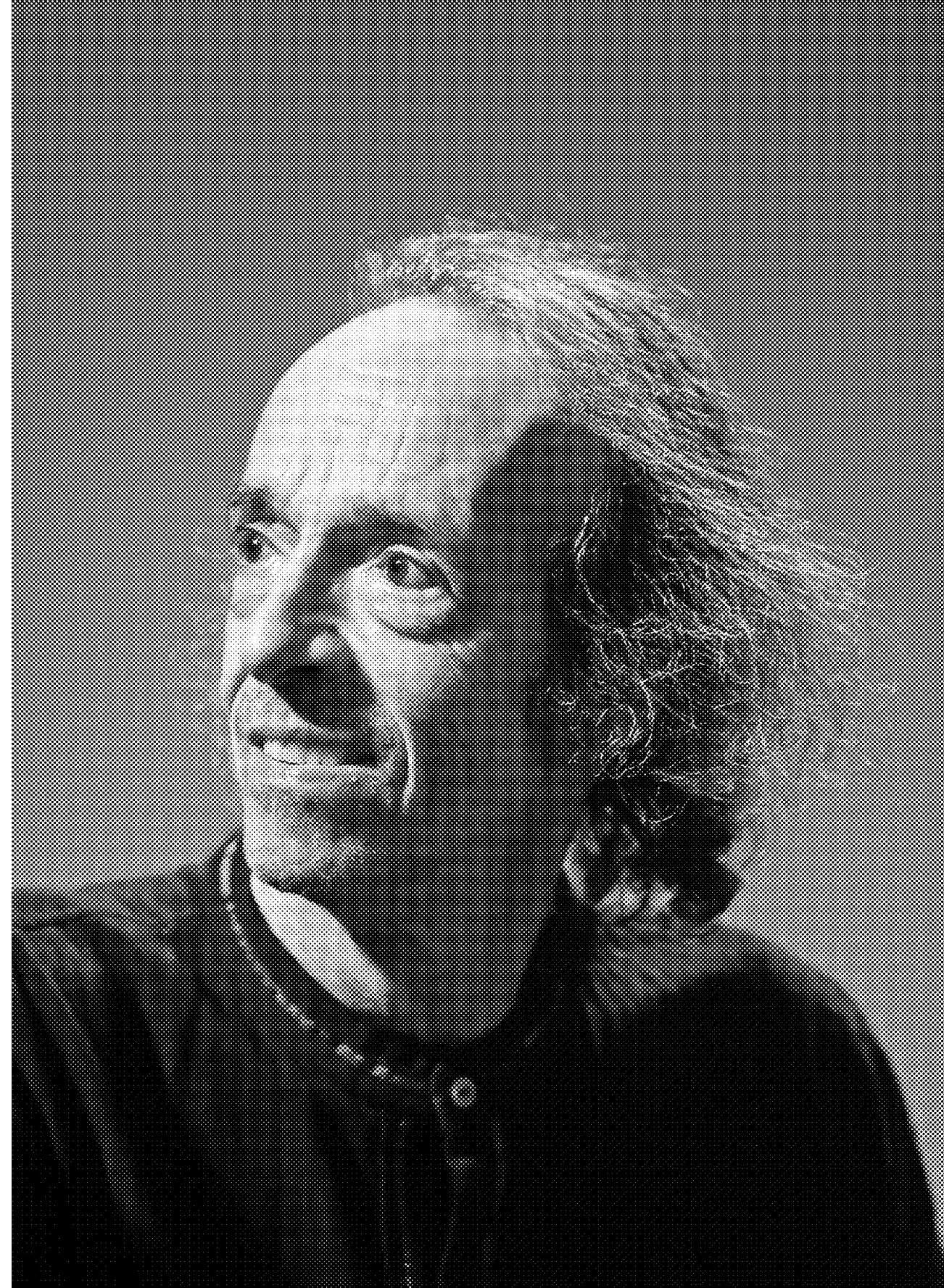


**EMMANUEL NUNES**  
**ESCRITOS E ENTREVISTAS**

Editado por  
Paulo de Assis



**EMMANUEL NUNES**  
**ESCRITOS E ENTREVISTAS**

Recolha, selecção e revisão de textos  
Paulo de Assis

Tradução  
Artur Morão  
Paulo de Assis

Catálogo das obras de Emmanuel Nunes,  
Bibliografia e Discografia  
Paulo de Assis

Colecção  
Escritos de compositores  
contemporâneos

Edição  
Casa da Música /  
Centro de Estudos  
de Sociologia e Estética Musical

ÍNDICE

9 Prefácio de Paulo de Assis

Como uma introdução

39 Auto-retrato (1977)

I

Homenagens

47 1. Paráfrase inacabada – à memória de Fernando Pessoa (1985)

53 2. Discurso de aceitação do Prémio Pessoa (2000)

63 3. Monsieur Bour, o anti-diletante (2001)

II

Boulez, Kandinsky, Husserl

75 1. A alquimia das leituras oblíquas (1990)

85 2. À escuta dos escritos de Kandinsky (1997)

85 1. Introdução

91 2. A síntese das diferenças

95 3. O espaço cénico

104 4. A aporia de um pretexto

117 5. Alguns olhares sobre a história

124 6. Termos e fenómenos

145 7. Fenómenos, espaços e técnica

147 3. A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl (2005)

147 Introdução

148 1. Preliminares a uma leitura “musical” de Husserl

154 2. Algumas reflexões transpostas a partir dos *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*

III

Lemas

187 1. Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade (1985)

191 2. Tempo e espacialidade – em busca dos lugares do tempo (1993)

211 3. Lemas (1997)

231 4. A virtualidade do tempo real (2001)

235 5. A atitude instrumental (2007)

243 6. «I should be silent!» (2009)

IV

Sobre a própria linguagem

261 1. Notações, memórias, fragmentos (1988)

265 2. A propósito de Ruf (1977)

269 3. Alguns elementos de uma gramática – *Nachtmusik* I e II (1981/2003)

277 4. *Wandlungen* – o banir do cinzento (1986)

281 5. *Vislumbre*: seis leituras (1992)

285 6. *Quodlibet* – Um espaço de tempo (1995)

305 7. *Das Märchen* – projecto musical e cénico (1994/95)

V

Textos de crítica musical e opinião (1961-1964)

315 Críticas no Diário de Lisboa (1961)

319 Elite e sociedade (1962)

323 Críticas na revista *Seara Nova* (1963-1964)

VI

Entrevistas (1973-2011)

355 1. Entrevista de Mário Vieira de Carvalho [1] (1973)

367 2. Entrevista de Wolfgang Max Faust (1979)

377 3. Entrevista de Jorge Lima Barreto (1988)

383 4. Entrevista de Enrique Macías (1989)

397 5. Entrevista a ‘Les Cahiers de Pandora’ (1991)

401 6. Entrevista de Mário Vieira de Carvalho [2] (1991)

407 7. Entrevista de Brigitte Massin e Peter Szendy (1992)

415 8. Questionário do IRCAM (1993)

417 9. Entrevista de Jean-Pierre Derrien (1997)

431 10. Entrevista de Pedro Figueiredo (1999)

453 11. Entrevista de Cristina Fernandes [1] (2000)

459 12. Entrevista de Bernardo Mariano e Paula Lobo (2002)

467 13. Entrevista para a Bienal de Música de Veneza (2002)

471 14. Entrevista colectiva ao Jornal de Letras (2002)

477 15. Questionário do Festival de Salzburgo (2005)

481 16. Entrevista de Alain Bioteau (2006)

485 17. Entrevista ao ‘Journal du Conservatoire’ [1] (2006)

489 18. Entrevista ao ‘Journal du Conservatoire’ [2] (2007)

493 19. Entrevista de Paco Yáñez (2007)

503 20. Entrevista de Paulo de Assis (2007)

515 21. Entrevista de Cristina Fernandes [2] (2008)

523 22. Questionário do Festival de Huddersfield (2009)

527 23. Entrevista de Jérémie Szpirglas (2011)

537 Catálogo das obras de Emmanuel Nunes

551 Bibliografia

565 Discografia e Filmografia

569 Índice de nomes, obras e instituições

## PREFÁCIO DE PAULO DE ASSIS

*A aparente fragilidade, por vezes, no seu modo de se expressar, e até a inconsistência de certas asserções de ordem puramente filosófica, deriva, nele, não só de uma tentativa de descrever com palavras processos de criador que só encontram a sua 'justificação' nas próprias obras, mas também do desejo de articular, ao mesmo tempo, as ideias, a técnica e as obras num todo conceptual, que se situaria num plano 'eidético' mais universal.*

Emmanuel Nunes, 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky'<sup>1</sup>

A presente obra contém vinte ensaios de Emmanuel Nunes escritos entre 1977 e 2009, vinte e três entrevistas realizadas entre 1973 e 2011, e catorze críticas de música redigidas entre 1961 e 1964. Um olhar rápido para a cronologia das obras de Emmanuel Nunes e para as etapas principais do seu devir artístico revela a importância e o significado destas datas (1964, 1973, 1977, 2009), bem como a sua relação com os textos aqui publicados. As suas primeiras composições datam de 1964 (*Constelações* e *Conjuntos I*), o que significa que a actividade de crítico de música foi exercida num período anterior à de 'compositor'. Entre 1965 e 1973, Emmanuel Nunes estudou composição (em Colónia) e estética musical (em Paris), vindo a definir progressivamente a sua própria linguagem musical. A partir de 1973 tornam-se claras as suas enormes qualidades criativas, a profundidade da sua reflexão estética e o grande potencial que a sua linguagem musical continha. Começou a receber encomendas regulares para novas peças e um disco foi gravado com obras suas. É por isso lógico que começasse a haver interesse em auscultar as suas ideias através de entrevistas – como veio a acontecer com a primeira entrevista feita por Mário Vieira de Carvalho em 1973. Já a produção de escritos próprios e originais, de ensaios sobre a sua *praxis* de compositor, sobre o seu devir artístico ou sobre elementos exteriores à música que contribuíssem para esse mesmo devir só começou 'oficialmente' em 1977, com o 'Auto-retrato' escrito para o festival de Donaueschingen. E escrevo 'oficialmente' porque Emmanuel Nunes sempre escreveu para si mesmo. Na segunda metade da década

<sup>1</sup> Cf. neste volume: 'À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky', p. 90.

de 1960 chegou mesmo a tomar notas num ‘diário’, uma colecção de fragmentos de ideias e pensamentos que necessitarão um trabalho editorial mais fundo antes de poderem ser publicados. O essencial do seu trabalho nesses anos foi a aprendizagem do *métier* de compositor e a definição dos princípios fundadores da sua prática artística futura. É por isso natural que tenha havido mais leituras feitas do que textos escritos. Em 1977 dá-se a sua consagração internacional com as interpretações de Ruff em Royan e em Donaueschingen, logo seguidas, em 1978, de uma residência artística em Berlim no quadro do programa do ‘Deutscher Akademischer Austausch Dienst’ (DAAD). A partir daí não só lhe começaram a ser pedidos mais textos (tais como o ‘Auto-retrato’) como o próprio Emmanuel Nunes começou a dispor de muita reflexão já feita, que importava registar por escrito. Pouco a pouco foi-se constituindo um *corpus* de textos substancial. Dividido entre três línguas (francês, português e alemão), tal *corpus* desafiava o mais audaz dos editores, pois era evidente que, para além da dificuldade inerente à própria escrita de Emmanuel Nunes (sempre densa e complexa), haveria um enorme esforço de tradução e revisões a empreender. Com o motivo do seu septuagésimo aniversário, que este ano celebramos, foi precisamente essa a tarefa que nos propusemos – editar o essencial dos escritos e entrevistas de Emmanuel Nunes num só volume e em português.

O facto de um compositor contemporâneo se dedicar também à escrita não é de modo algum uma novidade, tendo-se aliás a figura do ‘compositor-escritor’ generalizado na segunda metade do século XX. É difícil pensar num compositor de verdadeira grandeza deste período que não tenha proferido conferências, preparado seminários, escrito artigos e ensaios (ou mesmo livros). O que revela, porém, em Emmanuel Nunes uma aproximação ao universo da palavra diferente da dos seus colegas compositores, e o que faz com que os seus textos ocupem uma posição especial no conjunto dos escritos de compositores contemporâneos, são desde logo dois aspectos:

1. A escolha de temas, tópicos e objectos de estudo raramente propostos por compositores, tais como a totalidade dos escritos de Wassily Kandinsky; alguns livros essenciais de Edmund Husserl; os textos teóricos de Pierre Boulez; o universo poético de Fernando Pessoa; a questão da originalidade em arte; a procura de novas definições do ‘tempo’ e do ‘espaço’ em música; as problemáticas do ‘tempo real’ e da ‘interpretação’, bem como uma abordagem das neurociências desde um ponto de vista do artista-criador.
2. O uso generalizado de uma técnica de escrita extremamente inabitual, um misto de inter- e metatextualidade elevada a um grau de virtuosismo ‘vertiginoso e fulgurante’.

Comecemos pelo primeiro aspecto, os temas dos ensaios. Kandinsky está historicamente associado a Schönberg, e se é verdade que já existe bastante reflexão sobre os seus textos teóricos (como por exemplo a do filósofo francês Michel Henry<sup>2</sup>), também é um facto que nenhum compositor antes de Emmanuel Nunes lhe deu a atenção que ‘À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky’ revela. Boulez escreveu um ensaio sobre Paul Klee (depois de Stockhausen lhe ter recomendado a leitura de *Das bildnerische Denken*<sup>3</sup>), mas apenas uma página e meia sobre Kandinsky. Da trilogia de pintores referenciada pela geração do pós-guerra europeu como fontes de inspiração para a música – Klee, Mondrian e Kandinsky –, este último é o que acabou por receber menor atenção dos compositores. Nesse sentido, o vastíssimo ensaio de Emmanuel Nunes sobre os escritos de Kandinsky vem relançar no campo do debate estético, técnico e teórico importantes aspectos do pensamento kandinskiano – além de o colocar em diálogo com Husserl, Jakobson e (ainda que por antítese) com Theodor W. Adorno.

O grande e denso ensaio sobre a filosofia de Edmund Husserl – ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’ – configura também uma abordagem extremamente original (feita desde a perspectiva daquele que ‘faz’ música) de um pensamento filosófico (como é o de Husserl) que teve uma das suas origens na música e na reflexão sobre fenómenos ‘simples’ de escuta musical<sup>4</sup>. Mas tomar os escritos teóricos de Pierre Boulez como ponto de partida para a construção de um novo texto (‘A alquimia das leituras oblíquas’) é igualmente um gesto ousado e original, assim como a ideia de traduzir fragmentos de Fernando Pessoa para francês com a intenção de expor a sua poesia a uma ‘sonoridade’ estranha (‘Paráfrase inacabada – à memória de Fernando Pessoa’). Finalmente, tópicos mais directamente associáveis ao campo da música, tais como a ‘originalidade’, o ‘tempo real’ e a ‘interpretação’, embora já tratados tanto por filósofos da música, como por musicólogos e mesmo compositores, não o foram do modo como Emmanuel Nunes o faz.

Mas mais surpreendente do que os temas escolhidos é ainda o estilo de composição dos textos, uma invulgar técnica de escrita e de construção do texto – tanto ao nível global, como nos meandros mais detalhados de cada frase. Em geral os textos de Emmanuel Nunes constroem-se a partir de uma rede numerosa e complexa de citações dos autores que pretende abordar. Tais fragmentos come-

<sup>2</sup> Michel Henry, *Voir l’invisible – sur Kandinsky*, Paris: PUF 1988.

<sup>3</sup> Cf. Pierre Boulez, ‘Paul Klee: le pays fertile’, in: *Regards sur autrui – Points de repère II* (ed. Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise), Paris, Christian Bourgois 2005, p. 725.

<sup>4</sup> Em particular nas *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*.

çam por definir ‘clusters’ de tópicos que são, de seguida, escritos em vizinhança imediata e, numa fase posterior, ‘tecidos’ e ligados por reflexões e comentários originais. Trata-se por isso de um método de escrita essencialmente assente em citações, podendo talvez falar-se de uma ‘citacionalidade radical’ (recordando de certo modo o conceito de ‘citacionalidade’ de Derrida). A prática de Emmanuel Nunes, o modo concreto como elabora os seus textos, implica o acreditar na capacidade da linguagem e da escrita de poder ser retirada de um contexto específico e de poder ser inserida noutro. E, se bem que Emmanuel Nunes acredite na ideia de que a sua maneira de citar nunca altera o sentido original das citações que emprega, parece-me a mim óbvio que desde o exacto momento em que uma frase é retirada de um contexto e inserida noutro muda automática e inevitavelmente de sentido. Tanto mais quando é colocada imediatamente ao lado de outra citação proveniente de outro texto, técnica frequentemente usada por Emmanuel Nunes, que se serve ora de processos intertextuais, nos quais vários textos estão (co)presentes num outro (como é o caso, p. ex., do texto sobre fragmentos de Pierre Boulez), ora de processos de metatextualidade, nos quais um texto desenvolve, comenta e amplifica conteúdos de um outro (como é o caso no texto assente em citações de Edmund Husserl). Mas também ao nível microscópico da frase se observa um uso pouco comum de mecanismos de acentuação, ênfase e ritmização da linguagem escrita. A leitura dos textos de Emmanuel Nunes requer uma atenção redobrada aos detalhes de ‘notação’: *itálico*, **negrito**, CAPITALIZAÇÕES, sublinhados, e “aspas” são outros tantos meios de compor quase musicalmente os textos. Ler os textos de Emmanuel Nunes é também ouvir a sua própria musicalidade latente.

Antes de passarmos aos detalhes e sinopses de cada secção do presente volume, importa ainda referir um último aspecto extremamente importante: a língua na qual Emmanuel Nunes escreve. Dezassete dos vinte ensaios aqui publicados foram traduzidos para português (quinze do francês, um do alemão e outro do inglês); treze das vinte e três entrevistas foram também traduzidas (oito do francês, duas do alemão, e uma respectivamente de italiano, espanhol e inglês). Importa não esquecer que Emmanuel Nunes vive entre a França e a Alemanha desde 1965, e que a língua que mais usa quando escreve é o francês. Teria sido, aliás, infinitamente mais fácil publicar este volume em francês do que em português (!), pois ter-se-ia evitado todo o difícil trabalho de tradução, correcção e revisão. As traduções (do francês, inglês, alemão, italiano e espanhol) foram feitas por Artur Morão (oito ensaios) e por mim próprio (nove ensaios e doze entrevistas).

## Como uma introdução

Como uma epígrafe global a todo o volume, o primeiro texto de Emmanuel Nunes aqui publicado é o ‘Auto-retrato’ escrito em 1977, por ocasião da estreia alemã de *Ruf* em Donaueschingen. Depurado e conciso este texto germinal divide-se em duas partes, expondo com rara precisão alguns dos elementos centrais da biografia do compositor:

- na primeira parte encontramos as etapas geográficas, institucionais, humanas e estéticas da sua aprendizagem, nomeadamente: as suas cidades (Lisboa, Darmstadt, Paris, Colónia e, novamente, Paris); as escolas que frequentou (Academia dos Amadores de Música; Cursos de Verão de Darmstadt; Escola de Música de Colónia [*Rheinische Musikschule*]; Conservatório Nacional de Paris); os professores com quem estudou (Francine Benoit, Lopes-Graça, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, Georg Heike, Jaap Spek, Marcel Beaufils, Michel Guionmar); as grandes referências (Bach, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern); e os pontos de partida fundamentais para a própria reflexão e praxis individual (Boulez: *Penser la musique aujourd’hui* [técnica, *métier*], Stockhausen: *Momento* [tempo e temporalidade; percepção], e Husserl, *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo* [temporalidade]);
- na segunda parte Emmanuel Nunes revela-nos a profunda dimensão epifânica, quase proto-religiosa da sua concepção da arte, citando Martin Buber e importantes textos hassídicos como referências fundadoras da dimensão ética do seu fazer artístico. Referindo-se à relação do ilimitado com o limitado e finito, Emmanuel Nunes aflora ainda neste auto-retrato a relação aristotélica entre potencialidade e actualização – aspecto que se virá a encontrar noutros textos, nomeadamente naquele dedicado a Edmund Husserl.

## 1. Homenagens

A primeira parte deste livro inclui três textos de cariz comemorativo: ‘Paráfrase inacabada’ foi escrito para os 50 anos da morte de Fernando Pessoa; ‘Monsieur Bour, o anti-diletante’ como elogio póstumo ao maestro e amigo de Emmanuel Nunes Ernst Bour; e o ‘Discurso de aceitação do Prémio Pessoa’ é (como título indica) o discurso proferido por Emmanuel Nunes na cerimónia de recepção do Prémio Pessoa 2000. São por isso textos ‘cerimoniais’, mas que, apesar do seu contexto institucional, manifestam a liberdade e independência do pensamento e da praxis artística de Emmanuel Nunes.

‘Paráfrase inacabada’ – à memória de Fernando Pessoa’ foi escrito para as comemorações do cinquentenário da morte de Fernan-

do Pessoa feitas no Centro Georges Pompidou em Paris, em 1985. A versão original, integral, que aqui se publica, tem duas partes: a primeira consiste numa reflexão sobre as relações entre ‘som’ e ‘verbo’ (ou ‘sentido’) em Fernando Pessoa; a segunda numa colecção de fragmentos do diálogo entre Álvaro de Campos e Ricardo Reis traduzidos para francês por Emmanuel Nunes – expondo o texto de Pessoa a uma ‘sonoridade’ estrangeira (neste caso francesa) e criando desse modo uma ‘colisão’ inusitada entre ‘som’ e ‘sentido’.

Segue-se o discurso proferido no dia 4 de Abril de 2001, no quadro da cerimónia oficial de entrega do Prémio Pessoa 2000, no Palácio Nacional de Queluz. Num texto pleno de reflexões sobre outros domínios para além da música, Emmanuel Nunes menciona questões do foro político, económico, estético e – de modo particularmente incisivo – relativas ao ensino, aos professores e às instituições de ensino da música em Portugal. Apesar de apresentar muitas ideias que poderiam contribuir para a mudança do estado de coisas, Emmanuel Nunes não deixa de reconhecer o carácter utópico do seu idealismo:

*De modo algum estou convencido da utilidade e do impacto real destas minhas palavras. Nem tudo o que existe é útil, mas uma certa expressão duma utopia, por mais inútil que seja, sempre relembra a necessidade imperiosa do que não existe.*<sup>5</sup>

‘Monsieur Bour, o anti-diletante’ é um texto redigido no ano da morte do maestro francês Ernest Bour (1913-2001), que nunca foi publicado na sua versão completa. O título é uma clara glosa do famoso livro de Debussy ‘Monsieur Croche, anti-dilettante’, compilado em 1917 e publicado postumamente em 1921, sendo Monsieur Croche o pseudónimo usado por Debussy quando escrevia críticas de música. Nesta longa e sentida homenagem a um intérprete muito estimado da sua música Emmanuel Nunes realça as qualidades humanas, técnicas e musicais de Bour. Ao lado de muitos episódios da vida artística de Ernest Bour e do trabalho concreto com Emmanuel Nunes (e este texto ‘documenta’ muitos ensaios musicais), surge também uma primeira definição do conceito de intérprete como ‘revelador’ da obra (‘revelador’, no sentido fotográfico do termo, isto é: processo de passagem do ‘negativo’ para a ‘fotografia’):

*[Com Ernest Bour] o intérprete cedia quase todo o seu papel ao REVELADOR. Mas para que a partitura-negativo possa revelar-se, no sentido mais nobre do termo, o concerto-fotografia, todo o trabalho de ‘desenvolvimento’ (solitário e colectivo) estabelece-se passo-a-passo: a mise-en-place tornava-se ritmo, o escalonamento avisado das intensidades tendia para uma estabilidade das relações de nuances, e a dosagem progressiva de ‘confluências’*

5 Cf. ‘Discurso de aceitação do Prémio Pessoa’.

*por vezes vertiginosas de timbres o mais variados cristalizava-se pouco a pouco, permitindo assim, a cada repetição de uma mesma passagem, um reconhecimento imediato de um mesmo contexto.*<sup>6</sup>

Na parte conclusiva desta homenagem, Emmanuel Nunes conta os seus últimos encontros com Ernest Bour, incluindo uma derradeira visita à sua residência em Baden-Baden, durante a qual Bour (já quase cego) lhe confessou que o último concerto realmente digno desse nome por ele dirigido fora com o Ensemble Modern e com música de Emmanuel Nunes.

## 2. Boulez, Kandinsky, Husserl

A segunda parte reúne três textos de enorme virtuosismo de concepção e de escrita. O título do primeiro – ‘A alquimia das leituras oblíquas’ – poderia ser o título global desta parte, pois os outros dois ensaios constituem igualmente caleidoscópicas visões ‘alquímicas’ e ‘oblíquas’ de textos pré-existentes. Se, em geral, a escrita de Emmanuel Nunes é alimentada e estimulada por fragmentos-clarões de textos de outros autores, essa característica assume aqui proporções extraordinárias. Partindo da leitura exaustiva de milhares de páginas de escritos de Pierre Boulez, Kandinsky e Husserl (num total de cerca de 2.500 páginas), Emmanuel Nunes extraiu algumas centenas de citações, que, qual teia subterrânea, definem percursos, tópicos, confluências e bifurcações sobre as quais se torna possível articular novos pensamentos.

‘A alquimia das leituras oblíquas’ (1990), escrito a pedido do director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Luís Pereira Leal, para a estreia portuguesa de *Répons* de Pierre Boulez (1990), é construído a partir de inumeráveis citações de artigos de Pierre Boulez extraídas sobretudo dos livros *Relevés d'apprenti* (1966) e *Points de Repère* (1981; 1985). Dada a elevada densidade de citações o autor optou desde o início por assinalá-las todas as citações a negrito, e por não referir a sua fonte exacta. Apesar de termos identificado (com a generosa e paciente ajuda de João Rafael) todas as citações presentes neste ensaio decidimos não saturar um texto de tendência poética com um aparato crítico exagerado. Sucintamente, diga-se apenas que as citações foram extraídas de seis ensaios de *Relevés d'apprenti* escritos nos anos 1950, seis ensaios da primeira parte de *Points de Repère* (todos do período 1961-63), três ensaios escritos entre 1979 e 1986 e das páginas iniciais do livro *Penser la musique aujourd'hui* (1963).

6 Cf. ‘Monsieur Bour, o anti-diletante’.



De: <i>Relevés d'apprenti</i> <sup>7</sup>	Da primeira parte de: <i>Points de Repère</i> <sup>8</sup>	Outros :
I/3 'La corruption dans les encensoirs', pp. 33-39. (1956)	1. L'esthétique et les fétiches, pp. 17-31. (1961)	<i>Penser la musique aujourd'hui</i> . [pp. 6, 7, 10, 13, 33] (1963)
I/4 'Alea', pp. 41-55. (1957)	2. Le goût et la fonction, pp. 32-53. (1961)	Géométrie courbe de l'utopie (1979) [ <i>Points de Repère</i> , pp. 575-577]
I/5 'Son et verbe', pp. 57-62. (1958)	3. Nécessité d'une orientation esthétique, pp. 54-77. (1963)	Le système et l'idée (1986) [ <i>Jalons</i> , pp. 316-390]
II/3 'Éventuellement', pp. 147-182. (1952)	6. Conclusion partielle, pp. 92-94. (1960)	L'écriture du musicien : le regard du sourd? (1981) [ <i>Jalons</i> , pp. 293-315]
II/4 '... Auprès et au loin', pp. 183-203. (1954)	8. Probabilités critiques du compositeur, pp. 103-110. (1954)	
IV/8 'Claude Debussy', pp. 327-347. (1956/57)	11. Discipline et communication, pp. 117-128. (1961)	

À excepção dos três textos dos anos 1979-1986 (que são aliás pouco ‘usados’ nesta complexa rede de citações), todos os outros textos foram escritos antes de 1963, ano charneira na carreira do compositor francês. Como pertinentemente observou Jean-Jacques Nattiez na introdução à sua edição dos textos de Pierre Boulez<sup>9</sup>, esse ano assinala a transição do ‘Boulez-compositor’ para o ‘Boulez-maestro’. Seguindo a divisão dos escritos de Pierre Boulez em três grandes grupos – ‘o compositor definindo a sua linguagem’ (até 1963), ‘o maestro reflectindo sobre os autores que interpreta’ (essencialmente a partir de 1963) e, finalmente, ‘o teórico pedagogo activo no Collège de France’ (a partir de 1976) –, verifica-se que Emmanuel Nunes estabelece ‘a alquimia das leituras oblíquas’ a partir essencialmente de ensaios da primeira fase.

Além da aproximação de fragmentos com um tópico comum (mas separados nas publicações originais por dezenas ou mesmo centenas de páginas), Emmanuel Nunes realiza uma outra alquimia: a de articular a sua complexa rede de leituras oblíquas com algumas obras emblemáticas de Boulez, obras que emergem quase imperceptivelmente em pontos estratégicos do ensaio – *Notations*, *Le marteau sans maître*, *Pli selon pli* e *Répons*. Dum modo extremamente original, que talvez deva ser lido à maneira de um poema, Emmanuel Nunes aproxima-nos do universo requintadamente poético de Pierre Boulez.

**7** Relevés d'apprenti (Textes réunis et présentés par Paule Thévenin), Paris: Éditions du Seuil 1966.  
**8** Points de Repère (Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez), Paris: Christian Bourgois 1981 [1985].  
**9** Pierre Boulez, *Points de repère I / Imaginer* (ed. Jean-Jacques Nattiez, Sophie Galaise), Paris: Christian Bourgois Éditeur 1995, pp. 11-24.

‘À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky’ é o texto mais longo da presente colectânea, um ensaio de enorme fôlego que poderia ser publicado autonomamente. Inédito, é um dos ensaios mais trabalhados por Emmanuel Nunes, sendo o resultado de várias reflexões sobre os escritos de Kandinsky e de vários anos de redacção do manuscrito. É um texto assente em cerca de 350 citações originais, que Emmanuel Nunes transcreveu sempre em duas línguas: francês e alemão. Ao contrário do que acontece no texto sobre Pierre Boulez, estamos aqui diante de desenvolvimentos muito alargados do próprio pensamento, revelando os meandros da compreensão de Kandinsky feita por Emmanuel Nunes.

Primeira observação importante: Emmanuel Nunes escreve sobre os ‘escritos’ de Kandinsky, e não sobre a sua pintura. Apesar de na conferência geminal para este artigo (tida no IRCAM em 2002) terem sido projectadas muitas imagens de desenhos e quadros de Kandinsky, e inclusivamente um curto filme com as imagens dos seus cenários para uma versão cénica dos *Quadros de Uma Exposição* de Modest Mussorgski, o presente ensaio não inclui nenhuma imagem, nenhuma reprodução de quadros, nem mesmo dos muitos desenhos que povoam os escritos do pintor russo-francês. Além disso o tom geral é consistentemente denso, difícil de penetrar, enigmático em várias passagens, obscuro noutras. Emmanuel Nunes não é historiador de arte, nem escreve para historiadores de arte. O que ele procura é ao mesmo tempo mais profundo e mais impalpável: encontrar nos milhares de páginas de escritos de Kandinsky ressonâncias com o seu próprio *métier* profissional, com a sua busca de novas articulações entre mundo interior e mundo exterior:

*Pretender esquadriñar o vínculo subterrâneo que, em Kandinsky, liga as suas reflexões de carácter sobretudo filosófico às suas exposições metódicas de ordem quase estritamente pictural significa, para mim, partir à busca da identificação profunda das duas vertentes do seu universo de criador e reconhecer nesta identificação a minha própria maneira de o identificar.*<sup>10</sup>

Kandinsky, o inventor da pintura abstracta<sup>11</sup>, o artista que veio definir uma nova era (a da modernidade), deixou também uma teoria explícita dessa nova era. Além de pintor prolífico, Kandinsky foi um dos grandes teóricos da arte. Como observou Michel Henry em *Voir l'invisible – sur Kandinsky*<sup>12</sup> ‘o homem culto já tinha à sua disposi-

**10** Vide neste volume: ‘À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky’.  
**11** De acordo com recentes estudos, o primeiro artista a pintar um quadro “abstracto” foi Hilma af Klint (1862-1944), em 1906/07, enquanto Kandinsky o fez “apenas” em 1910. No entanto, mais do que pintar uma obra isolada, Kandinsky definiu prática e teoricamente (com o tratado *Sobre o Espiritual na Arte*, 1910) os fundamentos da abstracção.  
**12** Michel Henry, *Voir l'invisible – sur Kandinsky*, Paris: PUF 1988.

ção princípios estéticos clássicos, tais como os de Platão e Aristóteles, ou mais recentes, como os de Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer, ou Heidegger. O traço comum a todos esses pensadores era infelizmente o de nada saberem de pintura (...)'<sup>13</sup>. Kandinsky, ao oferecer análises de uma simplicidade exemplar, falando da cor, do ponto, da linha, do plano, da forma, da matéria, etc., estabelece um discurso infinitamente mais eficaz. Discurso que permite inclusivamente ser rebatido sobre obras de arte não abstractas, apontando desse modo para uma compreensão dos princípios de toda a pintura. Seguindo ainda Michel Henry diremos que o poder de iluminação dos escritos de Kandinsky ‘não se limita à obra de Kandinsky, por mais genial que ela seja, eles iluminam a totalidade do desenvolvimento da pintura mundial e das obras pintadas – mosaicos, frescos, gravuras, ‘pinturas’ propriamente ditas – que chegaram até nós. E não só da pintura mas de todas as formas de arte: da música, da escultura, da arquitectura, da poesia, da dança.’<sup>14</sup> É nesta perspectiva que o estudo dos escritos teóricos de Kandinsky se torna uma porta de acesso privilegiada para a compreensão da essência da pintura e da arte em geral. Uma das questões centrais que Kandinsky insistentemente relança nos seus escritos é a da relação da ‘vida interior’ com o ‘mundo exterior’. Como é possível fazer ou construir um objecto que permita deixar ver as sensações ocultas da nossa interioridade, tudo aquilo que é por definição invisível e/ou não racionalizável? Onde está a ‘necessidade interior’ [innere Notwendigkeit] de uma obra de arte?

O ensaio de Emmanuel Nunes estrutura-se em sete partes, das quais duas (a quarta e a sexta) constituem excursões até ao universo de outros pensadores: a quarta secção é um ataque explícito a Theodor W. Adorno (em jeito de resposta a um ataque de Adorno a Kandinsky), enquanto que a sexta estabelece pontes com a filosofia de Edmund Husserl (em especial com o conceito de *noema*) e com a linguística de Roman Jakobson. As citações originais de Kandinsky foram extraídas das edições suíças dos anos 1950<sup>15</sup> e das traduções francesas publicadas nos anos 1970<sup>16</sup>.

A aproximação de certos elementos da teoria e da estética de Kandinsky à filosofia de Husserl é feita por Emmanuel Nunes

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Berna: Bentelli 1955; *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Berna: Bentelli 1955; *Über das Geistige in der Kunst*, Berna: Bentelli 1952.

<sup>16</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris: Denoël/Gonthier 1971; *Écrits complets* (3). *La synthèse des arts*, Paris: Denoël/Gonthier 1975; *Écrits complets* (2). *Point Ligne Plan – La grammaire de la création – L'avenir de la peinture*, Paris: Denoël/Gonthier 1975; e Kandinsky e Bouillon, *Regards sur le passé et autres textes* (1912-1922), Paris: Hermann 1974.

essencialmente através do conceito husserliano de *noema*:

*Apesar do alcance filosófico do conceito de noema, que não se deve buscar nas asserções de Kandinsky, creio que este conceito pode servir de instrumento de reflexão para as ideias de innerer Klang e äusserer Klang, contanto que se respeite a distância dos dois mundos – Husserl e Kandinsky.*<sup>17</sup>

A aproximação a Kandinsky via Husserl remonta (em Emmanuel Nunes) aos anos 1960 e ao período de leituras atentas de Husserl:

*Embora não fosse intento meu abordar o problema do tempo em pintura, foi todavia através da minha reflexão sobre estes textos de Husserl [textos sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo] que se me afigurou pertinente encarar certos aspectos dos escritos de Kandinsky à luz dos conceitos derivados da fenomenologia.*<sup>18</sup>

Não sendo nem filósofo, nem historiador de arte, Emmanuel Nunes utiliza alguns conceitos (ou ‘instrumentos’) de Husserl e de Kandinsky para melhor indagar as suas próprias pesquisas e reflexões artísticas:

*Quanto a mim, limitar-me-ei a tomar como “instrumentos” certos conceitos e métodos de pensamento que consegui adquirir nas minhas leituras de Husserl e, provido deles, tentarei uma releitura de Kandinsky, sobretudo das passagens que mais directamente se relacionam com aspectos poéticos. Mas, como disse, evitarei forçar seja que paralelismo for entre Husserl e Kandinsky. Além do escolho da competência, há uma razão que sobretudo me importa para não querer avolumar e exagerar o alcance filosófico dos escritos de Kandinsky. Não pretendo levá-lo a dizer mais do que disse, sem ao mesmo tempo minimizar o seu pensamento.*<sup>19</sup>

Por outro lado, importa referir que no cerne dessas pesquisas e reflexões artísticas está uma busca de algo *essencial*, algo que, indo para além das formalizações concretas dos objectos artísticos (e da sua percepção sensível), revele (ou desvele) ‘essências’ do domínio do transcendental. Emmanuel Nunes cita aliás H.S. Sepp, numa passagem reveladora de tal pesquisa pelo ‘absoluto’:

*(...) a fenomenologia de Husserl e também a estética de Kandinsky dimanam deste esforço por encontrar algo de absolutamente inabalável.*<sup>20</sup>

Emmanuel Nunes é, porém, muito claro no evitar ‘usar’ Husserl e Jakobson como auxiliares na corroboração (ou negação) da pertinência dos escritos de Kandinsky:

<sup>17</sup> Vide ‘À escuta dos escritos de Wassily Kandinsky’, p. 139.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 130.

Esta constante estriba-se, em parte, na fenomenologia de Edmund Husserl e na visão linguística do universo poético, tal como nos foi proposta por Roman Jakobson. Mas não será necessário tomar nenhum deles por “testemunha” da pertinência ou da inadequação dos escritos de Kandinsky.<sup>21</sup>

E se a aproximação a certos conceitos de Husserl e Jakobson é claramente explicitada e articulada por Emmanuel Nunes já os ‘nove comentários’<sup>22</sup> (extremamente críticos e mesmo irónicos) a uma conferência de Theodor W. Adorno têm de ser aqui contextualizados – sob pena de o leitor não entender o que está a ser discutido.

Em 2006, Emmanuel Nunes foi convidado a participar num colóquio intitulado ‘De la différence des arts’, organizado por Jean Lauxerois et Peter Szendy no Centro Georges Pompidou / IRCAM. O convite previa uma intervenção de cerca de trinta minutos, que deveria consistir numa reflexão sobre um ensaio proposto pelos organizadores aos conferencistas, e que não poderia versar o campo disciplinar específico de cada um. Isto é: um compositor não poderia falar de música, um pintor de pintura, um arquitecto de arquitectura. O ensaio dado para reflexão a todos os participantes foi o artigo de Theodor W. Adorno *Die Kunst und die Künste* [A Arte e as Artes] (de 1966), e Emmanuel Nunes decidiu falar desse ensaio, mas relacionando-o com Kandinsky. A sua intervenção no colóquio incluiu as partes 1 e 4 do ensaio que aqui publicamos: a primeira parte é uma introdução ao assunto, a quarta um ‘ataque’ explícito e frontal a Adorno. Posteriormente, para a publicação das actas desse colóquio, e baseado em muita da reflexão feita desde o fim dos anos 1960, Emmanuel Nunes desenvolveu o assunto, tendo chegado à totalidade deste ensaio, que os editores (Jean Lauxerois e Peter Szendy) pretendiam, porém, publicar sem a quarta secção. Tal não foi aceite por Emmanuel Nunes que retirou o ensaio, não permitindo a sua publicação nesse contexto. Ele é aqui apresentado, por isso, pela primeira vez. Dado o carácter explicitamente polémico e virulento da quarta secção relativamente a Adorno, e por uma questão de deontologia disciplinar, importa contextualizar o seu objecto de análise, isto é, o ensaio de Adorno citado.

Theodor W. Adorno proferiu uma conferência no dia 23 de Junho de 1966, na Academia das Artes de Berlim, intitulada *Die Kunst und die Künste* [A Arte e as Artes]<sup>23</sup>. Trata-se de um extenso ensaio de 23 páginas, escrito e pensado no contexto artístico de 1966, com

21 Ibid. p. 144.

22 Vide ‘A aporia de um pretexto’.

23 Publicada em *Anmerkungen zur Zeit*, n. 12, Berlim 1967. Republicada em: Theodor W. Adorno, ‘Die Kunst und die Künste’ in: *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*, editados por Rolf Tiedemann em colaboração com Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, vol. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, pp. 432-453.

uma especial atenção à relação da ‘arte’ com ‘as artes’ e à crítica estético-filosófica de certas fusões entre as artes, através das quais (na opinião de Adorno) se potenciava uma perda de identidade des-caracterizadora de cada uma delas, considerada autonomamente. Uma análise desse ensaio (que inclui reflexões sobre as filosofias de Hegel, Heidegger e Borchardt, entre outras) ultrapassaria largamente o quadro desta introdução aos escritos de Emmanuel Nunes. Importa apenas referir que a alusão de Adorno a Kandinsky não ocupa mais do que uma página e meia. O ensaio de Adorno não é sobre Kandinsky, mas sim sobre a realidade artística e musical da segunda metade dos anos 1960 e sobre o desenvolvimento histórico das relações entre arte no singular e arte no plural. E é na realidade dos anos 1960 que Adorno identifica um ‘triunfo da espiritualização’ [*Triumph der Vergeistigung*], referindo-se às ideias e tendências então ‘triumfantes’: a música ‘intuitiva’, o uso de processos aleatórios, a improvisação, o *happening*, as diferentes técnicas de notação gráfica e a construção de espaços sonoros ‘multidimensionais’. O seu ensaio não visa a arte de Kandinsky, nem sequer os seus escritos. Isso só acontece *en passant*. E nessa breve alusão a Kandinsky o que Adorno julga identificar em algumas passagens do livro *Sobre o espiritual na Arte* (e também num determinado período da vida de Schönberg, autor que também é mencionado e ‘atacado’) é uma tendência para aceitar certas formas de ‘espiritualidade’ próximas do ‘espiritismo’, de correntes de pensamento esotéricas e potencialmente obscurantistas.

Para justificar as suas ideias sobre o espiritual na arte, tudo aquilo que naquela época era de algum modo contrário ao positivismo lhe é bem-vindo, inclusivamente os espíritos.<sup>24</sup>

De facto, na secção de *Sobre o espiritual na Arte* em que Kandinsky menciona a Teosofia e os nomes de Rudolf Steiner e de Helene Blawatzky<sup>25</sup> há referências a estranhas experiências espiritistas e a pessoas que depois de saírem de uma sala lá deixam más energias<sup>26</sup>. Uma nota de rodapé é mesmo dedicada à referência a ‘sessões espiritistas’ organizadas em Paris com a participação de Eusapia Palladino (uma famosa ‘espiritista’ polaca) e de Cesare Lombroso, um médico de formação positivista e materialista que se viria a converter ao espiritismo e à crença na vida depois da morte. Essencialmente é isto que Adorno coloca como alvo a criticar, tanto em Kandinsky (que os cita e parece inspirado por tais correntes), como no Schönberg do período de 1914 a 1918, o Schönberg que adopta uma nova postura

24 Adorno, *Die Kunst und die Künste* in: Ibid., p. 436.

25 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna: Bentelli, 1952, cf. pp. 41-47.

26 Cf. Ibid. p. 47, nota de rodapé n. 1.

espiritual, tornando-se receptivo à Teosofia e aos escritos de Swedenborg, Blawatzky, Strindberg e Rudolf Steiner<sup>27</sup>.

Os comentários de Emmanuel Nunes ao ensaio de Adorno baseiam-se em nove citações, todas extraídas de um só parágrafo do texto original, concluindo-se com uma arriscada hipótese de interpretação psicanalítica de Adorno que torna patente a suspeição geral de Emmanuel Nunes relativamente às teorias do filósofo da música alemão.

Com o texto dedicado ao pensamento e à análise da consciência íntima do tempo de Husserl – ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’ – chegamos a outro dos textos fundamentais de Emmanuel Nunes. Publicado em França em 2005<sup>28</sup> (numa versão muito reduzida), ele é o fruto de uma reflexão contínua e antiga de, pelo menos, quarenta anos. Emmanuel Nunes deu início a uma leitura atenta e crítica da obra de Edmund Husserl (em especial das *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo*) no ano de 1965, ano da sua partida definitiva de Portugal e da sua instalação em Paris. Paralelamente ao estudo dos textos teóricos de Pierre Boulez (*Penser la musique aujourd'hui*) e às aulas com Stockhausen em Colónia (com especial incidência na obra *Momento*), as *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do tempo* de Edmund Husserl constituem um dos pilares fundadores do pensamento e da prática musical de Emmanuel Nunes. E se, de acordo com o compositor, tal leitura e reflexão crítica não deva estabelecer nenhum tipo de relação directa ou causal com as suas peças, também é verdade que tal reflexão ocorreu, que foi aprofundada através da escrita de comentários ao texto de Husserl, e que tais comentários inevitavelmente levarão a uma confrontação crítica dos mesmos com o conjunto das obras musicais de Emmanuel Nunes.

Uma breve sinopse das edições de Husserl lidas por Emmanuel Nunes é necessária para melhor compreender o seu objecto de estudo e respectivo ponto de partida.

*Durante os anos 60, quando me debrucei sobre a questão da forma aberta na música, simultaneamente de modo teórico e prático, o estudo das Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo<sup>29</sup>, e de certos capítulos das Ideias directrices para uma fenomenologia<sup>30</sup> de Husserl, permitira-me alcançar um estado de reflexão diferente dos que então se propunham e recomendavam, sobretudo após o aparecimento do livro de Umberto Eco.<sup>31</sup>*

**27** A este respeito vide: ‘1914-1918: L’engagement spirituel de Schönberg et la théosophie’, in Dominique Jameaux, *L’école de Vienne*, Paris, Fayard 2002, pp. 394-403.

**28** *Filigrane*, Nr. 1, Lille, 2005, pp. 181-199.

**29** Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 4th ed., Paris, Presses Universitaires de France [PUF], 1996.

**30** Husserl, *Idees directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950).

Em 1965 Emmanuel Nunes leu a tradução francesa das *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Esta tradução, feita em 1958-1959 por Henri Dussort, foi publicada por Gérard Granel em 1964<sup>32</sup>. Originalmente ela deveria ser o centro da tese de doutoramento que Henri Dussort preparava sob a orientação de Jean Hypolite. Nesse sentido, e no quadro de uma investigação académica aprofundada, Henri Dussort consultou os manuscritos originais de Husserl, conservados na Universidade de Lovaina, na Bélgica. As suas investigações relativas às *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* datam do fim dos anos 1950, sendo anteriores às de Rudolf Boehm e mesmo de Van Breda, tendo sido, provavelmente, o primeiro investigador a questionar criticamente o texto ‘original’, publicado em 1928 por Martin Heidegger, e a voltar-se para o estudo dos manuscritos verdadeiramente originais. O trabalho de Henri Dussort (prematuramente falecido aos 34 anos de idade) precedeu a edição crítica dos textos em questão, publicada por Rudolf Boehm apenas em 1966 na *Husserliana X*. Apesar da intenção de Henri Dussort ter sido a de incluir novos textos (encontrados no espólio de Husserl em Lovaina), a edição final da sua tradução (feita já depois da sua morte) limitou-se ao texto tal como estabelecido por Martin Heidegger em 1928<sup>33</sup>. Ou seja: o que Emmanuel Nunes leu em francês, em 1965, corresponde à versão alemã de 1928 – versão editada e mesmo ligeiramente ‘modificada’ (como hoje se sabe) por Martin Heidegger e Edith Stein.

Em 1966 foi então publicada (em alemão) a *Husserliana X – Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*<sup>34</sup>, dividida em duas partes: A) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (texto de 1928) e B) *Ergänzende Texte zur Darstellung der Problementwicklung*, incluindo outros textos relativos ao mesmo tema, escritos entre 1893 e 1917. A parte A) contém o texto estabelecido por Heidegger em 1928, com 45 parágrafos e 13 suplementos; a parte B) inclui 54 parágrafos publicados por ordem cronológica. Isto é importante porque as reflexões de Emmanuel Nunes consistem em ‘comentários’ aos oito primeiros parágrafos desta parte B), ou seja, trata-se de comentários a textos de Husserl datados do período 1893-1901 e anteriores, por isso, tanto às *Logische Untersuchungen* [Investigações Lógicas, 1900], como às próprias *Lições sobre a Fenomenologia da consciência íntima do*

**31** Emmanuel Nunes refere-se ao livro de Umberto Eco *A Obra Aberta* (Opera aperta, Milão, Bompiani 1962). Vide ‘À escuta dos escritos de Kandinsky’, p. 127.

**32** Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris: PUF 1964.

**33** Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (ed. Martin Heidegger), Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1928.

**34** Edmund Husserl, *Husserliana X – Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Lovaina: Husserl Archives 1966.

tempo, que foram proferidas por Husserl na Universidade de Göttingen, no semestre de Inverno de 1904/05.

No entanto Emmanuel Nunes não leu a *Husserliana X*, mas sim a edição da parte B) da *Husserliana X* feita por Rudolf Bernet, publicada pela editora Felix Meiner em 1985, com o título *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*<sup>35</sup>:

Muito anos depois, li os *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, e também ali se tratava sobretudo da questão do “tempo”.<sup>36</sup>

Foi sobre esta edição de 1985 que Emmanuel Nunes trabalhou para escrever as suas próprias reflexões. Quer isto dizer que, entre 1965 e 1985, leu e estudou aquilo que corresponde à parte A) da *Husserliana X*, mas tudo o que escreveu assenta em leituras da parte B), tendo sido redigido depois de 1985.

A seguinte tabela sintetiza esta informação:

Ano	Publicação	Lido por Emmanuel Nunes (por números de ordem de leitura)	Reflexões escritas de Emmanuel Nunes
1928	“Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (editor: Martin Heidegger [Edith Stein])	2. Depois da tradução francesa (depois de 1965).	
1964	Tradução francesa de Henri Dussort: “Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps” [1958-59]	1. Em 1965	
1966	Husserliana X (ed.: Rudolf Boehm) A – “Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1928 [1904/05])  B – “Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1893-1917) [54 parágrafos, em 4 secções]		
1985	“Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins” (1893-1917) [54 parágrafos, em 5 secções] (ed. Rudolf Bernet)	3. A partir de 1985	Sobre os primeiros oito parágrafos desta edição

**35** Edmund Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)* (ed. Rudolf Bernet), Hamburgo: Felix Meiner Verlag 1985.  
**36** ‘À escuta dos escritos de Kandinsky’, p. 127.

O projecto de Emmanuel Nunes era originalmente mais vasto, tendo estado previstas ‘Reflexões’ sobre mais 16 parágrafos de Husserl (cf. p. 155). No entanto, o que aqui se publica consiste em oito ‘reflexões’ sobre os primeiros oito parágrafos. De acordo com Rudolf Bernet<sup>37</sup> este grupo de parágrafos iniciais, escritos depois da *Philosophie der Arithmetik* (1891) e antes das *Logische Untersuchungen* (1900), têm por objecto principal a transição da procura de uma origem psicológico-genética do tempo para uma descrição fenomenológica da percepção de objectos temporais. Entre 1891 e 1901, Husserl distancia-se progressiva mas decididamente dos métodos de uma psicologia empírica (sem uma base psico-física) para se aproximar de uma Fenomenologia chamada ‘descritiva’. Segundo Bernet os parágrafos 1 a 12 desenham uma linha de clarificação progressiva da transição operada por Husserl acima referida. Se o primeiro parágrafo ainda se dedica abertamente à explicação das ‘origens psico-fisiológicas’ da representação de desenrolares temporais, já no parágrafo 12 se torna explícito que: ‘Na Fenomenologia não nos ocupamos do tempo objectivo, mas sim com factos da percepção adequada’<sup>38</sup>. No centro da reflexão husserliana elaborada nestes textos encontra-se uma concepção do ‘agora’ [*das Jetzt*] como tendo uma ‘extensão visível’<sup>39</sup>, como sendo rodeado de um horizonte que engloba o passado e o futuro imediatos. O ‘agora’ não como um ponto, mas como algo com uma certa ‘espessura’, incluindo o ‘agora’, o ‘já não mais agora’ e o ‘ainda não agora’<sup>40</sup>.

De tudo o exposto até aqui ressalta que o trabalho de Emmanuel Nunes sobre os textos de Husserl tem sido uma constante na sua vida. No entanto, a escrita concreta e específica dos textos que aqui publicamos pela primeira vez, ficou a dever-se à realização de duas conferências no IRCAM, em Novembro de 2002. Convidado por Bernard Stiegler (que nessa altura tinha um seminário regular sobre Husserl no IRCAM), Emmanuel Nunes procurou dar uma visão do acto de compor à luz de várias leituras de Husserl; antes disso, como preâmbulo indispensável, tratou de explicar a sua concepção de ‘interdisciplinaridade’ e a necessidade de manter uma grande vigilância intelectual sempre que se procura articular disciplinas diferentes.

Para o leitor conhecedor da filosofia de Husserl e da sua recepção nos últimos cem anos, a escrita de Emmanuel Nunes poderá afigurar-se tortuosa, algo obscura, inclusivamente fazendo um uso da terminologia eventualmente algo heterodoxo. Tal leitor não deverá esquecer que Emmanuel Nunes não é nem um filósofo pro-

**37** Cf. Bernet, op. cit., p. XVIII.  
**38** Husserl in: Bernet, op. cit., p. 35: ‘In der Phänomenologie haben wir es nicht mit der objektivem Zeit, sondern mit Gegebenheiten der adäquaten Wahrnehmung zu tun’.  
**39** *Ibid.*, § 12, p. 34.  
**40** *Ibid.* p. XXI.

fissional, nem está a escrever para filósofos – trata-se de um compositor para quem certos textos e temas de Husserl foram de grande importância na formação da sua própria estética e linguagem musical. Logo na ‘Reflexão 1’ o compositor adverte para o facto de que:

*Desloco o campo de observação paradigmática próprio de Husserl, o Som, a Melodia, para o que chamarei de “unidade composicional”, restrita, discreta, composta, impregnada de uma certa direcionalidade, de uma gestualidade local e localmente realizada, tal como a concebo.*<sup>41</sup>

Acrescentando ainda que:

*Quando ‘retomo’ as reflexões de Husserl sobre o som, a melodia e os objectos temporais em geral, para os confrontar com a minha própria ideia de uma ‘unidade compositiva’ e de contextualização musical, essa confrontação vai ela mesma revelar dimensões constituídas no tempo e conducentes a uma duração objectal*<sup>42</sup>.

Ao longo das oito reflexões tais operações de ‘apropriação’ e ‘metamorfose’ das ideias de Husserl serão uma constante, revelando mais do pensamento de Emmanuel Nunes do que da filosofia de Edmund Husserl. Ou seja, as reflexões de Emmanuel Nunes não são ‘interpretações’ dos fragmentos citados de Husserl, mas antes sim pontos de partida para a definição de um universo próprio, oportunidades de escapar tanto da música como da filosofia, através de um encontro fecundo da filosofia com a música.

Uma última palavra sobre a montagem final deste texto sobre Husserl. Em 2005 a revista francesa Filigrane publicou um ensaio de Emmanuel Nunes intitulado ‘Préalables à une lecture “musicale” de Husserl’<sup>43</sup>, incluindo uma segunda parte com ‘Quelques réflexions transposés à partir des *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*’<sup>44</sup>. Estas ‘reflexões’, no entanto, são ali apresentadas não só de modo fragmentário, como omitindo qualquer referência à numeração das mesmas — numeração que Emmanuel Nunes tinha feito, da primeira à oitava, coincidindo com extractos das suras 1 a 8 de Husserl. Quando, em 2008, recebi os ficheiros de Emmanuel Nunes relativos ao seu trabalho sobre textos de Husserl, verifiquei duas coisas: primeira que o material era vastíssimo (incluindo esquemas para projecção); e segunda, que aquilo que foi publicado na revista Filigrane constituía uma versão truncada do original. Em face disso, e da impossibilidade temporal de Emmanuel Nunes se

<sup>41</sup> Vide ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’, p. 155.

<sup>42</sup> *Passim*.

<sup>43</sup> Filigrane, Nr. 1, Lille, 2005, pp. 181-199.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 187-199.

ocupar da montagem de uma nova versão das suas reflexões, decidi (com o seu acordo) proceder eu próprio à (re)construção do texto original. Tomando por base de trabalho os manuscritos das duas conferências e o ensaio publicado na revista Filigrane, procedi à montagem de um documento que correspondesse à intenção original de Emmanuel Nunes, seguindo de perto um tiposcrito intitulado “Réflexions”. Por um lado o todo ganha muito mais coerência e sentido; por outro, é finalmente possível identificar as oito reflexões, etapa fundamental para futuros trabalhos hermenêuticos. Já em fase de provas e correcções gráficas para este volume Emmanuel Nunes manifestou o desejo de intervir uma vez mais, acrescentando mais doze fragmentos (citações originais de Husserl) e duas notas de rodapé. Apesar de haver ainda muito material original e de poder vir a surgir uma versão ainda mais alargada deste ensaio, ele constitui, de momento, a versão mais fidedigna e que melhor transmite o pensamento de Emmanuel Nunes sobre os textos de Edmund Husserl em questão.

### 3. Lemas

A terceira parte desta publicação reúne seis ensaios nos quais Emmanuel Nunes expõe alguns dos aspectos essenciais da sua prática artística. Começando pela sua concepção de ‘originalidade’ (‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’), e concluindo-se com uma elaborada reflexão sobre as relações da arte com as neurociências (‘I should be silent!’), esta secção inclui também textos de cariz mais técnico, nos quais se aprofundam assuntos relativos à especialização (‘Tempo e espacialidade’), à interacção do pensamento musical com a informática (‘Lemas’), à questão do uso de operações em ‘tempo real’ (‘A virtualidade do tempo real’), e às complexas relações entre ‘técnica’, ‘maneira de tocar’ e ‘interpretação’ (‘A atitude instrumental’).

‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’, de 1985, ocupa-se das ‘dimensões essenciais [de] todo o acto criador’<sup>45</sup>, postulando que ‘quem compõe adquire progressivamente a convicção de fazer nascer *música*, e não a *sua música*.’ Para Emmanuel Nunes toda a obra de arte deve ser o resultado de um “verdadeiro desabrochamento semântico, (...) de um pensamento orgânico, vital, e portanto de uma transcendência e espiritualização da matéria sonora, que sejam o resultado de um aprofundamento constante dos métodos, em vista de um alargamento (...) teleológico.”<sup>46</sup> Considerando que “durante toda a nossa existência como compositor (e não só), desponta no interior de nós mesmos um género raro de

<sup>45</sup> Cf. ‘Quase uma utopia – O paradoxo da originalidade’.

<sup>46</sup> *Ibid.*

contraponto, um contraponto de liberdade exigente e de um rigor que, não obstante a sua força hierática, não cessa de fazer emergir movimentos inesperados que tornam subitamente livres e imprevisíveis as relações entre as vozes", Emmanuel Nunes trata neste ensaio das relações contrapontísticas entre o 'inato', o 'aprendido' e o 'ainda-não-aprendido'.

'Tempo e espacialidade – à procura dos lugares do tempo', publicado pelos Cahiers de l'IRCAM em 1993, é um mini-tratado de espacialização musical. Num estilo, por vezes, próximo do de Boulez em *Penser la musique aujourd'hui*, Emmanuel Nunes expõe com uma lógica imaculada diferentes tipologias de espacialização. Para o leitor importa notar que o texto tem duas 'camadas' de leitura: uma organizada segundo tópicos genéricos; outra explicitando a tipologia de 'espacializações' proposta na primeira figura. Estas duas camadas interpenetram-se, sendo aqui apresentadas (pela primeira vez) com uma diferenciação gráfica que visa torná-las mais visíveis.

A interacção do pensamento musical com a informática é o assunto central de 'Lemas', extenso ensaio escrito em 1997, no âmbito do trabalho de Emmanuel Nunes na sua peça *Lichtung I*, peça realizada no IRCAM com a colaboração de Éric Daubresse. É neste texto que Emmanuel Nunes expõe a sua concepção de 'virtuosismo', que deve ser 'idiomático', 'fulgurante' e 'vertiginoso' – qualidades que este texto explora em relação ao uso da informática em tempo real.

'A virtualidade do tempo real' aborda (como o título indica) a questão do 'tempo real', tendo sido escrito em Dezembro de 2001 por ocasião de uma reunião sobre a reforma do curso de composição do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. Articulando questões técnicas com a existência de um projecto artístico consistente, este ensaio incide particularmente em aspectos 'pedagógicos', visando o estudante de composição, e alertando para os inúmeros perigos que um uso indiscriminado da tecnologia poderá fomentar.

Igualmente escrito num contexto pedagógico (concretamente para o Jornal do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris), 'A atitude instrumental' consiste numa síntese dum seminário especial conduzido por Emmanuel Nunes no ano académico de 2006-2007. Dividido em três sessões, este seminário tinha por título 'A técnica, a maneira de tocar e a interpretação nos andamentos lentos desde Bach até Schönberg'.

"I should be silent!" é um texto inédito, escrito para uma conferência (*Keynote speech*) no Orpheus Institute (Ghent, Bélgica), integrada num seminário de dois dias intitulado 'The Musician's Act of Creation' (23 e 24 de Abril de 2009). Seguindo a prática dos seminários do Orpheus Institute foram convidadas duas personalidades

de reconhecida reputação internacional provenientes de campos disciplinares diferentes para falarem do mesmo assunto. Emmanuel Nunes foi convidado enquanto compositor e o outro convidado foi o filósofo e estudioso das neurociências Peter Carruther. Para Emmanuel Nunes – que há muito vinha desenvolvendo uma reflexão própria sobre as relações da arte com as neurociências – esta foi a ocasião ideal para desenvolver um discurso aprofundado (e polémico) sobre tais relações. Depois do seminário, e tendo em consideração algumas das discussões tidas, bem como uma troca de correspondência electrónica com Jeremy Cox (Director Executivo da Associação Europeia de Conservatórios e que apresentou um 'paper' nesse mesmo simpósio), Emmanuel Nunes veio a ampliar o texto original, chegando à versão final que aqui traduzimos e publicamos. O título em inglês é uma opção nossa, tendo em conta a relação do mesmo com a dupla citação de Wittgenstein proposta em epígrafe (em especial a inclusão do conceito de 'silêncio' nos termos em que é feita).

#### 4. Sobre a própria linguagem

A quarta parte deste volume dedica-se a algumas obras especialmente emblemáticas da produção de Emmanuel Nunes. Apesar de se referirem a peças específicas, todos estes textos abrem horizontes e perspectivas que vão muito para além delas. Partindo da especificidade de um contexto determinado eles ajudam a compreender períodos mais vastos da sua obra.

'Notações, memórias, fragmentos' é o resultado de uma entrevista a Emmanuel Nunes conduzida por Philippe Albèra em Junho de 1988. Publicado num pequeno livro dedicado a Stockhausen<sup>47</sup>, consiste em recordações de Emmanuel Nunes dos tempos de estudo com Stockhausen, na segunda metade dos anos 1960, sendo um complemento extremamente importante do 'Auto-retrato' de 1977.

'A propósito de Ruf' era a continuação imediata do 'Auto-retrato' de 1977, tendo sido publicado no programa do festival de Donaueschingen desse ano. Escrito em alemão, foi revisto por Joseph Häusler. Num tom nitidamente inspirado pelas leituras que Emmanuel Nunes fazia naquela época de Martin Buber e Gerschom Scholem, neste texto pode ler-se que 'O chamamento [Ruf] está presente em todos os devires da matéria e do espírito, resulta deles numa variedade de faces, mas é no SOM que encontra a mais alta encarnação da sua voz.'<sup>48</sup>

47 Karlheinz Stockhausen (livro-programa), Ed. Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, Paris, 1988, pp. 16-19.

48 Cf. 'A propósito de Ruf'.

‘Alguns elementos de uma gramática – *Nachtmusik I e II*’ apresenta os elementos principais das técnicas de composição empregues no Ciclo 2 ‘A Criação’. Escrito em Setembro de 1981 para a estreia absoluta de *Nachtmusik II* no Festival de Donaueschingen, este texto foi redigido pelo compositor em francês (originalmente sem título), vindo a ser publicado em alemão, na tradução de Josef Häusler, que também lhe deu o título de *Grundsätzliches und Spezielles*. Quanto à complexa história das diferentes versões deste ensaio vide a nota de rodapé introdutória<sup>49</sup>.

Os três textos seguintes — ‘*Wandlungen* – o banir do cinzento’, ‘*Vislumbre*: seis leituras’ e ‘*Quodlibet* – Um espaço de tempo’ — são mais específicos, referindo-se com algum detalhe à gestação ou a aspectos técnicos da fase de composição dessas peças. Mas permitem também vislumbrar qualidades da concepção criativa de Emmanuel Nunes que as transcendem, razão pela qual são aqui publicados.

‘*Das Märchen* – projecto musical e cénico’ (1994/95) era a ‘Introdução’ (escrita em alemão e em francês) a uma ampla descrição prospectiva do que poderia vir a ser (na altura) um projecto cénico-musical baseado no conto *Das Märchen* de Goethe. Destinada a dar uma ideia desse projecto a possíveis interessados, tal descrição incluía uma esquemática divisão do texto original de Goethe (já organizado em ‘Actos’ e ‘Cenas’), uma lista das personagens e ‘elementos’, um esboço de libreto, bem como uma descrição dos conteúdos e formas de 23 danças que integrariam o conjunto das acções no palco. A publicação de todo esse material extravasaria largamente os limites da presente publicação, tendo-se optado por publicar aqui apenas o essencial das opções estético-teatrais do compositor, tal como estão expostas na ‘Introdução’ a esse material.

## 5. Críticas de música e opinião

Os ensaios de Emmanuel Nunes concluem-se com a publicação das críticas de música feitas pelo (nessa altura) jovem aprendiz de música, então com vinte e (muito) poucos anos de idade. São críticas que é preciso contextualizar, oriundas de um tempo onde, por um lado, havia uma actividade de concertos extremamente rica, e, por outro, um enorme desconhecimento geral das correntes mais recentes da música. Emmanuel Nunes, ainda sem nenhuma obra composta, era aluno de Francine Benoit e (posteriormente) de Lopes-Graça. Exactamente nesses anos dá-se a vinda a Portugal de Stockhausen (que com o pianista David Tudor deu um recital e uma conferência em Lisboa no dia 22 de Novembro de 1961<sup>50</sup>), e de Pierre Mariétan (que juntamente com Jorge Peixinho deu um Curso de Composição de Música Contemporânea a partir do dia 30 de Janeiro de 1962<sup>51</sup>).

<sup>49</sup> Cf. ‘Alguns elementos de uma gramática – *Nachtmusik I e II*’.

<sup>50</sup> Vide *Diário de Lisboa*, 21.11.1961, p. 18 e 24.11.1961, p. 11.

As primeiras críticas de Emmanuel Nunes apareceram no *Diário de Lisboa*, no mês de Novembro de 1961, curiosamente poucos dias antes do concerto/conferência de Stockhausen em Lisboa. O crítico de música do *Diário de Lisboa* era Francine Benoit, que exerceu essa função por mais de vinte anos e que publicava as suas críticas numa secção intitulada ‘Vida Musical’. Outras secções do jornal incluíam recensões relativas a outros domínios, como, por exemplo: ‘Vida económica’, ‘Vida religiosa’, ‘Vida social’, ‘Vida literária e artística’.

Em Agosto/Setembro de 1962, o periódico *A República* publicou na sua secção ‘Juvenil’ uma série de artigos sobre o tema das ‘elites’ escritos por jovens autores, estudantes e artistas. Emmanuel Nunes contribuiu com uma série de três pequenos artigos sobre o assunto, sendo de realçar a presença subliminar (ou até explícita) de uma certa visão marxista da organização da sociedade, como as duas citações seguintes revelam:

*(...) quando uma elite cultural procura a sua orientação na análise directa e objectiva das condições socio-económicas da colectividade, ela dirige-se-á fatalmente no sentido do progresso e do interesse colectivo. Tal só é possível quando se verifica uma perfeita integração da elite na sociedade.*

*A elite cultural, ou melhor, a pseudo-elite passa a ter – tal como a governante – uma mera função de suporte da elite económica. Como consegue obter esse suporte? Forjando uma pseudo-elite economicamente na dependência da elite dirigente, que o mesmo é dizer de elite económica. Qual a função dessa pseudo-elite? Transmitir uma «cultura» tendente a alienar a colectividade das suas necessidades fundamentais; criar pois uma mentalidade de sujeição à elite dirigente; manter na colectividade uma atitude passiva perante as directrizes do desenvolvimento social.*

Com as críticas na *Seara Nova*, Emmanuel Nunes torna-se conhecido como crítico de música e tem a oportunidade de desenvolver tanto a sua capacidade de escuta crítica de música (e de diferentes interpretações) como a sua fluência de escrita. Entre Maio de 1963 e Agosto de 1964 foi o crítico ‘oficial’ da revista, tendo escrito onze críticas, nas quais se refere a cerca de trinta concertos, a dois discos de música regional portuguesa (editados por Lopes-Graça e Michel Giacometti), ao ‘Curso de Introdução e Iniciação à Música contemporânea’ (dado por Jorge Peixinho e Pierre Mariétan) e à tradução portuguesa (de Baptista-Bastos) do livro *A Evolução das Artes*, de Gillo Dorfles.

## 6. Entrevistas

A sexta parte deste livro é totalmente preenchida com vinte e três entrevistas, dadas entre 1973 e 2011. Além das dez entrevistas realizadas por entrevistadores portugueses para publicações nacionais,

<sup>51</sup> Vide *Diário de Lisboa*, 16.01.1962, p. 13 (anúncio do curso) e 31.01.1962, p. 12 (notícia do início efectivo do curso).



incluem-se doze entrevistas que são publicadas pela primeira vez em português e uma entrevista inédita (Derrien, 1997). As entrevistas de Emmanuel Nunes revelam uma sua faceta ligeiramente diferente daquela presente nos ensaios. Por um lado é um grande conversador, alguém que gosta de trocar argumentos e esgrimir posições; por outro lado é alguém cuja *oralidade* é diferente da *escrita*. Algumas das entrevistas foram feitas por escrito, mas mesmo aquelas feitas presencialmente foram (na maioria dos casos) posteriormente retrabalhadas. Apesar disso as entrevistas são testemunho de uma grande espontaneidade de reacções, de uma notável vivacidade intelectual, e também de uma mordacidade cirúrgica na resposta a certas perguntas. Em muitas respostas Emmanuel Nunes antecipa perguntas que viriam a seguir, noutras perscruta a intenção profunda da pergunta, dando respostas totalmente desarmantes para o entrevistador. Sempre que entrevê uma lacuna na pergunta não hesita em nomeá-la, expondo o entrevistador a críticas implícitas ao seu questionário. Se por um lado tal atitude pode ser considerada defensiva, ela ajuda a compreender o carácter incisivo do seu pensamento, pouco dado à preguiça mental e ao divagar inconsequente por temas e tópicos longínquos. Além disso, Emmanuel Nunes tem uma enorme suspeição relativamente a tendências ‘filosofantes’, ‘psicologizantes’, ou ‘sociologizantes’ da música – sempre que a conversa ruma nessa direcção encontra-se uma resposta directa, cortante e conclusiva.

Centradas sobretudo na sua obra e no seu fazer artístico, as vinte e três entrevistas aqui reproduzidas incluem também alusões à pintura, ao cinema, à literatura, à sua actividade pedagógica e às suas colaborações com a Fundação Calouste Gulbenkian, com o IRCAM e com a Casa da Música, desenhando um vasto panorama da sua actividade e interesses ao longo de quase quarenta anos.

## 7. Catálogo, Bibliografia e Discografia

Na secção final deste livro encontra-se um catálogo exaustivo das obras e projectos de Emmanuel Nunes recentemente elaborado para a editora Ricordi de Munique, bem como uma bibliografia actualizada e uma discografia da sua obra. Todo este material é aqui publicado com a intenção de dar a este volume um carácter de ponto de partida para novas investigações. Mais do que uma recolha de escritos e entrevistas, pretende-se contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre um compositor da maior importância para a cultura portuguesa da segunda metade do século XX e início do século XXI.

★

Não posso concluir esta já longa introdução sem uma palavra de agradecimento para com algumas pessoas que contribuíram de modo particularmente relevante para esta publicação. Em primeiro lugar ao próprio Emmanuel Nunes, que me facilitou o acesso aos manuscritos originais, me deu os ficheiros digitalizados que tinha em sua posse, e que sempre respondeu com prontidão a todas as perguntas e dúvidas surgidas. Um agradecimento especial é devido a João Rafael por toda a sua ajuda em geral (já longa de vinte anos), e em concreto, mormente pela realização dos exemplos gráficos de alguns ensaios, pelo envio de cópias de manuscritos originais e pela colaboração activa na fase de revisão final deste livro. Ao director artístico da Casa da Música, António Jorge Pacheco agradecemos o apoio total que sempre nos tem dado neste projecto editorial. No que diz respeito à digitalização de ficheiros em formato PDF agradecemos uma vez mais a ajuda de Maria Cândida Tavares da Casa da Música no Porto. No Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical [CESEM] da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa agradecemos ao presidente, Mário Vieira de Carvalho, e ao director executivo, Manuel Pedro Ferreira, pelo apoio institucional.

Um agradecimento particularmente caloroso é devido a Artur Morão, tradutor da mais elevada competência, que verteu para português os textos mais densos, complexos e de cariz mais vinicamente filosófico – especialmente os textos dedicados a Husserl e Kandinsky. A sua tradução é não só de extrema qualidade técnica e estilística, como as conversas mantidas durante o período de trabalho nestes textos se revelaram enriquecedoras e clarificadoras de certos aspectos da escrita de Emmanuel Nunes.

E termino citando Pierre Boulez:

*Fechem o livro! Basta de verbo escrito, feito de citações em arabescos! Abandonemos o labirinto estrito das palavras cimentadas para deambularmos livremente através de arquitecturas improvisadas no instante preciso da emissão da palavra.*<sup>5 2</sup>

Paulo de Assis  
Monte Estoril, Setembro 2011

52 Pierre Boulez, in : ‘Périmètre’, in: *Points de repère – Tome I – Imaginer* (textes réunis par Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise), Paris : Christian Bourgois 1995, p. 403.



**COMO**

**UMA  
INTRODUÇÃO**

## AUTO-RETRATO (1977)\*

### Aprender

Nasci a 31 de Agosto de 1941, em Lisboa. Essa foi a primeira etapa da minha aprendizagem.

De 1959 a 1963 estudei harmonia e contraponto na Academia dos Amadores de Música de Lisboa. Depois segui regularmente a análise, a assimilação e a escuta da ‘minha’ história da música. ‘Minha’ quer dizer: exactamente tão limitada e ilimitada como eu próprio. Uma escuta de uma incondicional humildade conduz a um aprofundamento criativo por aniquilamento da minha ‘personalidade cronológica’. Tornar-se um auditor infinito...

De 1961 a 1963 estudei filologia germânica e filosofia grega na Universidade de Lisboa, sem porém concluir tais estudos.

De 1963 a 1965 participei nos Cursos de Verão de Darmstadt. Os seminários de Henri Pousseur (1964) e de Pierre Boulez (1965) foram para mim particularmente importantes¹.

Fixei-me em Paris em 1964 e estudei sozinho com a finalidade de me preparar para frequentar o curso de Stockhausen em Colónia, em 1965. Três objectivos principais me guiavam nesse período:

\* Texto escrito por Emmanuel Nunes em alemão para o Festival de Donaueschingen de 1977, revisto por Joseph Häusler e publicado no programa do Festival (*Donauesschinger Musiktage 1977*, pp. 23-25); publicado em francês (tradução de Peter Szendy) no programa do Festival *d'Automne à Paris 1992*, pp. 8-9. [Título original: *Selbstportrait*; tradução: Paulo de Assis]

¹ Os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de 1963 (18ª edição) decorreram de 14 a 26 de Julho, os de 1964 (19ª edição) de 12 a 24 de Julho e os de 1965 (20ª edição) de 18 a 31 de Julho. Os cursos de Henri Pousseur foram dados em 1963 ('Question métier – Frage Handwerk') e em 1964 ('Theoretische Voraussetzungen für elektronische Musik' [Premissas teóricas para a música electrónica]); Boulez leccionou em 1963 ('Notwendigkeit einer ästhetischen Orientierung' [Necessidade de uma orientação estética]) e em 1965 ('Klangvorstellung und Realisation' [Imaginação do som e realização]). Além dos docentes referidos por Emmanuel Nunes houve outros: em 1963 Berio ('Instrument und Funktion') e Stockhausen ('Komposition: komplexe Formen' [Composição: formas complexas]); em 1964 Milton Babbitt ('The Structure of Musical Systems') e György Ligeti ('Klangtechnik und Form – Analyse von Apparitions, Atmosphères und Aventures' [Técnica sonora e forma – Análise das obras referidas]); e em 1965 Bruno Maderna ('Komposition und Klanggestalt' [Composição e forma sonora]). [N.E.]

- o estudo da ‘fuga’, tomando por base *O Cravo Bem Temperado* de Bach;
- o estudo das obras de Stravinsky, Schönberg, Berg e Webern;
- a frequência intensa do livro de Pierre Boulez *Penser la musique aujourd’hui*<sup>2</sup> (igualmente em vista da prática da escrita); e
- a reflexão sobre a ‘forma aberta’, não apenas quanto às particularidades técnicas da sua estrutura, mas, antes de mais, quanto à sua eficácia mais ou menos convincente e ‘perceptível’. Para mim esta reflexão ficou longamente associada ao estudo da Fenomenologia de Husserl, especialmente às suas *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*<sup>3</sup>.

De 1965 a 1967 frequentei os cursos da Escola de Música de Colónia [Rheinische Musikschule Köln]: aí estudei composição com Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur, música electrónica com Jaap Spek e fonética com Georg Heike. Stockhausen fez uma análise completa da sua obra *Momento*<sup>4</sup> (partes K e M) – essa análise pareceu-me então, e continua a parecer-me ainda agora, a etapa mais importante da minha primeira iniciação à composição.

Em 1971 obtive um ‘Premier Prix’ em Estética musical no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, na classe de Marcel Beaufils. Nesse mesmo ano comecei um trabalho de doutoramento dedicado a Anton Webern, trabalho que viria a abandonar em 1973, e que permanece inacabado.

Considero a composição e o ensino como a minha maneira de ‘aprender a servir’.

### Um paradigma: servir

*Quando falas proteges o segredo da voz e do Verbo dentro do sentido, e discursas com temor e com amor, e não te esqueças de que o mundo do Verbo fala pela tua boca. Então elevarás as tuas palavras. Recordá-te que não és mais do que um receptáculo, que o teu pensamento e a tua palavra são mundos que se espalham: o mundo do Verbo (é esse o inerente esplendor) desejado nesse discurso pelo mundo do pensamento.*

Martin Buber, *Des Baal-Schem-Tow Unterweisung im Umgang mit Gott*<sup>5</sup>

- <sup>2</sup> *Penser la musique aujourd’hui* foi primeiro publicado em alemão em 1963, com o título *Musikdenken Heute* (Schott, Mainz 1963). Só no ano seguinte, em 1964, é que foi publicado em francês na casa editorial Gonthier. Este livro tem duas partes (‘Considerações gerais’ e ‘Técnica musical’) que correspondem às duas primeiras conferências do curso de Boulez em Darmstadt em Julho de 1960. [N.E.]
- <sup>3</sup> Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Martin Heidegger, ed.), Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1928. [N.E.]
- <sup>4</sup> *Momento* [Momentos], para soprano solo, 4 grupos de coro e 13 instrumentos (1962-1969). [N.E.]
- <sup>5</sup> Trata-se de uma colectânea de máximas e breves contos originalmente escritos pelo Rabi Israel ben Elieser (c. 1700-1760), o fundador do Hassidismo ou Judaísmo hassídico. Israel ben Elieser era também designado por Baal-Schem-Tow, o que quer dizer ‘Mestre do Bom Nome’, ‘Aquele

Só posso aprender aquilo que reconheço. E só reconheço aquilo que é inato em mim. O que se desenvolve em mim, o meu devir, apenas se revela progressivamente a mim mesmo aprendendo a servir. O que se revela a mim mesmo para além de mim é exclusivamente aquilo que sou capaz de ‘apreender’ [aufheben] da totalidade do universo sonoro. O que eu ‘apreendo’ pressupõe que *diante* de mim, *em* mim – na medida em que eu mo represento – , *contra* mim, existe um som original. O som original está presente antes, durante e depois da minha existência. Ele contém *todos* os sons que acederam ou que acederão à percepção sensível. *Todos* significa: o som que se tornou música, o som que não se tornou música, o som que está no processo de devir música.

Se reconheço a realidade do som original para além da racionalidade, então toda a invenção sonora não é outra coisa que uma descoberta inconsciente de si mesma. Só invento enquanto não descubro que a minha invenção é simplesmente uma nova descoberta. De outro modo, como poderia eu reconhecê-la se ela não estivesse já em mim?

‘Apreender’ é superar. ‘Apreender’ é confirmar. Eu supero a minha realização *reduzida* pelo facto de que o som que eu ‘apreendo’ me reconduzir, com uma força sempre mais insistente, ao *Ilimitado* do som original. Esta incessante recondução confirma, por um lado, a temporalidade da minha ‘apreensão’, mas também a sua ligação indissolúvel com o som original que existe fora do tempo.

Compor é ‘apreender’. Compor é revelar. Compor é seleccionar [aussondern]. O som seleccionado, aquele que é composto, a peça em si mesma, está para além da superação e da confirmação. A peça vive face ao som original. Neste caso a selecção não é uma escolha arbitrária ligado ao gosto, à vontade ou a pressupostos estéticos e intelectuais – é antes sim um acto de harmonização temporal entre a minha ‘corporeidade sonora’ e o som original. A selecção corresponde exactamente ao modo como sou capaz de efectuar essa harmonização.

A peça é o resultado tornado autónomo da minha selecção. Enquanto o som original é um *potencial* ilimitado, a peça é um *actual* limitado que é testemunho do Ilimitado.

que tem Bom Nome’. Em 1927 Martin Buber (1875-1965) reuniu uma grande parte dos seus textos, que traduziu e contextualizou num curto prefácio. O título completo desta publicação é: *Israel Ben Elieser, genannt Baal-Schem-Tow, das ist Meister vom Guten Namen: Unterweisung im Umgang mit Gott. Aus den Bruchstücken gefügt von Martin Buber*, Hellerau-Dresden: Jakob Hegner, 1927. A citação aqui transcrita é, deste modo, da autoria de Israel ben Elieser e não de Martin Buber, que foi sim o tradutor. Na tradução original de Martin Buber (para alemão) pode ler-se: ‘Wenn du redest, hege das Geheimnis der Stimme und des Worts im Sinn und rede in Furcht und Liebe und besinne, daß die Welt des Worts aus deinem Munde spricht. Dann wirst du die Worte erheben. Besinne, dass du nur ein Gefäß bist, daß dein Gedanke und dein Wort Welten sind, die sich breiten: die Welt des Worts, das ist die Einwohnende Herrlichkeit, begehrt in dieser Rede von der Welt des Gedankens.’ Cf. ‘Von der Macht des Worts’ in: op. cit., p. 62. [N.E.]

Dado que sou *eu* que a devo compor, cada peça é a ‘resolução’ real – a catarse – da tensão estabelecida entre o acto através do qual me componho e a sua fonte original. Uma ‘resolução’ real significa aqui o nascimento de uma Ser que vive por si mesmo, que é uma peça e de modo algum um socorro de um qualquer impulso expressivo.

Compor é servir, e não ser servido!

Se a intenção do compositor é que a sua peça o sirva, ela torna-se então na testemunha implacável da sua incapacidade de considerar o momento sempre único da criação como uma oferenda incondicional à consagração do som original.

A composição é um combate contra o silêncio, contra o não-sonoro. O silêncio é tudo aquilo que escuto dentro de mim e que não pode, porém, tornar-se música. E seria ideal se – por uma perfeita ‘capilaridade’ entre todos os estratos da minha consciência e do meu inconsciente – o acto de selecção fosse livre da contingência da minha existência cronológica.

*Sabe que cada palavra é uma forma perfeita  
e que é necessário estar com toda a tua força dentro dela (...).*

*Martin Buber / Israel ben Elieser<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Tradução original de Martin Buber: ‘Wisse, dass jedes Wort eine vollständige Gestalt ist, und es tut Not, mit deiner ganzen Kraft darin zu sein, [denn wird dem nicht Genüge, so ist es wie das Fehlen eines Glieds.]. Cf. ‘Von der Hingabe’, op. cit. p. 69. [N.E.]

# **I. HOMENAGENS**

## I/1 PARÁFRASE INACABADA – À MEMÓRIA DE FERNANDO PESSOA (1985)\*

### I.

Nenhuma memória – mineral, vegetal, humana ou outra... – poderá jamais recordar o instante supremo e apocalíptico – porque revelação – no qual o som se transformou em Verbo.

Foi o baptismo primeiro do Som, eternamente celebrado. Estrada infinita, percorrida incessantemente, que mais os une do que os separa. Hierogamia inevitável de dois reinos, condenada a um confronto perpétuo de poderes quase irreduzíveis. Hierogamia mais catalisadora de dilaceração do que reconciliadora.

No princípio era o Som. A sua profecia era o Verbo. Mas o som nunca cessou de existir fora do Verbo que, por seu turno, só pode cumprir o seu destino pelo Som. E este destino quer que a sua realização mais alta conduza repetidas vezes a um estado de tentação quase inelutável, que o faz querer regressar ao som do qual nasceu. Como se o Verbo exigisse ele mesmo uma viagem ao reino original – o do Som – com a finalidade de aí se exorcizar, de vencer no terreno as forças que o impelem para a sua própria destruição, em direcção ao que eu chamaria o som primordial.

É um eterno baptismo e um retorno perpétuo. Mas este retorno tem três faces: além desta tentação de tornar a subir (será descer?) em direcção a este enorme íman que é toda e qualquer origem, além deste desejo de viagem ao reino do Som, à procura dum equilíbrio ascensional inerente a toda e qualquer individuação,

<sup>1</sup> Texto escrito para as comemorações do cinquentenário da morte de Fernando Pessoa, no Centro Georges Pompidou, Paris 1985 e publicado nas notas de programa do concerto integrado nestas comemorações. Publicado integralmente nos *Archives du Centre Culturel Portugais*, vol. XXVII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa/Paris 1990, pp. 247-251; republicado parcialmente (apenas a primeira parte) no programa do *Festival d'Automne à Paris* 1992, p. 11. A versão original, integral, e que aqui se reproduz, inclui uma segunda parte, constituída pela tradução para francês (feita por Emmanuel Nunes) de fragmentos de poemas de Álvaro de Campos e de Ricardo Reis, estabelecendo um diálogo potencial, controverso e deixado em aberto entre estes dois heterónimos de Fernando Pessoa. Dado que um dos objectivos de Emmanuel Nunes (como se depreende da leitura do parágrafo inicial da segunda parte) foi o de expor o 'sentido' do Verbo de Pessoa a uma sonoridade 'estrangeira' (neste caso francesa) manteve-se o 'original' em língua francesa. [Tradução da parte I e início da parte II: Paulo de Assis]



o Verbo ousa algumas vezes tal viagem, com o objectivo de conquistar o Som, de o subjugar, de se tornar seu mestre. Tentativa vã e estéril. Como se fosse possível abolir a sua própria condição de criatura...

E assim, vendo-se viver no interior do Verbo, o Som devém por sua vez o grande viandante sobre a estrada infinita que os separa, e aí se deixa seduzir pela árvore da vida e da morte do reino do Verbo: o Sentido. Na verdade ele possuía o seu próprio sentido – o sentido inalienável do som, que apenas se transmite por meio de som, e que se afigura absurdo a todos aqueles que nunca tomaram o caminho do mistério do som. Nos confins deste caminho é-nos revelado que o sentido do Som é som, que este sentido existe, mas que é outro daquele do Verbo. As suas naturezas são diferentes.

Mas tal não impediu, porém, o Som – apesar do seu próprio sentido e, quem sabe, desafiando-o – de pretender obstinadamente apropriar-se do sentido do Verbo.

Sobre esta estrada infinita que os unifica foram construídas duas cidades: a Música e a Poesia. A primeira nasceu em parte deste impulso viajante que atrai o Som para o Verbo, deste desejo vital de partir de si-mesmo, do fascínio do Outro, da aventura que consiste em pretender apoderar-se dum sentido que não é o seu. A segunda brota desta ascensão – ou queda, pouco importa – do Verbo em direcção à sua própria origem, desta necessidade não menos vital de revisitar o lugar assustador onde se passa do não-ser ao ser, e, se possível, de aí permanecer enquanto dono e senhor.

A música nasceu do Som, no caminho que o leva até ao Verbo. A poesia nasceu do Verbo, na estrada que o reconduz ao Som.

Mas a simetria aqui não é minimamente rigorosa.

O Som existe no Verbo, que não pode existir sem ele. O Som existe antes do Verbo. O som do Verbo pertence ao Som, mas o sentido do Som não provém do Verbo.

*Silentium!* Olvidemos o conflito original dos reinos. A música do Verbo e a poesia do Som conseguiram ao longo da história unir-se para além do tempo da memória, em obras que só elas próprias conhecem o segredo desta união. Tornemos infinito o nosso poder de escutar.

## II. O Poeta fala

Recolho palavras da sua prosa ao acaso da leitura, traduzo-as [para francês] e a sua música perde-se, pois o sentido do som do Verbo já lá não está. É o luto do sentido do Verbo, pois privado do som que lhe deu origem ele vê-se constrangido a todo o tipo de desvios, tornando-se estrangeiro. Vou tentar:

## Controverse entre Álvaro de Campos et Ricardo Reis<sup>1</sup>

ÁLVARO DE CAMPOS: – “La poésie est cette forme de prose où le rythme est artificiel ... Mais l'on se demande : pourquoi faut-il qu'il y ait un rythme artificiel? En voici la réponse : parce que l'intense émotion ne peut être contenue dans le mot (ne tient pas dans le seul mot seul, transfigure la parole): cette intense émotion, faut-il qu'elle descende au cri, ou bien qu'elle monte au chant. Et parce que dire c'est parler, et que l'on ne peut pas crier tout en parlant, alors, il ne nous reste qu'à chanter en parlant, et chanter en parlant, cela veut dire : imprégner la parole de musique (passer la parole par le filtre de la musique). Et le fait que la musique est étrangère à la parole, nous amène à disposer les mots de telle façon qu'il leur soit rendue une musique qui n'existe pas en eux-mêmes, d'où l'artifice ...”

RICARDO REIS: – “Vous dites que la poésie est une prose dont le rythme est artificiel. Vous considérez la poésie comme une prose qui se mêle de musique (qui comprend de la musique). Moi, pour ma part, je dirais plutôt que la poésie est une musique avec les idées, et partant, avec les mots. Considérez ce qu'il adviendrait, si vous faisiez de la musique avec les idées, et non pas avec les émotions. Avec les émotions vous ne ferez que de la musique. Avec les émotions qui vont vers les idées, et qui prennent des idées en leur sein, afin de mieux se définir, vous bâtirez le chant. Avec uniquement les idées, ayant juste en sus ce que toute idée contient nécessairement d'émotion, vous ferez de la poésie. Aussi le chant est-il la forme primitive de la poésie, car il est le chemin vers elle ...

L'émotion ne doit rentrer dans la poésie qu'en tant qu'élément *disposant* (ordonnateur) du rythme ; celui-ci constitue la survivance lointaine de la musique dans le Vers. Et un tel rythme, lorsqu'il est parfait, doit plutôt éclore de l'idée, que du mot. Une idée, parfaitement conçue, est en elle-même rythme. Les mots par lesquels elle est parfaitement exprimée, n'ont nullement le pouvoir de l'amoindrir. Ils peuvent être durs et froids : cela ne compte guère. Ils sont les seuls (uniques) et, de ce fait, les meilleurs. Et tout en étant les meilleurs, ils sont les plus beaux ...”

<sup>1</sup> Seguem-se traduções feitas por Emmanuel Nunes de fragmentos de textos de Fernando Pessoa extraídos do livro *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho) Lisboa: Ática, 1966. Refira-se que esta é a primeira vez que se publica a versão final, integralmente corrigida por Emmanuel Nunes, destes fragmentos. Devido a problemas de tempo tanto no programa do Centre Georges Pompidou (1985), como na publicação da Fundação Calouste Gulbenkian (1990) havia inúmeras gralhas. [N.E.]

★

'For poetry is astonishment, admiration, as of a being fallen from the skies taking full consciousness of his fall, astonished about things. As of one Knew things in their souls, striving to remember this knowledge, remembering that it was not thus he knew them, not under these forms and these conditions, but remembering nothing more.' (original en anglais)

★

"La discipline peut être naturelle ou artificielle. Ce qui distingue l'art classique proprement dit, celui des grecs et des romains, de l'art pseudo classique, comme celui des français pendant leurs siècles de fixation (d'ancrage), ce qui les distingue donc, c'est que : la discipline du premier existe à l'intérieur même de l'émotion, dans une harmonie naturelle de l'âme, qui rejette naturellement l'excès (tout excès), même lorsqu'elle le ressent ; en revanche, la discipline de l'autre n'est que délibération du mental, qui consiste à étouffer en soi tout sentiment (toute émotion) qui dépasse un certain seuil."

"L'art pseudo classique est froid, parce qu'il n'est que règle (norme). L'art classique contient de l'émotion, car il est une harmonie."

★

"Dans le plus court poème d'un poète, il doit y avoir quelque chose qui nous laisse remarquer (constater) qu'Homère exista."

★

"La manière de concevoir une œuvre est déjà la manière de l'exécuter."

★

"Remarquable le fait que toute œuvre de longue haleine, par laquelle un individu devient maître dans son domaine, est, tout à la fois, œuvre d'émotion et de pensée, contient, aussi bien une forme d'art (artistiquement réalisée), qu'une formulation philosophique."

★

"Sois pluriel comme l'univers."

★

"Mourir c'est appartenir à autrui."

★

"Tout ce que l'on voit, il faut toujours qu'on le voie (regarde) pour la première fois, puisque c'est vraiment la première fois que l'on voit."

Oeldorf, Avril 1985

## I/2 DISCURSO DE ACEITAÇÃO DO PRÉMIO PESSOA (2000)\*

Exmo. Senhor Presidente da República (e permito-me uma primeira violação da regra protocolar), meu caro Jorge [Sampaio];  
Exmo. Senhor Ministro da Cultura;  
Exmos. Senhores Presidente e Vice-Presidente, Dr. Pinto Balsemão e Eng. Rui Baião, assim como todos os membros presentes do júri do Prémio Pessoa 2000;  
Exmas. Senhoras, Exmos. Senhores,  
E, finalmente, aqueles que fazem parte da minha vida, tanto na sua dimensão mais íntima, como na de uma amizade muitas vezes tecida, mas nem sempre, pelas malhas de tudo o que pode encontrar a sua foz no mar da vida musical.

Em primeiro lugar quero expressar mais uma vez a minha sincera gratidão por me ter sido atribuído o Prémio Pessoa. Só o nome representa uma responsabilidade, pelo menos simbólica, que – felizmente – eu próprio nunca poderei verificar até que ponto a terei assumido, mas ousar pensar que uma tal recompensa não tenha tido só como causa algo do que fiz, mas também muito do que nunca fiz.

Necessito da vossa indulgência enquanto auditores, dada a deficiência da *forma* acústica das minhas palavras, que transmitem um conteúdo que espero claro – uma incongruência, apenas aqui inevitável do som e do verbo. Aproveito para sublinhar que tal ‘cisma’ é impensável em qualquer ‘criatura musical’ (uma obra) cujo criador tenha por primeira e última intenção ‘dar à luz’ (porque não: ‘dar ao sonoro’...?) um organismo, uma criatura cuja intencionalidade é indissociável da sua existência sonora, um ser vivo

\* Discurso proferido durante a cerimónia oficial de entrega do Prémio Pessoa 2000, no dia 4 de Abril de 2001, no Palácio Nacional de Queluz. Devido à presença de uma vasta audiência não habituada à voz de Emmanuel Nunes o discurso foi lido pelo compositor, discípulo e amigo de longa data de Emmanuel Nunes João Rafael. Publicado no semanário Expresso, 07.04.2001, p. 16.

capaz de enfrentar todas as vicissitudes da sua própria biografia.

Reside aqui por ventura a principal razão pela qual muitas pessoas, mesmo de grande cultura literária, e por vezes igualmente pictórica, não logram encontrar na música erudita em geral, e, *a fortiori*, na música erudita do século passado (século XXI!) uma fonte de enriquecimento psíquico e cultural, uma realidade à qual se possam identificar racional e irracionalmente, tanto mais que, no caso da Música, a ausência dum referencial imediato que se apoie quer na linguagem da língua falada e escrita, quer numa representação visual (em aparência igualmente imediata), surge e impõe-se como um *a priori* inalienável da sua condição.

(...) digo da pedra, 'é uma pedra',  
Digo da planta, 'é uma planta',  
Digo de mim, 'sou eu'.  
Alberto Caeiro<sup>1</sup>

Digo da Música...

Por isso mesmo, e banindo laivos dum acesso acessível por atalhos de terrenos alheios, uma tal 'criatura musical' exige logo de quem a escuta, o re-conhecimento, não necessariamente do seu valor, mas da sua genuinidade. Uma tal genuinidade não permite ao auditor, seja ele quem for, uma verdadeira identificação pela escuta, sem a intuição simples e a aceitação modesta – mesmo rejeitando-o – de um 'ser musical' cuja organicidade testemunha, de um modo quase inexplicável, o seu inextricável parentesco com uma rocha, um cristal, uma árvore, uma flor, um coral, um animal, com o homem e tudo o que chamamos pensamento e alma. Como sempre, e sobretudo em arte, o grau de Beleza varia entre menos infinito e mais infinito...! Tudo saiu da Terra, nela vive, e a ela voltará. Mas esqueçamos neste momento a *lucidité stérile* (expressão de Proust<sup>2</sup>) que invade Fernando Pessoa ao dizer: 'A Terra esfriará sem que isso valha'.

Gostaria agora de salientar uma dimensão para mim essencial – seja ela positiva ou nefasta –, existente nos campos mais diversos, e sem relação aparente entre eles, de toda a actividade humana e social; uma dimensão que de nenhum modo nos é acessível sem um esforço permanente de carácter intelectual e psicológico, dimensão que tentarei definir do seguinte modo: a capacidade de

percorrer passo a passo um caminho tão contínuo quanto possível, que parta da genuinidade primordial dum fenómeno até ao seu destino pessoal ou social, isto é, até ao momento em que ele adquire inevitavelmente uma 'função'. Passo-a-passo significa aqui que aquilo a que eu chamei 'função' nunca venha, mesmo em fim de percurso, ofuscar e desnaturar essa genuinidade primordial, seja ela louvável ou condenável. Por outras palavras: uma enorme transparência da sua razão de ser.

Embora de um modo forçosamente esquemático e incompleto, tomo a liberdade de escorar o meu raciocínio, certamente utópico, numa confrontação não polémica entre o pensamento económico (nomeadamente a evolução histórica do complexo conceito de moeda e de rentabilidade) e a criação musical. Segundo a minha visão de leigo, um grande pensador da teoria económica, ou um grande economista ligado directa ou indirectamente a uma actividade política, nunca têm, infelizmente, como finalidade última e imprescindível o bem-estar e o progresso de toda a Humanidade, nem a conservação incondicional do nosso planeta. O seu pensamento tende a autonomizar-se em função dos interesses que defende, e a mensagem de tonalidade humanista e humanitária que por vezes o acompanha, serve, ela própria, a cimentar a autonomia da actividade política que concretiza esse pensamento. O resultado definitivo tanto é conhecido daqueles que ganham como daqueles que perdem. A Terra o testemunha. Mas as interpretações são opostas.

Por seu lado, um grande compositor, no acto de compor (e, de uma outra forma, um grande intérprete ao interpretar) não tem como finalidade última e imprescindível nem *alcançar* toda a Humanidade, nem defender quaisquer interesses exteriores que venham ditar a intencionalidade do seu trabalho. Mas é na genuinidade de 'dar ao sonoro' uma 'criatura musical', que ele manifesta um respeito incondicional pelo Outro, por todo e qualquer auditor potencial, na medida em que essa mesma condição de criatura não só é isenta de manigância de sedução, como não se apoia na exploração sem escrúpulos da falta – por vezes inevitável – de discernimento musical da parte do ouvinte. Caso contrário, seja por moda, seja por sobrecarga ideológica, trata-se do que eu chamaria um colonialismo musical, em que o público é o principal colonizado, muitas vezes com incidências económicas não desprezíveis, e, nessa medida, de características bastante semelhantes a muitas outras formas de colonialismo, mas no caso da música certamente menos reconhecível. É obvio que um tal colonialismo musical se apoia numa visão política a curto prazo, mesmo quando este parece longo. Um tal fenómeno apresenta, quanto a mim, profundas semelhanças com determinadas orientações políticas e económicas que vão alastrando por esse mundo fora.

- 1 Fernando Pessoa: 'Poemas Inconjuntos' in: *Poemas de Alberto Caeiro* (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor) Lisboa: Ática, 1946 (10ª ed. 1993), p. 81; 1ª publ. in 'Poemas Inconjuntos', in: *Athena*, nº 5, Lisboa: Fev. 1925. [N.E.]
- 2 A expressão 'lucidité stérile' encontra-se em *Le Temps retrouvé* (vol. 7 de À la recherche du temps perdu, publicado postumamente em 1927), Paris: Gallimard 1990, p. 444. A frase completa é a seguinte: 'Comme il y avait peu de joie dans cette lucidité stérile !' [N.E.]

O paralelo poderá parecer especioso e arriscado, mas por vezes penso que muitos compositores e a maior parte dos economistas políticos (ou políticos economistas) deveriam permutar as aspirações respectivas, os primeiros tratando e frutificando a essência musical das obras com a mesma tenacidade e abnegação, a mesma *tecnicidade*, a mesma intransigência com que os segundos se ocupam dos seus interesses financeiros. Quanto a estes, eles poder-se-iam inspirar de uma das facetas mais frequentes dos compositores ‘colonialistas’, isto é : terem a necessidade imprescindível de *alcançar* toda a Humanidade, não, para viverem como esses compositores, à custa duma certa precariedade cultural, mas, neste caso, para destinarem o fruto dum pensamento económico complexo à simples dignificação e ao respeito social de todo o indivíduo vivendo sobre a Terra. Paradoxo estranho mas sem cor política, nem de esquerda nem de direita: o compositor medíocre e *affairiste* serviria de exemplo ao político demasiado cingido por interesses pessoais e de minorias, e este mostraria ao outro a importância positiva, tratando-se duma obra musical, duma competência intransigente e genuína.

De modo algum estou convencido da utilidade e do impacto real destas minhas palavras. Nem tudo o que existe é útil, mas uma certa expressão duma utopia, por mais inútil que seja, sempre relembra a necessidade imperiosa do que não existe.

Tendo o meu carácter por hábito uma certa introspecção das incidências que provocam ou não em mim certos acontecimentos nos mais diversos aspectos da minha vida, ao pensar na inesperada atribuição do Prémio Pessoa, e nas entidades que o patrocinam, procuro integrar a uma tal recompensa pessoal uma dimensão mais vasta, capaz de representar uma vontade de ‘investir’ em domínios que, por não serem directamente rentáveis, contribuem fortemente ao desenvolvimento científico, cultural, e artístico dum país. Limitando-me tão somente ao campo da música, este tipo de iniciativa – por ser privada – deveria incitar os governantes da nação responsáveis (directa ou indirectamente) pelo seu ensino, pela sua prática, e pela sua divulgação, a pôr em acção uma verdadeira política musical, baseada numa análise sem concessões das carências fundamentais, sobretudo no funcionamento concreto das instituições, na formação de instrumentistas e de compositores, isto é, de intérpretes aptos da Música dos últimos cem anos, e de criadores representativos. Por sua vez, e num futuro mais ou menos longínquo, os frutos de uma tal política trariam a futuros júris do Prémio Pessoa um número crescente de candidatos-músicos, cuja hipótese de serem laureados, assentaria única e exclusivamente na competência e na autenticidade das suas realizações.

Mais uma vez, não estou convencido da utilidade das minhas palavras.

A primeira pergunta que me foi ‘metralhada’ por jornalistas de vários quotidianos nacionais: ‘Que pensa fazer com o dinheiro?’ levou-me, não sem malícia, a pôr a questão a mim próprio: será que a vulgaridade de tal pergunta resulta, da parte dos jornalistas, dum conhecimento concreto dos parâmetros dominantes da mentalidade de certos meios musicais, ou é pura coincidência? Penso tratar-se duma coincidência não pura, tanto mais que na minha inexperiência dos costumes dos jornais portugueses, vi-me forçado a escrever uma carta ao director de um dos mais importantes quotidianos lisboetas, precisando o conteúdo real de certas declarações que fiz, de quem nunca recebi a mínima resposta<sup>3</sup>. Se me permito, no contexto de hoje, mencionar tal facto, é que o conteúdo dessa minha carta explicita claramente a minha posição enquanto músico português desenvolvendo no estrangeiro quase há quarenta anos a sua actividade profissional. E explicito tanto mais livremente a minha posição, quanto não tenho qualquer ambição pessoal de aceder a um poder político sobre a vida musical em Portugal. Passo a citar na desordem algumas passagens:

*Em todo o Mundo se reconhece que a formação (no seu próprio país) de músicos nacionais (sobretudo de intérpretes), é condição mesma, e primeira condição, da existência de toda a vida musical. Assim, privilegiar (ou considerar como panaceia) a importação de músicos estrangeiros, os quais constituem ainda hoje, salvo raríssimas excepções, parte substancial das nossas formações e orquestras», não pode deixar de ter uma influência nefasta e desencorajante sobre toda e qualquer tentativa (se é que a houve...?) de instaurar em Portugal uma política musical de nível europeu, através de uma formação de elevado nível de músicos portugueses.*

**3** Carta enviada por Fax ao provedor do jornal ‘Público’ (mas endereçada ao director desse jornal, José Manuel Fernandes) no dia 19.12.2000, com pedido de publicação. Na origem deste pedido estava o artigo de Carlos Câmara Leme (‘Público’, 15.12.2000), cujo título dava uma imagem distorcida da posição de Emmanuel Nunes relativamente a Portugal e às instituições portuguesas. Ao escrever essa carta Emmanuel Nunes consultou o seu amigo Vasco Airão, advogado e (na altura) membro do Conselho de Administração da Casa de Serralves. Dada a importância deste esclarecimento aqui se reproduz o início da carta de Emmanuel Nunes endereçada a José Manuel Fernandes: «Senhor Director, [§] O jornal que V. Exa. dirige, dedicou-me na sua edição do passado dia 15, a propósito da atribuição do Prémio Pessoa 2000, um artigo assinado por Carlos Câmara Leme (com Inês Nadais e Joana Amorim) cujo título – em tipo de letra que lhe dava uma particular saliência – era ‘Ninguém me quer cá’. Este título, que isolava do contexto respectivo uma frase que realmente proferi ironicamente – com irrisão – , poderá transmitir ao leitor a ideia, de todo em todo errónea, de que me considero como que desprezado ou mesmo rejeitado pelo meu País. Na verdade, não sou suficientemente paranóico para me poder sentir ‘marginalizado’ da vida musical portuguesa, e nunca tive tal sentimento, que de resto de modo algum corresponderia à realidade e seria injusto. [§] Aquela minha afirmação reportava-se unicamente às instituições oficiais portuguesas responsáveis pela definição de uma ‘política da música’ e do controlo da sua aplicação – da orientação do seu ensino e da sua prática, mormente na formação de instrumentistas e compositores, isto é, de intérpretes aptos da Música dos últimos cem anos. (...)». [N.E.]

*Mas, e afim de cortar pela raiz toda e qualquer possibilidade de uma interpretação falsa e tendenciosa desta minha posição, permito-me, salientar os seguintes pontos:*

- 1. Sinto-me extremamente feliz por o intercâmbio internacional de instrumentistas e compositores em todos os países ser cada vez mais intenso e livre, e sobretudo multilateral, o que não é infelizmente o caso em Portugal, dado que para cada músico português trabalhando, por exemplo, em prestigiosas orquestras internacionais pelo único mérito da sua alta competência, existe um número incomparável de músicos estrangeiros em Portugal, e não só instrumentistas, ocupando funções de solista, de maestro, de professor, etc., cujo grau de competência nunca lhes permitiria ocupar postos de responsabilidade equivalente noutros países da Europa.*
- 2. Gosto de trabalhar com músicos estrangeiros vivendo em Portugal quando 'oiço' que eles, 'apesar' de viverem em Portugal, são dignos das funções que ocupam.*
- 3. Tenho o máximo interesse em trabalhar com músicos portugueses quando sinto que há uma vontade e um esforço autênticos no sentido de um aperfeiçoamento técnico e musical, mesmo se o resultado imediato não é aquele que pode ser obtido no estrangeiro.*

Saliento, enfim, que seria ainda necessário, por bastantes anos, recorrer também à participação regular de quadros estrangeiros, afim de instalar um limiar mínimo de qualidade inicial, mas isto não seria de modo algum contraditório com as minhas afirmações precedentes, desde que a escolha desses quadros fosse unicamente orientada e ditada pelo seu nível e consciência profissionais. De outro modo, a herança – estrangeira ou nacional – recebida pelos estudantes servirá tão somente a perpetuar o marasmo e uma lamentável auto-satisfação. Por outro lado, convém ainda lembrar que não é pelo simples facto de um músico português ter estudado alguns anos, por exemplo composição, nos Estados Unidos da América ou em países importantes da Europa (França, Holanda, Inglaterra, Itália, etc.) que o torna 'automaticamente' apto a exercer funções que determinarão directamente o nível da formação proposta aos estudantes. Neste caso preciso, 'automaticamente apto' não existe. Nesses países, há escolas e escolas. Em Portugal, até hoje, quase só há escolas...

Perdoem-me a crueza: a música em Portugal vai nua, mas se alguém o gritasse, ninguém ficaria estupefacto (todos o sabem), já que ela não é nem rainha nem mito, apenas uma espécie de máscara dum cortejo insólito, permitindo aos mascarados viver dela, sem a servir.

Continuando apenas a lembrar a necessidade imperiosa do que não existe, insisto mais uma vez na impossibilidade de uma irradiação autêntica da vida musical portuguesa, sem uma verdadeira vontade política que passe pelo reconhecimento incondicional da importância do ensino especializado e da prática da Música – ambos de nível europeu – no seio da nossa sociedade. É de certo verdade que um tal investimento político em nada mudará a tendência de

qualquer panorama eleitoral. É ainda verdade que um tal investimento económico nunca será rentável da mesma forma, nem com a mesma eficácia imediata, de outros empreendimentos. Mas é uma verdade ainda certa que toda elevação do nível de qualquer 'classe' profissional conduz inevitavelmente, mais cedo ou mais tarde, ao desenvolvimento cultural, e porque não económico, de todo um povo.

Para a cultura musical portuguesa seria bem mais essencial fazer um inventário crítico, não estatístico, e pouco oneroso, daquilo que não existe ainda como formações e actividades musicais de valor indiscutível, que destinar somas consideráveis à elaboração de catálogos estatísticos que não servem senão para contemplar o umbigo da história da música em Portugal, o que convém não confundir com verdadeiros trabalhos de musicologia.



Para concluir, evocarei certos aspectos particulares da minha vida profissional, de tal forma que dessa evocação ressalte, não só a atitude pessoal que é a minha no seio das instituições que se tornaram indissociáveis da minha actividade, mas também a forma como essas instituições, e alguns dos seus responsáveis, vinculam aspectos importantes do meu trabalho. Quero-me referir ao *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, ao *Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique* (IRCAM), e à Fundação Calouste Gulbenkian.

Recuando no tempo, direi que a classe de composição que me foi destinada em 1992 [no CNSMP], permitiu-me desenvolver progressivamente a capacidade de transmitir à maior parte dos estudantes (não a todos) a trajectória da minha própria experiência, sem interferir nas diversas orientações estéticas que os animam, salvo quando alguns operam eles próprios um afastamento nítido dos seus pontos de partida. Como contrapartida a essa diversidade, imponho na medida do possível um certo rigor no modo como cada um realiza as suas próprias opções, intensificando assim a confrontação, quase sempre frutífera, entre as diferentes perspectivas. Obviamente, como não sei compor música tonal digna dos antepassados, também me recuso a ensiná-la. É esta a minha maneira de respeitar e venerar a tradição musical europeia.

No final dos anos 1980, graças ao assentimento de Pierre Boulez e ao grande apoio do seu sucessor Laurent Bayle, nasceu a minha iniciação a um trabalho de integração do mundo instrumental e de uma certa informática, cada vez mais próxima das minhas exigências musicais. O modo como o IRCAM tem favorecido, tanto económica como tecnicamente, a realização da minha *recherche* até à finalização de obras como *Lichtung I e II*, fica indissociável de as-

pectos fundamentais da evolução da minha linguagem musical. Para isso contribuiu definitivamente o saber, a dedicação e a compreensão imensas de Éric Daubresse, director informático de todos os meus projectos levados a cabo no IRCAM.

Recuando ainda mais no tempo, e pouco antes de uma primeira visita a Lisboa provocada pela morte inesperada do meu pai, após uma ausência longa de sete anos, é em 1969-70 que a Fundação Calouste Gulbenkian me propõe a sua primeira encomenda. A partir, se bem me lembro, do ano do 25 de Abril começará a longa e valiosa continuidade de um apoio quase incondicional da Fundação à minha tarefa de compositor. Digo ‘quase’ incondicional, e felizmente, porque um apoio de uma tal dimensão não teria podido durar até ao dia de hoje, sem o que eu chamaria ‘uma persistência constante e mútua de natureza ‘puramente’ musical’, o que permitiu às duas partes dar e aceitar sem interposta razão. Permito-me aqui uma segunda violação duma eventual regra protocolar, para designar Luís Pereira Leal, aqui presente, como o principal artesão duma participação perene e inestimável à minha carreira de compositor. E só o faço porque, ao contrário do que alguns certamente pensarão, o facto de o fazer ou de o não fazer, em nada muda, nem para melhor nem para pior, uma amizade nascida pouco a pouco ao longo de trinta anos de trabalho.



Espero não ter sido demasiado longo.

Algo alheio ao ritmo veloz e rentabilizado do tempo que corre, sempre necessito perder tempo para ganhar espaço. E lembro-me de uma frase semeada na exaltação de *Na floresta do alheamento*: ‘(...) ó tempo estagnado em espaço (...)!’, de Fernando Pessoa<sup>4</sup>.

Mas terminarei por uma coda suspensiva, composta de duas citações de Vieira da Silva:

*Je crois qu'en ajoutant petite touche par petite touche,  
laborieusement, comme une abeille, le tableau se fait.  
Un tableau doit avoir son cœur, son système nerveux,  
ses os et sa circulation.*<sup>5</sup>

*Quando olho um quadro meu, depois de pronto,  
só lá vejo o que não pude fazer...*<sup>6</sup>

Muito obrigado.

- 4 Fernando Pessoa [alias Vicente Guedes / Bernardo Soares] in: ‘Na floresta do alheamento’, in *Livro do Desassossego* (edição de Teresa Sobral Cunha), Lisboa: Relógio d’Água 2008, p. 72. [N.E.]
- 5 Vieira da Silva citada por Guy Weelen, in: Jacques Lassaigue e Guy Weelen, *Vieira da Silva*, Paris: Éditions du Cercle d’Art 1987 [1992], p. 96. Esta citação foi retirada do catálogo da exposição ‘The New Decade: 22 European Painters and Sculptors’, The Museum of Modern Art, New York 1955. [N.E.]
- 6 Vieira da Silva citada por José-Augusto França em: ‘Vieira da Silva conversando’, in: *Vieira da Silva – Árpád Szenes nas colecções portuguesas*, catálogo da exposição homónima na Casa de Serralves (Fevereiro/Abril 1989), p. 65. Este texto de José-Augusto França tinha já sido publicado no ‘Diário de Lisboa’ de 11.01.1968. [N.E.]

### I/3 3. MONSIEUR BOUR, O ANTI-DILETANTE (2001)\*

*Com Ernest Bour o compositor sente-se tão protegido como no colo de Abraão: podemos ter a certeza absoluta que ele vai extrair e dar a ouvir exactamente tudo aquilo que escrevemos na partitura.*

Bernd Alois Zimmermann

Este texto não será mais do que um testemunho pessoal da minha recordação, certamente parcial – pois esse tempo jamais será reencontrado – da personalidade de Ernest Bour, do seu empenho real nas obras que dirigia e, em particular, daquelas que estreava.

Ainda há pouco tempo, à margem de um ensaio com o Ensemble Modern, eu fiz uma pequena referência a alguns detalhes, tais como tinham sido trabalhados catorze anos antes. Um dos músicos interrompeu-me e disse: ‘Esquece-te disso! Não faz sentido! Como com o Bour nunca mais vais ter esta peça.’

Agora que o revejo através da minha memória devo, não para lhe fazer um elogio (e ainda menos póstumo), mas simplesmente para observar – com uma independência de espírito digna do seu próprio respeito diante *todas* as partituras que ele tinha de dirigir – alguns factos que me permitiram, pouco depois do nosso primeiro encontro, uma aproximação, uma sensação de profundo respeito pelo seu respeito da minha música, aprender a reconhecer o seu modo único e insubstituível de me fazer reaprender (redescobrir) os recantos menos ‘expostos’ das minhas partituras, e, finalmente, de poder participar num diálogo sem banalidades, ainda que com humor, e de uma modéstia recíproca, sempre com a finalidade de nos conduzir progressivamente e o melhor possível ao ‘estado de concerto’. Devido à minha própria pesquisa relativamente às relações ritmo/duração dum ponto de vista estritamente musical, e sobretudo no âmbito do meu trabalho no IRCAM, recordo por vezes de maneira espontânea certas ‘manias’ (ou assim consideradas) de Ernest Bour, ou, melhor, as razões profundamente musicais, mas

\* Texto escrito em homenagem ao maestro francês Ernest Bour (1913-2001). [N.E.]. [Tradução: Paulo de Assis]



também psicológicas, que conduzem a tais ‘manias’ com uma integridade total. Dentro da Orquestra da Rádio do Sudoeste Alemão de Baden-Baden ele tinha a alcunha de ‘Santo Metrônomo’: entre o fim da partitura e o rebordo da estante ele colocava frequentemente vários metrônimos com *tempi* diferentes, assim como um cronómetro – mas nunca os seguia enquanto dirigia, ainda que os deixasse em funcionamento. Ele gostava, aqui e ali, de poder verificar se as mudanças de tempo eram ‘justas’, tal como se fala da ‘justeza’ de um intervalo. Ele gostava de comparar, por exemplo, a duração de uma mesma peça, de uma execução para outra. Este facto parece-me um género de teste – para ele mesmo – do tempo cronológico do concerto, da notação temporal da partitura, e da relação sensível entre ambas através do acto de direcção. Eu reconheço aqui, sem a menor dúvida, uma consciência aguda, não voluntária e inalienável, da irreversibilidade ‘fatal’ de cada execução – a construção do tempo da execução enquanto dimensão primordial de cada ‘revelação’ da obra ao ouvinte.

Podemos achar as suas interpretações austeras, ‘frias’ dirão alguns, mas elas nunca eram mecânicas. A sua musicalidade era outra. Ele possuía no mais alto grau uma consciência sensível do tempo escoado, da função musical da duração.

(Há poucos anos um excelente pianista, também compositor, decidiu tocar as minhas *Litanies du Feu et de la Mer I* com uma panóplia semelhante de metrônimos e cronómetro. Nunca trabalhei com ele. É uma peça que requer bastante improvisação rítmica e na qual as durações nunca podem ser completamente rigorosas. O resultado foi catastrófico.)

O concerto enquanto ‘duração irreversível’, enquanto memória cristalizada – memorial – e consagração do trabalho realizado com os instrumentistas era para Bour, penso eu, a síntese única do estudo solitário e do investimento colectivo do qual ele procurava banir tanto quanto possível os acasos de qualquer humor ou interpretação momentânea, de qualquer capricho. Pouco antes do concerto ele costumava revelar a sua ansiedade, olhando pelo canto dos olhos: ‘Estou a tremer de medo!’. A duração irreversível... Nunca se deixava ir... quase nunca. Mas a emoção quase sempre contida durante a execução podia – e sei-o porque o vivi – libertar-se logo depois do último compasso.

(Ao escrever estas linhas a minha memória leva-me à na entrevista, paradigmática sob todos os pontos de vista, de Irène Joachim<sup>1</sup> a Brigitte Massin<sup>2</sup>, na qual esta intérprete de excepção conta

<sup>1</sup> Irène Joachim [1913-2001]: soprano francesa de ascendência germânica, neta do violinista Joseph Joachim. Participou na primeira gravação de *Pelléas et Mélisande* (1941) sob a direcção de Roger Désormière. [N.E.]

não apenas a sua própria experiência com Ernest Bour em *Pelléas et Mélisande* – cuja interpretação ela coloca ‘ao mesmo nível’ da de Désormière<sup>3</sup> – mas também que, depois da representação, ter sido Madame Bour a vir estar com ela, dizendo-lhe que o seu marido se tinha sentido forçado a ir imediatamente para casa e que não estava em condições de falar com ela. ‘(...) ao mesmo nível’ não quererá dizer que uma das interpretações ficou na sombra? Em relação a isto Josef Häusler escreveu em 1989: ‘A França deve-lhe as estreias francesas de Matías o Pintor de Hindemith, do *Castelo de Barba-Azul* de Bartók, do *Rake’s Progress* de Stravinsky, do *Prisioneiro* de Dallapiccola, e de *Wozzeck* de Alban Berg. Eu próprio participei em algumas delas, por exemplo na estreia de *Wozzeck* – que ficou depois e injustamente ofuscada pela execução de Pierre Boulez na Ópera de Paris –, e o aspecto exemplar do carácter musical da interpretação de Bour está ainda vivamente gravada na minha memória, trinta anos mais tarde.’)

O intérprete cedia quase todo o seu papel ao REVELADOR. Mas para que a partitura-negativo possa revelar-se, no sentido mais nobre do termo, o concerto-fotografia, todo o trabalho de ‘desenvolvimento’ (solitário e colectivo) estabelece-se passo-a-passo: a *mise-en-place* tornava-se ritmo, o escalonamento avisado das intensidades tendia para uma estabilidade das relações de nuances, e a dosagem progressiva de ‘confluências’ por vezes vertiginosas de timbres o mais variados cristalizava-se pouco a pouco, permitindo assim, a cada repetição [à chaque reprise], um reconhecimento imediato de um mesmo contexto. A sua gestualidade nunca reflectia de maneira ostensiva a especificidade acústica dos diferentes tipos de articulação, mas, desde bem cedo no processo de trabalho, os instrumentistas eram convidados a retomá-los e a respeitá-los, dado que o perfil sonoro de cada passagem devia corresponder tanto quanto possível à imagem que a memória se tinha feito desde o ‘desenvolvimento’ solitário.

Apesar disso o REVELADOR agia como intérprete integral, mas a sua interpretação (ou antes: a sua concepção da interpretação de tal ou tal obra) forjava-se lentamente através de um estudo quase inesgotável da partitura. Ele revelava-a a si mesmo à medida que a estudava, e revelava-a aos outros, na sua vocação de REVELADOR da obra e, quase contra si mesmo, no seu papel de intérprete. Em qualquer caso a sua realização sonora [*rendu sonore*] de uma obra nunca

<sup>2</sup> Brigitte Massin [1927-2002], musicóloga francesa, autora de um livro sobre a família Joachim (*Les Joachim – Une famille de musiciens*, Fayard, Paris 1999). [N.E.]

<sup>3</sup> Roger Désormière [1898-1963], maestro francês, aluno de Vincent d’Indy e de Charles Koechlin. Dirigiu a primeira gravação de *Pelléas et Mélisande*, gravação histórica efectuada no auditório do antigo Conservatório de Paris entre os dias 24 de Abril e 26 de Maio de 1941, isto é, em plena ocupação Nazi de Paris.

era neutra – mesmo quando não lhe agradava, o seu empenho no trabalho em qualquer partitura jamais era indiferente. O seu julgamento das obras era certamente tão severo como o seu conhecimento profundo, mas só raramente o deixava transparecer.

Permito-me aqui contar dois episódios [*faits divers*] que testemunhei e que se deram durante o Festival de Royan de 1977. Entre as sete estreias mundiais que aí dirigiu, duas peças o inquietavam especialmente: uma devido à sua estética comercial e de mau gosto; outra pela incompetência generalizada da escrita orquestral e do magma informe que dessa escrita resultava. Falando com um instrumentista e comigo mesmo ele dava mostras discretas tanto do seu desencorajamento como da sua determinação, simultaneamente resignada e intrépida, de voltar a ensaiar a segunda peça. De maneira igualmente discreta nós referimos-lhe que já a tinha ensaiado suficientemente. ‘Não, não! Ele deve poder ouvir pelo menos uma vez as coisas que escreveu!’. Voltou a ensaiar a peça e, no fim do último compasso, deitou fora a língua, como uma criança a quem tivéssemos dado a provar alguma coisa horivelmente amarga.

A outra peça era, além do mais, interminável e Bour redobrou as suas boas maneiras para perguntar ao compositor se ele autorizaria ligeiras animações do tempo, em certas passagens. O seu pedido foi recusado e Bour regulou um dos seus inumeráveis metrónomos a 40, tempo que não abandonou jamais durante toda a execução. Dez anos mais tarde, recordando esse festival de Royan, ele ainda se lembrava dessa peça, rindo e fazendo caretas como que a dizer: ‘Esqueçamos isso!’.



Conheci Ernest Bour no mês de Março de 1977, nas instalações da Rádio do Sudoeste Alemão [Südwestfunk] de Baden-Baden, para uma primeira série de ensaios com a sua orquestra tendo em vista a estreia absoluta da minha obra *Ruf* para orquestra e fita magnética, estreia que se daria algumas semanas mais tarde no Festival de Royan, no qual, durante três concertos, ele deveria dirigir sete estreias absolutas e duas estreias em França. A tensão era considerável e eu próprio (recém-saído dum trabalho exaustivo de seis meses para concluir a partitura), eu próprio receava não estar à altura de poder tomar distância suficiente no caso de surgirem eventuais problemas de exequibilidade. Mais: Ernest Bour tinha-me feito saber através de Josef Häusler que as ‘Indicações para interpretação’ [*Spielanweisungen*] que eu tinha fornecido juntamente com a partitura eram insuficientes, especialmente no que dizia respeito à ordenação temporal entre a partitura e a fita magnética, e que era absolutamente imperativo para ele receber uma cópia da fita mag-

nética antes do primeiro ensaio (que escutou várias vezes), sem o que se recusaria a dirigir a peça. Se me demoro neste episódio é apenas porque ele ficou gravado na minha memória como o primeiro símbolo da sua intransigência, desde o momento em que devia assumir a responsabilidade por uma totalidade sonora a realizar em tempo real: o concerto. Depois de me indicar, assim que cheguei, dois erros nas indicações cronométricas que orientam a partitura, ele escrutinou-me com alguma críspação e cepticismo, como para saber se eu tinha uma ideia suficientemente clara da função da fita magnética, ou se se tratava de uma simples camada suplementar para ‘fazer complexidade’.

Depois de concluído o meu ‘período de iniciação’, e assim que uma confiança cada vez maior na natureza do julgamento que fazíamos um do outro se fez sentir, aconteceu que ele me pediu, durante um ensaio, para difundir uma certa passagem da fita magnética com uma intensidade exageradamente forte para, segundo me disse, ter a certeza de não se deixar desestabilizar no caso da haver pulsações estranhas, vizinhas ao seu *tempo*. Noutras ocasiões, ao contrário, era eu que o advertia de que iria difundir tal passagem mais forte que o habitual, apenas para testar certos limites de intensidade entre o tecido orquestral e os sons electrónicos. Depois de uma leitura muito longa, quase integral (como em concerto), ele questionava-me se em tal passagem eu não teria sido demasiado forte ou fraco, se era necessário corrigir o nível da orquestra... Ele tinha quase sempre razão!

Em Royan o local do concerto tinha uma acústica muito diferente da do estúdio Hans Rosbaud em Baden-Baden, e, durante o ensaio-geral, verificou-se que o único posicionamento realmente satisfatório de certos altifalantes era demasiado próximo de alguns instrumentistas, e isso poderia perturbá-los acusticamente em certos momentos. Tais momentos eram raros e de curta duração, mas eu entendi por bem perguntar a Bour qual seria a melhor solução a tomar. Ele respondeu-me sem hesitar: ‘Faça o que deve ser feito para que isto soe como pretende; os músicos tocarão comigo!’.

Curiosamente é a existência desta fita magnética que serviu de catalisador às nossas primeiras colaborações especificamente profissionais, pois fui sempre eu próprio a assegurar e interpretar a respectiva difusão em todos os ensaios e nos três concertos que fizemos: Royan, Donaueschingen, e na Flandres.

(Posteriormente uma dezena de maestros – alguns piores, outros melhores — dirigiram *Ruf* e, de cada vez que isso acontece, não posso deixar de pensar nesse facto sem uma certa ironia, pois nenhum deles jamais escutou a fita magnética sozinha, e muito menos na sua função de elemento de fusão ou de ‘perturbação’ da orquestra.)

Um ano mais tarde, na minha chegada a Berlim, quando um compositor-maestro acabava de massacrar *Ruf*, Josef Häusler ofereceu-me a enorme oportunidade de poder escrever uma peça para o Festival de Donaueschingen de 1979, tanto mais que Ernest Bour era suposto nele participar pela última vez na qualidade de maestro titular da Orquestra da Rádio do Sudoeste Alemão de Baden-Baden. O projecto tornou-se demasiado vasto, sem que eu me desse conta disso, e vi-me forçado a cancelar a estreia do que viria a ser uma das partes de *Tifereth*, adiada, devido ao meu atraso, para o ano seguinte, sem Bour...

(Em 1980 a direcção da Rádio do Sudoeste Alemão pretendeu impor-me à força aquele mesmo compositor-maestro que, em Berlim, me tinha instruído sobre a sua competência e, por uma razão (oh!) bem diferente, vi-me de novo obrigado a cancelar o concerto, decisão tanto mais dura quanto eu tinha, bem entendido, o maior interesse neste festival.)

Não voltei a ver Ernest Bour durante oito anos. Nunca mais voltámos a falar.

Para o Festival de Donaueschingen de 1986 Josef Häusler, sempre ele, propôs-me a escrita de uma obra para o Ensemble Modern, sob a direcção de Bour. Exprimi-lhe o desejo de poder contar com a participação do Estúdio Experimental de Friburgo, cujo director era ainda Hans Peter Haller. Isso veio a ser *Wandlungen*. No dia seguinte à sua estreia o responsável musical das *Nuits de la Fondation Maeght* (em Saint-Paul-de-Vence) pediu-me que lhe apresentasse uma proposta para um programa monográfico. Respondi-lhe imediatamente: a nova versão de *Musik der Frühe* e uma nova obra – será *Duktus* – interpretadas pelo Ensemble Modern, sob a direcção de Ernest Bour.

Mas regressemos a Donaueschingen. Tendo chegado à sala de concertos na qual decorriam os ensaios com electrónica de *Wandlungen* dirigi-me a Bour (depois de oito anos) para o cumprimentar e ele ‘retorqui-me’, sem a menor ‘ponte’, mais ou menos assim: ‘Então diga-me lá, essa história das quintinas...!’ (tratava-se de uma passagem de *Wandlungen*), e abanava ligeiramente a mão direita, como se os dedos lhe estivessem a queimar. Depois da minha iniciação com ele, na época de *Ruf*, eu já era mais capaz de permanecer sereno olhando o seu olhar, que parecia dizer-me, com bonança desta vez, duas coisas: ‘O que é que você me obriga a fazer aqui?!’ e ‘Felizmente que me sei desenrascar, que sei do meu ofício!’.

O trabalho com a electrónica em tempo real decorreu num ambiente muito produtivo e Bour aceitou tranquilamente que alguns

condicionamentos forçassem, durante os ensaios, a paragens forçadas. Ele era muito atento aos diferentes tipos de transformação dos sons dos instrumentos, e conhecia as passagens nas quais efeitos de *delay* desencadeavam acontecimentos não notados na partitura instrumental. Participava com certa cumplicidade amigável nos riscos que eu então tomava, ao iniciar-me em 1986 numa certa modalidade de ‘tempo real’. Estando ele mesmo sempre disponível para se deixar surpreender sem preconceitos por todas as ‘experiências musicais’, e, sem abdicar do seu próprio julgamento do resultado, nunca se sentia ultrapassado ou manipulado por um contexto ‘experimental’, pois de verdadeira nobreza era a ideia que ele tinha do seu papel de ‘revelador-intérprete’.

(Não posso deixar de pensar na atitude recta, impávida mas vigilante de Ernest Bour, na sua deontologia de intérprete, quando constato, quinze anos mais tarde, que um ou outro instrumentista de alto nível, verdadeiro especialista da música do nosso tempo, e às vezes até com a veleidade de compor, que um tal género de intérprete desenvolva grandes teorias neuróticas e pseudo-filosóficas a favor da ‘não-alienação do intérprete’, desde que os computadores ultrapassem a sua função de objecto *up-to-date* e/ou de esconde-misérias, e se transformem no ‘suporte’ da minha intenção obstinada, com todas as dificuldades que isso implica.)

Foi a partir da estreia de *Wandlungen* que nos tornámos, não amigos íntimos, mas muito próximos, numa altura em que ambos trabalhávamos com o Ensemble Modern. Ele gostava muito de dirigir este Ensemble, que via nele um pai e um colega, mas sem os inconvenientes próprios a esses dois estatutos. Eu, enquanto compositor e não só, sentia um enorme reconhecimento de poder manifestar ao maestro ao Ensemble todo o respeito e estima que eles realmente me testemunhavam, sobretudo quando comparando esta experiência com outras que tinha nessa época com agrupamentos latinos. (Ernest Bour nunca dirigiu o Ensemble Intercontemporain.)

Durante a temporada de 1986-87 *Musik der Frühe* e *Wandlungen* foram tocadas em vários países pelos mesmos intérpretes. Aquando do concerto na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, a Embaixada da Alemanha tinha organizado uma recepção para Stockhausen e a sua *entourage* (eles estavam também em Lisboa), e foi-nos comunicado que estávamos convidados, mas unicamente o casal Bour e eu próprio. O nosso ‘ou todos ou ninguém’ não foi aceite e Bour pediu-me para reservar um restaurante para jantar (nós éramos cerca de trinta pessoas). Fez-me ainda jurar que eu pagaria a totalidade da despesa da noite com o seu cartão de crédito, que me confiou secretamente pouco antes do fim da refeição, que se concluiu com uma boa série de anedotas, contadas por alguns instrumentistas que fizeram Bour literalmente chorar de riso.

Chegando a Saint-Paul-de-Vence, em Julho de 1987, durante os ensaios de *Duktus*, Bour pediu-me para estar particularmente atento, ‘Helfen Sie mir, bitte!’ [Ajude-me, por favor!], dado que já não conseguia ler bem todas as notas da partitura enquanto dirigia – ‘vou ter de mudar as lentes dos meus óculos’. Tanto ele como todos nós ignorávamos então a verdadeira causa de tal dificuldade, mas eu murmurei-lhe com alguma malícia, dizendo-lhe que um grande número de colegas dele não teriam tal problema, pois contentar-se-iam com seguir a ordem dos compassos...!

A 26 de Outubro desse mesmo ano, no quadro dos Weltemusiktagen [Festival Dias da Música Mundiais], Bour (sempre com o Ensemble Modern) dirigiu um concerto na Filarmonia de Colónia de cujo programa constavam duas obras: *Wandlungen* e a versão original do Concerto para Violino e orquestra op. 61 de Beethoven (solista: Thomas Zehetmair). No programa deste festival é justamente mencionado o facto de que os estudos e pesquisas do violinista Rudolph Kolisch, saído da escola de Schönberg, tais como o seu artigo ‘Tempo e carácter na música de Beethoven’, publicado em 1943<sup>4</sup>, foram determinantes para a interpretação de Ernest Bour do Concerto opus 61’.

Um dia alguém do Ensemble Modern me telefonou para me dizer que Ernest Bour declinava qualquer convite da parte deles devido à perda progressiva da visão, causada por uma doença incurável. Por um sã egoísmo eu não queria aceitar o facto que ele deixasse de dirigir a minha música e, juntamente com alguns músicos do Ensemble Modern, decidimos ‘atacar’ em várias frentes, com o encorajamento da Senhora Bour. Habitando nessa altura próximo de Colónia eu dava aulas na Escola Superior de Música de Friburgo e, dado que fazia a viagem de carro, decidi render-lhe uma visita em Baden-Baden. Conhecendo a firmeza do seu carácter, a sua teimosia, eu estava consciente da dificuldade da minha tentativa. O Ensemble Modern, por seu lado, tinha-lhe pedido insistentemente para dirigir e gravar alguns clássicos do século XX – coisa que ele poderia fazer de cor! Na minha segunda visita, e com seu consentimento, trouxe-lhe um só sistema com os cinco instrumentos de *Nachtmusik I*, ampliado para formato A3. Ele não ficou indiferente e pediu-me o favor de lhe enviar um exemplar normal da partitura, que iria ler ‘à lupa’ – o que foi duplamente verdade. Ao sair Bour garantiu-me que me daria uma resposta muito em breve.

Ela foi negativa e sem apelo para todos nós. Mas quando ma comunicou, ele acrescentou:

- Diga-me uma coisa: próximo do fim, na única *appoggiatura* do trombone está escrito um sol sustenido; é um erro, ou está certo?
- Está certo.
- Isso pareceu-me estranho, pois é o único sítio da partitura onde a nota sol sustenido aparece!?
- Tem toda a razão. É uma excepção...

Pouco tempo mais tarde, aquando da minha última visita a Baden-Baden, perguntei-lhe apenas porque não aceitava dirigir e gravar alguns clássicos do século XX com o Ensemble Modern. Significando um ‘não’ com a sua cabeça, ele explicou-me, sem a menor ênfase, que enquanto dirigia já não podia estabelecer um verdadeiro contacto visual com os instrumentistas, e que os músicos do Ensemble Modern não mereciam trabalhar em tais condições. Como eu lhe recordasse timidamente que ainda dirigia concertos em Hilversum, ele cortou-me a palavra e disse-me com alguma displicência que esse concertos não eram mais do que rotina e que o seu ‘último, verdadeiro concerto’, tinha tido lugar com o Ensemble Modern e comigo mesmo.

Em 1988, a primeira edição do Prémio da Fundação August Halm foi-lhe destinada. No diploma que acompanha esta distinção pode ler-se que:

*O seu trabalho é sustentado pela alta responsabilidade que atribui ao papel da Arte e não tem outro objectivo que não seja transmitir autenticamente aos ouvintes do nosso tempo música de diferentes épocas e estilos. A sua atitude e as suas realizações estabeleceram padrões de referência para a cultura musical.*

Do eminente músico, a modéstia real, nem fingida nem tímida, implacável, obriga Josef Häusler a dizer :

*Eu sei: ele não gosta de ouvir tais coisas...*

A *laudatio* que Häusler pronunciou nessa ocasião permanece um testemunho insubstituível sobre a personalidade de Ernest Bour, sobre a sua palavra e os seus actos, sobre a travessia da história da música do século XX, sobre a sua obstinação insuperável em interpretar dignamente cada partitura da qual se tornava o escrupuloso demiurgo.

Parmain, Verão 2001

<sup>4</sup> Rudolf Kolisch: ‘Tempo and Character in Beethoven’s Music’, in: *The Musical Quarterly* 29 (1943), pp. 169-187 e 291-312 [N.E.]

**II.**

**BOULEZ**

**KANDINSKY**

**HUSSERL**

## II/1 A ALQUIMIA DAS LEITURAS OBLÍQUAS (1990) \*

Em 1945 Boulez escreve *Notations* para piano.

Quando um músico da minha geração teve a sorte ou o azar de ter seguido de perto os ensinamentos de alguém que, pelo seu génio criador e pela sua ciência, decidiu da sorte de uma grande parte da música surgida depois da segunda Guerra Mundial, terá aprendido

que **o ofício do jovem compositor depende de uma herança em cuja escolha ele intervém mais ou menos;**

que as **heranças transmissíveis** são as que **a história metamorfoseia;**

que **a ‘recensão’ analítica não é em si nem válida nem gratuita;**

que a análise deste **coeficiente do momento histórico (os harmónicos de uma época)** só se justifica plenamente por **um coeficiente pessoal primordial;**

que para lá **do prazer, fácil de rejeitar, de conhecer o ‘como’ das grandes obras**, estas, **felizmente, nunca deixam de recompensar a sua intransgredível noite de perfeição;**

que **a obra escrita abala todas os procedimentos preliminares na noite;**

que a sua realização **implica uma abolição do que poderia ser: o acaso abolido, não esquecendo a parte de acaso que pode intervir nesta abolição;**

que **só há criação no imprevisível que se torna necessidade.**

A obra: **uma série de recusas no meio de tantas probabilidades.**

\* Texto escrito a pedido do director do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian Luís Pereira Leal para a estreia portuguesa de *Répons* de Pierre Boulez (Claustro do Convento do Beato, 4 de Outubro de 1990, na interpretação do Ensemble Intercontemporain, sob a direcção de Pierre Boulez) e publicado (em francês) no programa de sala elaborado pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 4.10.1990, pp. 31-37. Tratando-se de um texto totalmente construído a partir de inúmeras citações de artigos de Pierre Boulez (extraídas essencialmente dos livros *Relevés d'apprenti* [1966] e *Points de Repère* [1981; 1985]) o autor optou por assinalar todas as citações a negrito, opção que é aqui respeitada. Quanto à questão da identificação das citações, vide ‘Introdução’. [Tradução: Artur Morão; revisão: João Rafael e Paulo de Assis]

**Prova de fogo da imaginação: a reflexão não é prejudicial à ‘Inspiração’, mesmo que esta última seja tomada no seu sentido mais fulgurante, mais oracular!**

**Raspar o fundo de si mesmo.**

**Sentir os seus limites de modo irremediável.**

**Mergulho nas águas profundas da consciência.**

**Na revelação de ‘mistérios’, que é que verdadeiramente se receia afora o não poder recompor o mistério que, uma vez, se viu face a face? Exasperar-se-á alguém por ter de assumir o seu nada?**

**Pôr em causa a principal virtude: a imaginação, que nada perderá em tomar consciência de si mesma, em certas circunstâncias. Isso só poderá dar-lhe segurança e força.**

Inspiração – Reflexão (interpretação analítica) – Imaginação. **Não tenho eu em mim uma complexidade suficiente que me permita defrontar estas diversas situações, melhor, que me permita adaptar-me a estes estados aparentemente incompatíveis? Se a vossa invenção não resistir a isso** é porque ela aguardava apenas esta circunstância para revelar a sua fraqueza.

Dimensão implacável de toda a génese. **Se a Esfinge ganhar...**

Este músico da minha geração terá ainda aprendido que o receio de submeter a imaginação à prova de fogo reina **nos espíritos que não são assaz ricos para que o seu irracional evolua à vontade em simbiose com um universo racionalmente constituído;** que toda a busca de novas proposições levanta **três questões fundamentais: a questão do sentido (da significação), a da validade, a da utilidade;** que **o músico é, ao mesmo tempo, um intelectual e um artesão;** que **reivindicar desabridamente**, com mais ou menos astúcia, **a dicotomia entre técnica e expressão** (sob o pretexto de ‘estilo’) é obra **de sargentos desvitalizados** da (e pela) pedagogia tradicional; que **é essencial saber querer** (os dois verbos podem enovelar-se até ao infinito); que **há coisas que não se devem querer** (verdade última de toda a aprendizagem); que **de querer a fazer há conhecer, saber...;** que após uma travessia bem sucedida da **prova de fogo da imaginação**, nos encontramos ancorados **nesta convicção profunda: a importância da escolha técnica** contra a **indigência, a**

**fraqueza, o eclectismo, a indecisão de uma linguagem reduzida a uma gesticulação banal;**

que **singularidade e originalidade estão separadas pelo abismo que distingue o bricolage da manufactura**, mesmo se naquele reside porventura o ponto de partida desta última. Abismo que deve ser transposto.

Boulez parafraseando Malraux: **é ouvindo música que alguém se torna músico. Não é possível tornar-se músico no absoluto.**

Terá aprendido

que

que

que

teria aprendido

se

se ele

Deixemos este(s) músico(s) da minha geração. Nem desprezo, nem orgulho, nem falsa modéstia.

Como este texto é inevitavelmente um testemunho pessoal, seria vão e pretensioso querer maquilhá-lo com um verniz impessoal, para nele introduzir o elogio ou o anátema que revela uma deontologia duvidosa. O homem, mal o conheço. Resta-me a sua obra, as suas interpretações, os seus escritos e os seus últimos (?) cursos em Darmstadt em 1965.

Mais de mil páginas revisitadas em *tempi* altamente contrastados, os seus escritos *falam-nos de nós*. [Tenho a] esperança de os ter traído justamente o necessário para justificar *a minha leitura*.

### **Não é parcial ou apaixonado quem quer**

Cada um forja a sua maneira de aprender e, mesmo então, é ao forjar que ele se torna forjador<sup>1</sup>. Muito cedo Boulez descobre, aprende e inventa, a sua maneira de aprender. As suas maneiras... jamais deixarão de forjar entre si tramas polifónicas de responsabilidade variada e variável.

**O músico só chega à ideia da música através da própria música... mas é difícil conciliar a escolha técnica e o projecto estético, porque se é mais ou menos tentado a favorecer um em detrimento do outro.**

Para aceder à realização efectiva de um projecto técnico, para não se tornar o laçao de uma escolha estética musicalmente caduca, Bou-

<sup>1</sup> No original encontra-se a expressão idiomática francesa: ‘[...] c’est en forgeant que l’on devient forgeron’. [N.E.]

lez entrega-se a uma denúncia violenta dos seus contemporâneos e da sua época, e a uma análise exaustiva das obras dos seus antepassados, cuja crítica bem joeirada e ácida, e sobretudo a sua profundidade, permanecem exemplares e sem precedentes na história da música.

**Maldito seja o eclectismo assexuado.** O que é preciso é **uma ‘irreverência’ fundamental (uma dúvida); não uma irreverência vagamente anarquista.** Esta fecunda irreverência, **nascida da dúvida, desemboca numa certeza... que determinará uma situação nova na criação futura. Um certo Descartes...**

Em busca da sua certeza, semelhante acrimónia impõe-se, e a **análise reveste, ou antes, revela as preocupações actuais do compositor.** A obra (analisada) **é, por vezes, tão-só um pretexto para a introspecção.** O compositor **tenta delinear o seu caminho de sirga<sup>2</sup>.**

#### *il catalogo*

1952. Por redução *ad absurdum* (como para certas demonstrações da geometria euclidiana), olhemos para Boulez através do seu olhar, quando decide **fazer de franco-atirador durante alguns instantes.**

Dos seus contemporâneos, *il catalogo è questo*:

- **Os dodecafonistas – falsamente doutrinários, absurdamente conservadores – sabem contar até doze e por múltiplos de doze, e podem entregar-se, em grupo ou solitariamente, a uma frenética masturbação aritmética.**
- **Os surdos vêm no sistema serial apenas artifício, decomposição e decadência.**
- **Os sentimentais – no terror de assistir à implantação do caos, ocupam-se em dele se servir, para o oporem ao vocabulário clássico.**
- **Os libertários ou libertinos não são minimamente assustados por todas as pesquisas técnicas. Mas desculpam-se de ser ‘prisioneiros’ do sistema, em nome da ‘liberdade’, do ‘lirismo’ e da ‘música’.**
- **Os generosos tentam persuadir-vos de que as descobertas seriais são velhas, que em 1920 já tudo isso se conhecia. Em nome de qualidades eminentemente ‘francesas’ – clareza, elegância, refinamento – adoram mesclar Descartes com a alta costura.**
- **Por fim, os indulgentes consideram a dodecafonia como uma doença venérea, que é lógico, quase de bom tom e, porque não?, glorioso ter tido na altura de uma juventude turbulenta. Mas torna-se indesculpável a reincidência,**

2 No original encontra-se a expressão idiomática francesa: ‘chemin de halage’. [N.E.]

#### **uma vez expirado o prazo concedido à loucura.**

Se me detive a desenrolar este ‘pergaminho’, velho já de quatro decénios, não é apenas porque ele representa, mais uma vez *a contrario*, o enorme impulso criativo da época, mas sobretudo porque me obriga a defrontar, com uma acuidade acrescida, o olhar com que encarei a minha geração. Deixemo-la. Oxalá que, nesta circunstância, se tenha a força de não se querer ‘situar’.

#### **O poema como ‘centro e ausência’ do corpo sonoro**

Pintores e Poetas irrompem da instrumentação sábia e sensível das ideias, e a surpresa inesperada do seu surgir, logo que ouvida, proclama a sua evidência, o seu poder de claridade, a sua emoção, **a loucura activa que é o desejo de se exprimir.**

Ao abolir o gratuito das citações ao acaso, Boulez suscita uma troca de propósitos e ideias entre

BAUDELAIRE: ‘Como (as artes) são sempre o belo expresso pelo sentimento, pela paixão e pelo devaneio de cada um, isto é, a variedade na unidade ou as diferentes faces do absoluto – a crítica concerne, a cada instante, à metafísica’;

e

KLEE: ‘Aprende-se a conhecer algo pela raiz, aprende-se a pré-história do visível... No plano superior, começa o misterioso’,

para daí inferir: **o trabalho crítico será uma espécie de encantação que fará germinar a obra.**

Na altura em que elabora *Le marteau sans maître* de René Char, Boulez não consegue deixar de pensar **no artista sem alma e sem instrução – na criança mimada** de que falava Baudelaire quase cem anos antes – ao insurgir-se contra uma pretensa **espontaneidade então muito difundida, sobretudo na França: Achamo-nos sempre em plena algazarra meretrícia de horríveis degenerados que a sua inconsciência torna inocentes perante as suas imundícies. Não esperamos substituir-nos a Hércules nas suas proezas de higiene, mas temos o direito de exigir um mínimo de discricção na exibição da idiotice. Sempre a incultura, esta espécie de temível estupidez**, outrora e também agora.

Delacroix segundo Baudelaire segundo Boulez: ‘A pena não é a minha *ferramenta*; reconheço que penso bem, mas assusta-me a necessidade de ordem a que sou obrigado a obedecer.’ **Persiste esta necessidade, esta obsessão de ter de precisar o seu domínio, as suas pesquisas.**



Se a crítica deve ser ‘razoável e apaixonada’, **desgraçada da pobreza de dons**. E, ao passar da crítica à obra, se esta for sem falhas é porque nela se encontram conjugados ‘um máximo de meios com um temperamento excepcional’ (Baudelaire).

Este ritmo virtuoso entre crítica e criação só aparentemente é binário. Em termos mais precisos: **Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, contribui para a criar, está-lhe ligada num circuito reversível; porque a necessidade de precisar o que se gostaria de chegar a exprimir é que leva à evolução da técnica; esta técnica reforça a imaginação que se projecta então para o não percebido; e assim, num perpétuo jogo de espelhos, prossegue a criação**. E, por outro lado, como uma cadência sobre uma tónica longínqua, **mais uma vez o inesperado: ‘O coração, uma víscera que faz as vezes de tudo...’ (Verlaine... 1865...)**.

Mas a **REGULAÇÃO de todos os sentidos** pelo qual se trata, segundo Rimbaud, de chegar ao desconhecido, **será longo, imenso e ponderado, se ‘o músico’ quiser tornar-se vidente**.

Será, porventura, esta regulação de todos os sentidos o momento de privilégio em que se sabe, sem equívoco, *tudo* o que é necessário rejeitar...? Também **a intenção deve poder ser sentida antes de chegar à clara consciência através do meio termo da análise e da investigação**. Esta primordialidade na percepção continua a ser o que caracteriza, com maior certeza, aquilo a que chamamos ‘obra-prima’. Uma tal perfuração da intenção acarreta um testemunho irrevogável: a arte **de compor nunca se assemelhará ao facto de justapor os encontros que se estabelecem numa enorme estatística**. Salvaguardemos esta liberdade inalienável: **a felicidade incessantemente esperada de uma dimensão irracional**. O inesperado.

E a exemplo de Antonin Artaud: **cada vez mais imagino que para o criar eficaz é necessário ter em conta o delírio e, sim, organizá-lo**. Já em 1948: **Penso que a música deve ser histeria e enfeitamento colectivos, violentamente actuais**. Mas, também aí, **sinto horror em abordar verbalmente o que, de modo complacente, se rotula de problema de estética**. Prefiro regressar ao meu papel pautado.

da carne nua da emoção à **carne nua da evidência**

No ano anterior à ‘partida’ de *Pliselon pli – Portrait de Mallarmé*, Boulez escrevia [o ensaio]: **‘A corrupção nos incensórios’**. Debussy – Cézanne – Mallarmé: **uma ‘luz’ que recusa refractar-se em qualquer prisma de mera análise**. Talvez eles nos ensinem que é igualmente necessário sonhar a sua revolução, e não apenas construí-la.

Boulez por Debussy por Boulez: **Debussy sabe, mas ao mesmo tempo recusa este saber herdado, e persegue um sonho de improvisação vitrificada. Uma busca do não-analisável, de um desenvolvimento que, no seu próprio processo, incorpora as surpresas da imaginação. Debussy rejeita toda a hierarquia que não se encontre implicada no instante musical**. Porque... **as relações de objecto a objecto se estabelecem no contexto, de acordo com funções não constantes**.

Tal como o fagote do *Sacre* se substitui à flauta do *Faune*, o cubismo põe a descoberto Cézanne. Mas as *Montagnes de Sainte-Victoire* preservam um prestígio mais altaneiro e mais secreto do que a maioria dos avatares do cubismo e da abstracção; e as fulgurâncias do *Coup de dés* fazem titubear certos clarões surrealistas para pessoas pálidas.

**Que tédio feroz, se soubéssemos para onde se dirige a história!**

IGITUR: o Infinito, o Absurdo e o Acaso.

1979. *Répons* não está longe. Boulez por Boulez:

- **Uma certa forma da Utopia que eu represento...**
- **As minhas qualidades de sonâmbulo**
- **A pesquisa é como a fome: atormenta-te até que a tenhas satisfeito; e, em seguida, recomeça.**

★

Obrigados a suportar as mordeduras do quotidiano, é-nos forçoso regressar ao tempo pulsado de um calendário contundente. Aceitemos apenas provisoriamente o inacabado *deste passeio selvagem*, mas reflectido. Nem colagem nem pastiche: talvez um modo modesto e preciso de criar um espaço de reflexão. Será ainda necessário possuir pessoalmente uma complexidade suficiente que permita apreender a imensa parte de mistério, ‘de insónia’, de questionamento, de projecção no futuro que pode conter uma Ideia, até e sobretudo quando é considerada por profissionais ‘convencidos’ de sorriso indulgente, como uma evidência ‘conhecida’ e fora de moda.

Porque provisório, o fim: uma mais forte memória dos esquecimentos...

À maneira, tão cara a Mahler, de uma ‘ogiva cadencial’ que se contempla, que se ouve *terminar* (-se), aprendamos: **Feliz ou infelizmente, a história não é um tobogã bem oleado. Ela é notoriamente ‘imprevista’, apesar da continuidade do contexto histórico**. Constatemos o descontínuo dos indivíduos.

**Como o salitre numa parede húmida, o modelo original/original/originário<sup>3</sup> corromperá sempre a imitação.**

Quanto a certos 'Neos' e/ou 'Pós-modernos' (apóstolos, por vezes, de uma simplicidade nova), **são tão divertidos como um baile de máscaras. Mas, depois da Terça-feira Gorda vem a Quarta-feira de Cinzas...** Que tenham ao menos a modéstia e a lucidez de não se reclamarem de certas obras de Strauss ou Stravinsky.

Por agora, esqueçamos a gesticulação frenética de uma certa 'complexidade nova'. Recordemos tão-só que a profusão inflacionista de 'acontecimentos' por segundo não é, de forma alguma, o seguro de vida de uma complexidade formal, nem de nenhuma complexidade. (Haveria, porventura, um dia que pensar de novo na razão de ser das fusas nos movimentos lentos do último Beethoven). (...) o *coração* pára por falta de sístole e diástole das relações estruturais entre os diversos parâmetros.

**...Uma flexibilidade, uma variabilidade que mantém desperta a sensibilidade e a memória...**

**O jogo do re-conhecimento, as perspectivas da escuta, eis o que constitui o valor e o sucesso de uma obra, que cria em nós, ao mesmo tempo, o sentimento de uma verdade imediata do texto e de uma verdade dissimulada mais profundamente, que não temos bem a certeza de captar na sua totalidade. O inesgotável de uma obra, a riqueza de sentidos e a capacidade de irradiação a longo prazo implicam não o desperdício, mas a abundância de meios, dos quais não se está seguro de que todos serão – alguma vez – percebidos.**

**Continua a ser primordial preservar o potencial de desconhecido contido numa obra-prima.**

Profissão de fé

**Sou suficientemente sectário para não recear a vertigem.**

**... Anti-diletante, soberanamente.**

**Estou certo de que existe em todo o grande compositor (todo o grande criador), segundo uma admirável expressão de André Breton, 'um núcleo infrangível de noite'. O dom, haja o que houver, resistirá a toda a abordagem puramente racional. Tenho confiança neste *núcleo de noite*, que subsistirá após o fulgor de um momento disperso.**

<sup>3</sup> No texto (em francês) lê-se: 'original/originel', jogando com os sentidos de 'original' (criativo, singular) e 'originel' (relativo à origem, fonte). [N.E.]

É necessário re-apreender.

Boulez devém.

Sobre a sua, a nossa reflexão não passa de transitória. Somente permanece indelével, mas repleta de inesperado, a escuta reencontrada da sua obra.

Oeldorf, Setembro 1990

## II/2 À ESCUTA DOS ESCRITOS DE KANDINSKY (1997) \*

*Antes, eu conhecia apenas a pintura realista, e quase exclusivamente os Russos. E de repente, pela primeira vez, via um quadro (o catálogo é que me advertiu de que se tratava de uma meda de palha<sup>1</sup>. Eu era incapaz de a reconhecer. E foi-me penoso não tê-la reconhecido). Pensava igualmente que o pintor não tinha o direito de pintar de um modo tão impreciso. Sentia confusamente que no quadro faltava o objecto. E, todavia, notei com espanto e perturbação que o quadro não só entusiasmava, mas imprimia ainda na consciência uma marca indelével, e que nos momentos mais inesperados se via, com os seus mínimos pormenores, a flutuar diante dos olhos... Tudo isto era confuso para mim, e não consegui tirar as conclusões elementares desta experiência. Perfeitamente claro, para mim, era o poder insuspeito da paleta que, até então, me estivera oculto e que ia além de todos os meus sonhos. A pintura adquiriu assim uma força e um brilho prodigiosos. Mas, inconscientemente, também o objecto, enquanto elemento indispensável do quadro, ficou descreditado.*

Kandinsky, *Regards sur le passé*<sup>2</sup>

### 1. Introdução

Em exergo, entre dois artigos, um de David Burljuk ('Les Fauves de Russie'), o outro de August Macke ('Les Masques'), publicados em *Der Blaue Reiter* em 1912, encontra-se uma citação de Delacroix, extraída do seu diário: "Os livros sobre as artes são, na sua maioria, escritos por pessoas que não são artistas. Daí tantas noções pobres e tantos juízos feitos ao acaso do capricho e da suspeição". Sem que se trate de uma fatalidade, tais noções e juízos podem igualmente despontar quando certos artistas de uma arte refletem sobre um domínio artístico que não é o seu. Que tal ocorra à mercê do capricho ou que uma suspeição (por definição, imponderada) denuncie a necessidade de sobrevivência de uma *démarche* com a ajuda de argumentos extraídos de outro, constitui, de qualquer modo, um obstáculo considerável avesso a um diálogo realmente criativo entre os diferentes territórios da arte. Num registo

\* Texto inédito. Tradução: Artur Morão; revisão: Paulo de Assis.

1 Trata-se de uma referência a uma série de quadros de Claude Monet retratando medas cónicas de palha e molhos de feno nos campos. [N.E.]

2 Wassily Kandinsky e Jean-Paul Bouillon, *Regards sur le passé et autres textes. 1912-1922*, Paris: Hermann, 1974, p. 97.

decerto diferente, mas não menos comparável, o que nos nossos dias se chama, de bom grado, interdisciplinaridade torna-se quase uma utopia, logo que se tenta fazer dialogar entre si as ciências, a filosofia e as artes. Na esmagadora maioria dos casos, o único resultado é ficar consternado pelo carácter de demissão e/ou de vacuidade dos propósitos. Dir-se-ia que, cerca de setenta anos depois, Kandinsky continua a ter razão, ao afirmar: “O astrónomo interessa-se tão pouco pelo sânscrito como um músico pelas artes plásticas”<sup>3</sup>. Semelhante mentalidade não impediria a formação de “especialistas de alto nível”<sup>4</sup>, que, no entanto, permaneceriam como “homens totalmente incultos”<sup>5</sup>. “Ser culto” (“*Gebildetsein*”) significa: “ter desenvolvido a capacidade de sentir e, por fim, de compreender o quadro aparentemente desmantelado dos aspectos individuais nos seus nexos orgânicos”<sup>6</sup>. É tempo de aceitar a incomodidade intelectual inerente a um trabalho interdisciplinar sem rodeios, e de tentar generalizar as modalidades das afinidades interdisciplinares, e tal, repito, no plano da própria prática, com o risco de alterar essas relações, logo que isso se revelar necessário. Em muitos sectores onde se está longe de alcançar resultados convincentes, o perigo nasce de se utilizar a inteligência – ou a habilidade – para criar um discurso apologético, sem sequer se sentir incomodado por ele ser entendido como tal, em vez de dar uma prioridade quase-absoluta ao aprofundamento real das relações complexas entre as diversas disciplinas.

Quanto a este colóquio<sup>7</sup>, cuja regra de jogo, tal como me foi comunicada, era a de abordar um tema que não estivesse directamente ligado ao domínio profissional de cada um, decidi empreender o que apelido de uma “escuta” dos escritos de Kandinsky, algo que me levou a reatar com certos percursos que eu já fizera no final dos anos 60. Hoje, a minha leitura do conjunto dos seus escritos é, evidentemente, a de um compositor. Mas não exclusivamente – pelo menos assim espero. Pretender esquadrihar o vínculo subterrâneo que, em Kandinsky, liga as suas reflexões de carácter sobretudo filosófico às suas exposições metódicas de ordem quase estritamente pictural significa, para mim, partir à busca da

3 Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Berna: Benteli 1973), p. 98.

4 *Ibid.*, p. 98.

5 *Ibid.*, p. 98.

6 *Ibid.*, p. 92.

7 Esta ‘Introdução’, bem como a quarta parte deste ensaio – ‘A aporia de um pretexto’ – foram apresentadas numa conferência de trinta minutos de Emmanuel Nunes no âmbito do colóquio ‘De la différence des arts’, organizado por Jean Lauxerois et Peter Szendy no Centre Georges Pompidou / IRCAM em 2006. As ‘regras do jogo’ para os conferencistas consistiam em comentar um artigo que lhes seria dado pelos organizadores e em falar de um assunto de um campo disciplinar diferente do próprio. A Emmanuel Nunes foi dado o ensaio de Theodor W. Adorno *Die Kunst und die Künste* (de 1966), tendo-se decidido a falar de Kandinsky. [N.E.]

identificação profunda das duas vertentes do seu universo de criador e reconhecer nesta identificação a minha própria maneira de o identificar.



Seja como for, os escritos “teóricos” de um criador, e inclusive os de um poeta, permanecem sempre duplamente marcados:

– quer por uma visão em constante movimento ascensional, que tende a re-unificar o não-unificável, ou seja, a integralidade afectiva e conceptual do seu universo interior com a totalidade do mundo exterior, que ele jamais poderá experimentar a não ser através dos conflitos inextricáveis e, por vezes, imprevisíveis da sua sensibilidade que incessantemente o remete para o desejo de unificação;

– quer por uma vontade, graças à sua reflexão e à forma que ela assume enquanto escrita, de se re-colocar, ao mesmo tempo, aquém e além das obras, as quais, uma vez acabadas, se lhe esquivam enquanto objectos irreduzíveis. Aquém delas, porque a escrita da sua reflexão está desprovida da irreduzibilidade orgânica que é conferida a cada obra pelo seu acabamento técnico, pela sua realização concreta. É a ultrapassagem da reflexão pelo “fazer”. Além delas, pela intenção de atingir um grau de generalização capaz de ultrapassar o perfil quase accidental e imprevisível de cada obra e, portanto, susceptível de religar a obra já produzida com a idealização que a antecipa. Mediante esta vinculação eventual, ele espera assim reencontrar a certeza, que todavia sabe efémera, de uma constante do seu estilo pessoal, cuja multiplicidade de aparições apenas põe em perspectiva o carácter unificador da sua idealização.

Vem-me ao espírito, neste lugar, uma passagem do meu texto “A alquimia das leituras oblíquas”<sup>8</sup> sobre escritos de Pierre Boulez, onde se reencontra Delacroix segundo Baudelaire segundo Boulez: “A pena não é a minha *ferramenta*; reconheço que penso bem, mas assusta-me a necessidade de ordem a que sou obrigado a obedecer”<sup>9</sup>. A esta reflexão de Delacroix contrapõe a de Boulez: “Persiste esta necessidade, esta obsessão de ter de precisar o seu domínio, as suas pesquisas”<sup>10</sup>.

Em 1910, no seu prefácio à primeira edição de *Über das Geistige in der Kunst* [Do espiritual na arte], Kandinsky escreve: “Queria escrever um livro maior sobre este tema, mas para isso haveria

8 *L'alchimie des lectures obliques*, in: programa de sala da estreia portuguesa de *Répons* de Pierre Boulez, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 04.10.1990, pp. 31-37. Republicado neste volume como ‘A alquimia das leituras oblíquas’. [N.E.]

9 *Ibid.* p. 35. Cf. ‘A alquimia das leituras oblíquas’.

10 *Ibid.* p. 35.

que fazer muitas experiências no âmbito da sensibilidade”<sup>11</sup>. Em 1912, para a segunda edição: “Vejo, hoje, certas coisas de um modo mais livre, com um horizonte mais vasto”<sup>12</sup>. Apresentada também à guisa de epígrafe em *Der Blaue Reiter*, foi várias vezes evocada, por Kandinsky, a frase de Goethe: “Já desde há muito falta, na pintura, o conhecimento do baixo contínuo, falta-lhe uma teoria estabelecida, aprovada, tal como ela existe na música”<sup>13</sup>. Por isso, ele está absolutamente convencido da necessidade de semelhante teorização e, de harmonia com a sua experiência, pensa que “na pintura, por exemplo, só após longos anos de trabalho teórico em torno de questões ‘técnicas’ é que se tornou possível a valorização interna do ‘material’”<sup>14</sup> – o que deixa adivinhar uma das suas preocupações maiores no tocante à sua reflexão. Mas inquietam-no na pintura a ausência e, no caso presente, a diferença deste género de ‘baixo contínuo’ relativamente a outras artes.

Na sua introdução a *Punkt und Linie zu Fläche*, e em contraste com o que sucede na pintura, constata que:

*a arquitectura, que por natureza está ligada a fins práticos, teve de possuir, desde início, certos conhecimentos científicos. A música, que não tem quaisquer finalidades práticas e que foi, até hoje, a única habilitada para obras abstractas, já há muito tem a sua teoria... Por isso, ambas as artes, que estão nos antípodas uma da outra, possuem uma base científica, sem que alguém de tal se escandalize*<sup>15</sup>.

Ao contradizer “a asserção, até hoje dominante, de que seria fatal ‘dissecar’ a arte, já que esta autópsia levaria inevitavelmente à morte da arte”<sup>16</sup>, ele comenta que “a redescoberta destes conhecimentos esquecidos das épocas mais antigas só se pode fazer à custa de um grande esforço”<sup>17</sup>, porque “os ensinamentos ‘mortos’ estão tão profundamente enraizados nas obras vivas que só com grande empenho se lhes pode chegar”<sup>18</sup>.

Assim sendo, todos os argumentos contra “uma análise microscópica”<sup>19</sup>, contra “o desmembramento da arte”<sup>20</sup>, significam tão-só a

11 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, N.-A. (Bentelli, 1973 [2003]), p. 17.

12 *Ibid.*, p. 17.

13 Kandinsky, *Der blaue Reiter*, p. 87.

14 Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, p. 100.

15 Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, (Bentelli, 1973 [1986]), p. 14.

16 *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 14.

17 *Ibid.*, p. 17.

18 *Ibid.*, p. 17.

19 *Ibid.*, p. 16.

20 *Ibid.*, p. 17.

“angústia do não-saber”<sup>21</sup>. E embora ele considere que os Impressionistas, “na sua luta contra as concepções ‘académicas’, destruíram os últimos vestígios da teoria da pintura”<sup>22</sup>, reconhece que foram também os mesmos que “lançaram a primeira pedra, se bem que inconscientemente, para uma nova ciência da arte”<sup>23</sup>, e tal “apesar da tese deles de que a natureza seria a única teoria para a arte”<sup>24</sup>.

Em resposta a um questionário da *Gaceta de Arte* de Tenerife, onde se tratava do que aí se rotulava de fuga do objecto como uma espécie de terceira tendência, oposta simultaneamente à pura abstracção e ao retorno ao objecto, Kandinsky precisará a sua concepção da relação com a Natureza:

*(...) a fuga do objecto não significa a fuga da natureza em geral. Toda a arte verdadeira está sujeita às suas leis. Não é necessário agarrar-se à ‘natureza’, porque ela é tão-só uma parte da natureza em geral. Pode, por isso, abster-se da mediação da ‘natureza’, desde que se seja capaz de entrar em relação directa com o todo*<sup>25</sup>.

A sua fé nesta capacidade leva-o a dizer:

*(...) a arte está submetida a leis cósmicas, que são reveladas pela intuição do artista, para benefício quer da sua obra, quer do espectador que, muitas vezes, nela se deleita, sem conhecer a acção destas leis. É um processo enigmático.*<sup>26</sup>

Em *Punkt und Linie zu Fläche*, Kandinsky especifica a distância da arte à natureza e, como antes, a importância de uma descoberta profunda desta para a invenção da outra. Escreve ele: “As leis de composição da natureza não abrem ao artista a possibilidade de uma imitação extrínseca, embora ele veja nisso, muitas vezes, o objectivo principal das leis da Natureza, mas a possibilidade de as confrontar com as leis da arte”<sup>27</sup>. E numa perspectiva sintética, o estudo comparativo dos elementos das diferentes artes ver-se-á enriquecido com uma dimensão suplementar quando estes elementos se cotejarem com os da natureza, porque “as relações entre os elementos da arte em geral e os da natureza situam toda a problemática numa base filosófica”<sup>28</sup>.

Antes do capítulo consagrado ao ‘plano’, encontram-se diferentes fotografias e esquemas, extraídos da biologia e da física, como exemplos do que ele chama “uma construção geométrica e mais fle-

21 *Ibid.*, p. 17.

22 *Ibid.*, p. 16.

23 *Ibid.*, p. 16.

24 *Ibid.*, p. 16.

25 *Essays*, p. 155.

26 *Ibid.*, p. 242.

27 *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 116.

28 *Essays*, p. 91.

xível” [*geometrischer und lockerer Aufbau*], os dois aspectos presentes nas estruturas dos mais diversos fenómenos naturais. Ou seja, tanto na natureza como na arte, constata-se a coexistência, que eu qualificaria de dinâmica, ou mesmo interactiva, de modelos geométricos e de modelos flexíveis que sustentam as construções pertencentes aos diferentes domínios. Mas “este parentesco, poderia dizer-se ‘identidade’, é um exemplo determinante das relações entre as leis da arte e as da natureza. De casos semelhantes, porém, não se devem tirar falsas consequências: a diferença entre a arte e a natureza não reside nas leis fundamentais, mas no material que a estas leis está submetido”<sup>29</sup>, e “continua a ser impossível inserir integralmente o âmago de um domínio na forma exterior de outro”<sup>30</sup>.

Esta diferença fundamental manifesta-se ainda no modo como a ‘dimensão rítmica’ será percepcionada de acordo com os domínios. Ao chegar ao fim de *Punkt und Linie zu Fläche*, e para regressar à necessidade de uma teorização alargada, Kandinsky, numa linguagem aparentemente simplista mas hermética, afirma:

*O objectivo de uma inquirição teórica é:*

1. encontrar o vivo
2. tornar perceptível a sua pulsação, e
3. constatar a legitimidade ínsita no vivo<sup>31</sup>.

Isto implica, de algum modo, uma visão sintética, mas diferenciada, desta pesquisa em face das diferentes manifestações da arte e da natureza. Por outras palavras: “As raízes dos fenómenos singulares encontram-se na profundidade, e o homem futuro talvez possa em breve reconduzir todas essas raízes a uma só raiz geral”<sup>32</sup>. E na conclusão do seu artigo ‘Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei’ [O valor do ensino teórico na pintura, 1926]<sup>33</sup>, observará: “Quando o tempo da interioridade está maduro para a exterioridade, surge então a possibilidade de passar da teorização à prática”<sup>34</sup>.

A aparente fragilidade, por vezes, no seu modo de se expressar, e até a inconsistência de certas asserções de ordem puramente filosófica, deriva, nele, não só de uma tentativa de descrever com palavras processos de criador que só encontram a sua ‘justificação’ nas próprias obras, mas também do desejo de articular, ao mesmo tempo, as ideias, a técnica e as obras num todo conceptual, que se situaria num plano ‘eidético’ mais universal.

**29** *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 121.

**30** *Ibid.*, p. 117.

**31** *Ibid.* p. 167.

**32** *Essays*, p. 108.

**33** In *Bauhaus Zeitschrift fuer Gestaltung*, Caderno 1/1926, Dessau, 20.03.1926.

**34** *Essays*, p. 108.

## 2. A síntese das diferenças

Durante o último diálogo de Virgílio com Octávio, em *A morte de Virgílio* de Hermann Broch, o poeta diz:

*Seja qual for a forma em que a arte se exprime, em todos os seus ramos, inclusive na arquitectura e na música, ela está em toda a parte ao serviço do conhecimento [Erkenntnis] e expressa conhecimento; a unidade do conhecimento e a unidade da arte são irmãs.*<sup>35</sup>

Mas, momentos antes, e sem que isso denuncie a menor contradição:

*Êsquilo pôde criar obras válidas para a eternidade porque, por meio delas, levou a cabo uma tarefa da sua época, e por isso mesmo a sua arte foi igualmente um conhecimento (...). É a época que prescreve em que direcção as tarefas hão-de ser realizadas, e que quem não segue esse rumo tem necessariamente de fracassar... Uma arte criada fora desta direcção, e que portanto não cumpre nenhuma tarefa, não é nem conhecimento nem ajuda; em suma, já não é uma arte e não tem consistência.*<sup>36</sup>

Num tom que não está muito afastado deste empolgante veredicto de Virgílio, Kandinsky declara:

*A arte é um poder, que tem uma finalidade, e deve estar ao serviço do desenvolvimento e da elevação da alma humana... O artista não é uma criança mimada da vida; não tem o direito de viver sem obrigações, tem um duro trabalho a fazer que, muitas vezes, se torna o seu calvário. Há-de saber que cada um dos seus actos, dos seus sentimentos, dos seus pensamentos, constitui o seu material impalpável, mas sólido, donde nascem as suas obras e, por isso, ele não é livre na vida, mas somente na arte.*<sup>37</sup>

E a exemplo de Virgílio:

*a arte não pode, em nenhuma época espiritualmente relevante, permanecer fora da vida. Ela não pode, no tempo da gestação, retirar-se da ‘vida’... para que possa de novo, suficientemente apetrechada, ocupar o seu importante lugar numa época espiritual que está a nascer.*<sup>38</sup>

Quanto à evolução da arte e às suas modalidades, encontra-se em *Regards sur le passé* a seguinte reflexão:

*A arte é, em muitos pontos, semelhante à religião, ou seja: o desenvolvimento da arte é análogo ao desenvolvimento do conhecimento não-material: a sua evolução não é feita de descobertas novas que anulam as antigas verdades, marcando-as com o estigma do erro (como acontece, aparentemente, com a ciência). (...) o desenvolvimento orgânico da sabedoria interior, longe de ser anulado pela nova, continua a viver (...).*<sup>39</sup>

**35** Hermann Broch, *Der Tod des Vergil. Roman. (Kommentierte Werkausgabe, 4)*, N.-A. (Suhrkamp Verlag KG, 1998), p. 320.

**36** *Ibid.*, p. 314.

**37** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 135-136.

**38** *Essays*, p. 108.

E sob o pretexto de que ele é apenas um artista, um “não-iniciado”<sup>40</sup>, e enquanto tal, um artista irresponsável, Kandinsky afiança:

*O mundo parece estar submetido à acção de símbolos-modelos incompreensíveis (...) Não tentemos, pois, aplicar em questões artísticas métodos que começam a perder o seu valor na ciência (...). Quanto a mim, estou feliz por saber que nunca haverá 'normas científicas' em arte, para medir o seu valor.*<sup>41</sup>

Por outro lado, ao assinalar que “a construção de igrejas em estilo antigo origina sempre, e sem excepção, construções mortas”<sup>42</sup> e que “a forma perdida”<sup>43</sup> nunca poderá insuflar vida a semelhante empreendimento, Kandinsky sublinha a condição *sine qua non* de uma certa historicidade:

*Cada forma (Formel) justa é apenas a expressão exacta, correcta, de uma certa época. Por isso, cada época é chamada a, e é responsável por, recriar uma forma que lhe corresponda e que constitua a sua própria expressão.*<sup>44</sup>

A marca desta historicidade nunca está em contradição com a necessidade interior [*die innere Notwendigkeit*], cujos fundamentos são<sup>45</sup>:

- O elemento da personalidade;
- O elemento do estilo – reflexo do temporal tempo (época) / espaço (dimensão nacional);
- O elemento do puro e eterno artístico, de que acima se tratou.

Uma arte que “não albergue em si nenhuma potência de futuro, que seja apenas uma filha do seu tempo e incapaz de se tornar mãe do futuro, é uma arte castrada”<sup>46</sup>. Perto do final da sua vida, recordará [que]:

*Cada época espiritual exprime o seu conteúdo particular numa forma que corresponde exactamente a esse conteúdo. Cada época obtém assim a sua verdadeira fisionomia.*<sup>47</sup>

Voltaremos, mais tarde, ao conceito de “necessidade interior”.

★

**39** Kandinsky e Bouillon, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, p. 124.

**40** *Essays*, p. 245.

**41** *Ibid.*, p. 246.

**42** *Ibid.*, p. 101.

**43** *Ibid.*, p. 101.

**44** *Ibid.*, p. 101-102.

**45** Síntese feita por Emmanuel Nunes das ideias expressas por Kandinsky em: *Über das Geistige in der Kunst*, p. 80 e em *Essays*, pp. 20 e 21. [N.E.]

**46** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 26.

**47** *Essays*, p. 249.

Como se poderá constatar, a minha *escuta dos escritos de Kandinsky* atenderá apenas, de modo assaz marginal, ao aspecto “síntese das artes”, a não ser quando ele sublinha as especificidades dos diversos elementos que pertencem a diferentes domínios artísticos, e ainda os critérios possíveis da sua apresentação, sobretudo quando denuncia o desencaminhamento inerente a toda a tentativa de traduzir, mais ou menos literalmente, o “discurso” de uma arte pelo “discurso” de outra, que se almejaria como correspondente ou equivalente. Ao propor outros tipos de relações que lhe pareciam susceptíveis de enriquecer o resultado global, nunca perde de vista, nos seus escritos, a importância do desenvolvimento de cada especificidade, mesmo ao falar de “arte monumental”, já que, e a título de exemplo, a sua *possibilidade* de realização residiria justamente “nesta impossibilidade de substituir o essencial da cor pela palavra ou por outro meio”<sup>48</sup>. No entanto, e no contexto de uma experiência sensível, “a sensação de familiaridade com os elementos de uma arte cresce em intensidade no estudo das relações destes elementos com os de outras artes”<sup>49</sup>. Por isso, uma certa “sonoridade interior” [*innerer Klang*] ou, por outras palavras, “identidade interior” [*die innere Identität*], poderia definir-se por dois níveis “relacionais” – paradoxais só na aparência – que teriam a sua origem no facto de que se, por um lado, “os meios das diversas artes são exteriormente de todo diferentes”<sup>50</sup>, são, por outro, “na sua profundidade íntima e derradeira inteiramente semelhantes”<sup>51</sup>.

Num registo muito diferente, e a propósito do que ele chama “construção temática” [*thematischer Aufbau*], Kandinsky compara certos aspectos da Natureza, na sua “legitimidade” [*Gesetzmässigkeit*], com algumas características da “construção” na arte, e insiste, mais uma vez, no facto de que “quanto aos meios, a arte e a natureza tomam caminhos diferentes e muito distantes entre si, relativamente ao homem... Quanto a esta diferença tem de haver haver uma clareza total.”<sup>52</sup> Contudo, aqui como noutros lugares, ele defenderá a sua convicção: “Os elementos dos diversos âmbitos da criação são sempre os mesmos, e as diferenças só se manifestam na construção”<sup>53</sup>.

★

**48** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 104.

**49** *Essays*, p. 91.

**50** *Ibid.*, p. 49.

**51** *Ibid.*, p. 49.

**52** *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 124.

**53** *Ibid.*, p. 123, Nota de rodapé 1.

No seu idealismo, Kandinsky cogita “quantas harmonias se tornariam possíveis, simultaneamente com a força e a profundidade de desarmonias, e também com infinitas combinações, e até com a preponderância de uma só arte ou com o predomínio das oposições derivadas de artes distintas”<sup>54</sup>. Concebe-o como um enorme potencial. Mas, ao insistir sempre no facto de que “cada arte possui as suas próprias forças”<sup>55</sup> e que é impossível “transferir os meios de uma arte para outra”<sup>56</sup>, esta mesma constatação, “o exame aprofundado das artes mostra-nos o parentesco entre todas elas”<sup>57</sup>.

Neste sentido, seria preferível falar da ideia de uma concomitância espaço-temporal de diferentes artes do que da sua síntese. Ao referir o que se poderia chamar de premissas susceptíveis de nos levarem ao desencadeamento de uma síntese, ele encara-as como um processo que consistiria em “redescobrir as relações esquecidas entre os pequenos fenómenos e entre estes fenómenos e os grandes princípios”<sup>58</sup>. Se a ideia de síntese assumiu, por vezes, em Kandinsky a forma de uma utopia exagerada, e até de um idealismo messiânico, isso não deve nunca tornar-se a razão nem para nela acreditar “religiosamente”, nem para fazer frutificar elucubrações estéticas a fim de demonstrar a sua impossibilidade. Se menciono as duas hipóteses, uma ingénua, a outra “sábia”, é porque estou convencido da inutilidade derradeira de ambas. Conheço os seus textos para o teatro. Chamo-lhes textos porque, claro está, nunca os vi representados. Nunca me interessaram a não ser como curiosidade provinda da imaginação de um grande artista. Jamais me forneceram argumentos pró ou contra o que chamei ‘a ideia de uma concomitância espaço-temporal de diferentes artes’. Seria, ademais, de uma deontologia duvidosa querer servir-se, por exemplo, da “sonoridade amarela” [*der gelbe Klang*] como prova generalizável de uma impossibilidade definitiva seja de que projecto for que apele para esta concomitância de artes distintas. Direi apenas o seguinte: por vezes, grandes fiascos são capazes de me fornecer muitos mais ensinamentos do que sucessos menores.

Assim sendo, é evidente que, do meu ponto de vista, a síntese ou a independência das artes – incluindo as suas diferenças – é inevitavelmente um falso debate, logo que se tomar uma posição pró ou contra, como se de uma querela de partidos políticos se tratasse. Seria muito mais frutuoso, na melhor tradição de uma teoria do conhecimento, tentar fornecer um apanhado global das modalidades possíveis e/ou concebíveis no tocante à concomitância

54 *Über das Geistige in der Kunst*, p. 104.

55 *Essays*, p. 163.

56 *Ibid.*, p. 163.

57 *Ibid.*, p. 163.

58 *Ibid.*, p. 163.

espaço-temporal das artes, da impossibilidade de tal ou tal modalidade, mas tudo isto após um caminhar para a definição, tão precisa quanto possível, do que se entende por síntese das artes e, por isso mesmo, da delimitação clara do campo conceptual que tal expressão cobre. Pois, se alguém partir para altos voos filosóficos apoiados, às vezes, numa verbalização propositadamente complexa e roçando, por vezes, o formalismo, sem conhecer o resultado, mesmo provisório, de semelhante percurso, estará seguro de aumentar a bibliografia acerca desta temática, mas em nada terá esclarecido o espectador potencial de uma obra potencial relativa ao tema em questão, e ainda menos o seu criador potencial ou real, se este porventura fracassou no seu projecto. Infelizmente, e tal acontece muitas vezes, corre-se o risco de nos encontrarmos assim perante um “corpo discursivo” que, paradoxalmente, acaba por se converter num fim em si.

### 3. O espaço cénico

Longe de serem um fim em si, certas asserções feitas em *Über Bühnenkomposition* [“Sobre a composição cénica”] de 1912 exprimem ideias cujo carácter prospectivo não cessou de me interessar, como, por exemplo, os conceitos de *Mitwirkung* [cooperação] e *Gegenwirkung* [ reacção] ou a ideia de que “o sentimento da necessidade da unidade interior, que é sustida, e até moldada, pela ausência exterior de homogeneidade, surge automaticamente”<sup>59</sup>.

Onze anos mais tarde, em 1923, em *Über die Abstrakte Bühnensynthese* [“Da síntese cénica abstracta”], Kandinsky atribuirá às concepções desenvolvidas anteriormente uma dimensão muito mais explícita no que diz respeito ao espaço teatral:

*O teatro contém um íman muito peculiar, cuja energia oculta é singular. Não é raro que a força de atracção deste íman tenha alcançado potenciais intensos que, aparentemente, puderam provocar reacções de participação muito intensas.*<sup>60</sup>

Numa perspectiva muito menos utópica do que a alguns se pode afigurar, ele estabelecerá as duas vertentes da sua concepção: “Cada arte possui a sua própria linguagem e os seus meios peculiares”<sup>61</sup>; e, mais uma vez, sublinha: “nenhuma destas linguagens se pode trocar por outra. Por isso, cada arte abstracta é fundamentalmente distinta das outras.”<sup>62</sup> Mas justamente nesta diferença fundamental, e por causa dela, “reside a força do teatro”<sup>63</sup>, porque

59 *Essays*, p. 60.

60 *Ibid.*, p. 79.

61 *Ibid.*, p. 81.

62 *Ibid.*, p. 81.

63 *Ibid.*, p. 81.



“o íman que o teatro esconde tem o poder de atrair a si todas estas linguagens”<sup>64</sup>.

Kandinsky empreende uma breve análise prospectiva do conjunto: “o edifício (arquitectura), que só pode ser colorido (pintura) e permite a todo o instante fundir num todo espaços separados (plástica)”<sup>65</sup>. A totalidade do público encontra-se numa situação extrema: “todos os olhares convergem para uma única direcção, todos os ouvidos se estiram para uma única fonte. Deveria aqui assistir-se à libertação de uma corrente de receptividade intensa.”<sup>66</sup>

Na sua dicotomia habitual, ele considera que “neste mundo muito isolado, tenso na sua expectativa, se erige um outro mundo muito isolado, para o qual se voltam os olhos e os ouvidos: a cena”,<sup>67</sup> cuja “força de aspiração não tem limites”<sup>68</sup>, e que se converte no lugar onde, com a ajuda desta força, se transmitem “as forças conjuntas de todas as artes reunidas”<sup>69</sup>. Acerca da cena, e numa perspectiva que considero de uma eventual actualidade, ele põe em evidência as seis dimensões seguintes<sup>70</sup>:

- Espaço e espacialidade (meios arquitecturais); o terreno;
- A cor: inseparável do objecto (meio pictural) e os seus desenvolvimentos no tempo e no espaço – sobretudo sob a forma de feixe luminoso colorido-;
- As diferentes extensões no espaço (meios plásticos);
- O som organizado (meio musical) e os seus desenvolvimentos no espaço e no tempo;
- O movimento organizado (meio coreográfico), movimentos no tempo, no espaço, movimentos abstractos, efectuados não só pelo homem, mas pelo espaço, pelas forças abstractas que obedecem às suas próprias leis;
- (...) a poesia põe à disposição do teatro a palavra humana que se desenrola no espaço e no tempo.

Numa óptica próxima, mas decerto mais limitada, da sua análise das diferentes dimensões da cena, Kandinsky aceitara gostosamente pôr em cena, a 4 de Abril 1928 em Dessau, os *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky, porque “não se trata de ‘música de programa’. Se ela ‘reflecte’ algo, não são decerto os pequenos quadros pintados, mas as impressões de Mussorgsky, que ultrapassa-

**64** *Ibid.*, p. 81.

**65** *Ibid.*, p. 80.

**66** *Ibid.*, p. 80.

**67** *Ibid.*, p. 80.

**68** *Ibid.*, p. 80.

**69** *Ibid.*, p. 80.

**70** *Ibid.*, p. 81-82.

vam de longe o ‘conteúdo’ das pinturas e encontraram a sua forma musical pura.”<sup>71</sup>

Eis como ele resume o que apelida de “meios principais” [*die Hauptmittel*]<sup>72</sup>:

- a própria forma
- as cores sobre as formas, a que
- se associam as cores da iluminação como pintura de fundo.
- o jogo autónomo das iluminações coloridas, e
- a construção ligada à música de cada quadro e, se for preciso, a desconstrução do mesmo.



Como não posso analisar, de modo mais aprofundado, os prós e os contras, ao mesmo tempo do elogio e da censura, por parte de Kandinsky frente a Wagner, gostaria, primeiro, de referir que a censura incidirá sobretudo no carácter por assim dizer subalterno que a dimensão visual toma relativamente ao texto e à música, inclusive, por exemplo, no tocante às indicações na partitura dos movimentos dos cantores, e do seu simbolismo no seio da acção dramática. No remate da sua crítica de Wagner, escreve: “Abstraindo do facto de que Wagner, apesar dos seus esforços por criar um texto (acção), permaneceu aqui na antiga tradição do superficial, descuro o terceiro elemento... a cor e forma pictural ligada à cor (decoreção).”<sup>73</sup> Mas esta censura, embora justa numa idealização excessiva, e por vezes cega, do que deve ser “*die monumentale Kunst*” [a arte monumental], erra ao deixar-se descaminhar pela sua própria razão para asserções contraditórias e irreflectidas sobre o drama wagneriano. (Outro tanto se poderia dizer de algumas observações de Kandinsky sobre o teatro do século XIX).

Em *Über das Geistige in der Kunst*, aproxima o simbolismo das palavras em Maeterlinck do *leitmotiv* em Wagner, como provindo ambos de uma atitude análoga. Pode ali ler-se:

*O seu célebre leitmotiv equivale a um esforço de caracterizar o herói, não só por meios teatrais, pela maquilhagem e por efeitos de luz, mas graças a um motivo preciso e específico, ou seja, um meio puramente musical. Este motivo é uma espécie de atmosfera espiritual expressa musicalmente, que se antecipa ao herói e que este, espiritualmente, também irradia à distância.*<sup>74</sup>

**71** *Ibid.*, p. 119.

**72** *Ibid.*, p. 121.

**73** *Ibid.*, p. 57.

**74** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 47.

Este esboço de definição do *leitmotiv* wagneriano, embora fique aquém da complexidade do fenómeno que descreve, não é desaceratado. Nesse mesmo ano de 1912, apareceu em *Der Blaue Reiter* o seu artigo “Da composição cénica”. Trata-se aqui, com maior extensão, de Wagner e, infelizmente, são notórias as asserções contraditórias e irreflectidas.

Segundo Kandinsky, na ópera em geral, o drama e a música “estão ligados de modo inteiramente extrínseco”<sup>75</sup>. O facto de a música se tornar nela o “*Hauptelement*” [“o elemento principal”] leva a que “o refinamento e o aprofundamento da parte dramática sejam fortemente lesados... Esta fraqueza foi assinalada por Wagner...”<sup>76</sup> E para a remediar, ele tenta “religar entre si todas as partes orgânicas e criar assim uma obra monumental”<sup>77</sup>.

Como indiquei no início deste capítulo, as noções de “*Mitwirkung und Gegenwirkung*” a propósito do relacionamento efectivo de várias artes, parecem-me traduzir uma concepção passível de se tornar assaz rica de consequências. Um dos casos mais evidentes de “*Mitwirkung*” seria o que Kandinsky define como a tentativa de “suster e reforçar uma *sonoridade* específica numa arte pela sonoridade idêntica de outra arte”<sup>78</sup> – o que ele considera de algum modo como um fenómeno de reiteração, e até de natureza tautológica, portanto não dos mais importantes. Nesta óptica, “a repetição de um processo numa arte por um processo idêntico noutra não passa de um caso isolado, de uma possibilidade”<sup>79</sup>. Deixemos do lado, por agora, a necessidade de saber o que, neste contexto, significa precisamente “*Wiederholung*” [“repetição”] e “*ein identisches Mittel*” [“um processo idêntico”].

Mas, seja como for, um juízo de valor sobre uma obra que tem uma existência própria (neste caso o drama wagneriano) não pode nunca tomar como critério exclusivo um ideal messiânico que esperamos realizar no futuro (neste caso ‘a grande síntese’). Isso acaba por resultar em propósitos [*propos*] absurdos. Citarei algumas passagens:

*Wagner estabeleceu aqui uma relação directa (artística) entre o movimento [trata-se do movimento dos actores] e o compasso musical: o movimento torna-se subordinado à música. No entanto, a natureza desta relação permanece exterior. A sonoridade interior do movimento permanece fora da problemática.*<sup>80</sup>

**75** Essays, ‘Über Bühnenkomposition’, pp. 49-61.

**76** Ibid., ‘Über Bühnenkomposition’, pp. 49-61.

**77** Ibid., ‘Über Bühnenkomposition’, pp. 49-61.

**78** Ibid., p. 51.

**79** Ibid., p. 51.

**80** Ibid., p. 54.

*É deste mesmo modo artístico, mas também exterior, que Wagner subordina, por outro lado, a música ao texto, isto é: ao movimento entendido em sentido lato. O silvo do ferro em fusão na água, os golpes do martelo sobre a forja e coisas semelhantes a estas foram representados musicalmente. Mas esta dependência alternada foi também a ocasião de um enriquecimento dos meios, (...) (...) que e, por outro lado, empobreceu o sentido interior – a significação interior puramente artística dos meios auxiliares. Estas formas não são mais do que reproduções mecânicas (e não uma colaboração interior) do desenrolar da acção segundo o plano fixado.*<sup>81</sup>

E eis que chegamos ao exemplo mais típico deste tipo de juízo de valor de que falei acima:

*O obstinado aparecer de uma frase musical aquando da entrada de um herói acaba por perder força e age sobre o ouvido como uma bem conhecida etiqueta de uma garrafa para os olhos.*<sup>82</sup>

A cegueira oriunda de uma idealização incessante exige que o passado contenha o futuro de um presente, que não cessa de o idealizar. Ao valor intrínseco de uma obra acabada substitui-se o seu pretensão poder (ou ausência de poder) de legitimar um caminho que está em vias de se forjar. É evidente que toda a análise crítica de um passado, próximo ou remoto, só se realiza à luz de uma tensão para o futuro, que é o presente. Mas a substituição de que aqui se trata apresenta uma dimensão suplementar. Ela surge quer por necessidade de uma filiação que reforça o caminho, quer, ao invés, para realçar a sua originalidade. Um percurso desta natureza pode, decerto, furtar-se à cegueira, mas não creio que consiga renunciar a uma certa idealização incessante.

[A este respeito, vêm-me ao espírito certas análises críticas de Pierre Boulez, nos cursos dos anos 50 e 60, acerca de aspectos precisos de obras de Stravinsky, Schönberg, Berg e Webern. Embora se trate de críticas feitas num plano muito mais profundo do que as de Kandinsky, e baseadas numa argumentação, oh quão mais “rigorosa”, depara-se nelas, por vezes, com este mesmo fenómeno de substituição. Os domínios analisados tornam-se o campo em que o espírito analisante se desfralda, se busca e desenvolve o seu próprio percurso que, em si, é tão-só indirectamente tributário do que é analisado.]

A razão por que me alonguei a analisar a crítica de Kandinsky a Wagner não é de ordem retórica. Serviu-me para ilustrar o fenómeno de substituição e, além disso, permitir-me-á encetar uma reflexão, em parte prospectiva, sobre o que chamarei de hierarquização reversível e instável das seis dimensões cénicas (ver acima). Logo que se

**81** Ibid., p. 56.

**82** Ibid., p. 56.

consente em considerar estas como outros tantos sobre-parâmetros sobre os quais se irá construir a concomitância espaciotemporal, torna-se obrigatório que se atenda à impossibilidade estética que representaria uma vontade real de não-hierarquia das seis dimensões cénicas, quando elas simultaneamente interagem. Para mim, esta impossibilidade implica de imediato uma hierarquização, não rígida, mas reversível e instável, tanto no tempo como no espaço.

*Reversível*, porque uma dimensão ou um conjunto de duas ou três dimensões podem inverter, à vez, o seu papel de “*Hauptstimme*” [“voz principal”], uma em relação às outras, mediante mudanças de hierarquização sustentadas por uma espécie de teleologia da ordem acontecimental, tomadas na sua integralidade.

*Instável*, no sentido de que a percepção efectiva da concomitância espaço-temporal das diferentes dimensões não pressupõe obrigatoriamente uma tomada de consciência nítida das modalidades de hierarquização e das suas mutações. Semelhante tomada de consciência só poderia ser uma situação, entre outras, de estabilização, mais ou menos momentânea, de uma hierarquia.

É claro que esta reflexão se situa num plano mais geral do que as relações de “*Mitwirkung und Gegenwirkung*” em Kandinsky. O mesmo é dizer que estas relações, apesar da sua importância, não condicionam de modo determinante as diversas modalidades de hierarquização. A ideia de uma hierarquização reversível e instável, que não está muito longe da noção de “desenvolvimento de uma gradação orgânica”<sup>83</sup>, tanto dos “*Grundelemente*” [elementos fundamentais] como dos “*Nebenelemente*” [elementos secundários], encontra-se implicitamente em muitas outras passagens dos escritos de Kandinsky, mas, claro está, aplicada quase exclusivamente às simples dimensões da pintura. A este respeito é interessante, parece-me, ver esta ideia ser focada em diferentes campos e observar as suas manifestações sob iluminações diferentes.

Há um aspecto que, apesar do seu grande repto estético, é abordado por Kandinsky de um modo muito explícito: é o da coexistência de elementos figurativos e de elementos abstractos, e da eventual dissolução dos primeiros. A enorme possibilidade de diferenciação e diversidade dos “contornos” de todos os elementos, de que a forma é capaz, nem por isso permite a esta ultrapassar as duas “fronteiras exteriores”<sup>84</sup> seguintes:

– “ou a forma, enquanto delimitação, tem por objectivo recortar (realçar) da superfície um objecto material... ou então”<sup>85</sup>

**83** *Ibid.*, ‘Über Bühnenkomposition’, pp. 49-61.

**84** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 70.

**85** *Ibid.*, p. 70.

– “a forma permanece abstracta, isto é, não designa nenhum objecto real, antes é uma entidade de todo abstracta”<sup>86</sup>.

– (...) “Entre estas duas fronteiras existe um número infinito de formas, onde predomina ou o material ou, ao invés, o abstracto”<sup>87</sup>.

[Pense-se, por exemplo, em “La Danse” de Matisse, em “Saint Séverin” de Robert Delaunay, em “Scène de Ballet” de August Macke, todos reproduzidos em *Der blaue Reiter*].

Nessa altura, Kandinsky pensava (eu diria: ainda e já) que, “nos nossos dias, o artista não pode sair-se bem com formas exclusivamente abstractas. Tais formas são para ele demasiado imprecisas. Limitar-se tão-só ao impreciso significa, ao mesmo tempo, privar-se de possibilidades e excluir o puramente humano – o que tem por consequência o empobrecimento dos meios de expressão ... o artista consciente que não pode contentar-se com um simples registo do objecto material, procura incondicionalmente dar uma expressão ao objecto a representar...”<sup>88</sup>

Kandinsky propõe a este respeito uma distinção entre “*idealisieren*” [“idealizar”] e “*stilisieren*” [“estilizar”], ou seja: “o essencial da ‘idealização’ residia na vontade de embelezar a forma orgânica, de a tornar ideal – o que depressa deixava aparecer o esquemático e abafava a sonoridade interior da dimensão pessoal. Oriunda sobretudo do campo impressionista, a “estilização” não tinha por finalidade primeira o embelezamento da forma orgânica, mas a sua forte caracterização por meio de uma depuração dos pormenores fortuitos”<sup>89</sup>. E ao falar implicitamente da sua própria visão, ele acrescenta: “o tratamento futuro da forma orgânica e a sua transformação têm por objectivo o desnudamento da sonoridade interior”<sup>90</sup>.

Esta vontade de “ir buscar a expressividade ao objecto”<sup>91</sup> orientá-lo-á progressivamente para um caminho que o levará “da coloração ‘literária’ do objecto para objectivos puramente artísticos (na ocorrência picturais)”<sup>92</sup>[...] “Este caminho conduz ao composicional”<sup>93</sup>.

Quer isto dizer que no interior da “composição de todo o quadro”<sup>94</sup>, as diferentes “figuras” – formas – adquirirão, para lá das suas características individuais (traços distintivos), funções hie-

**86** *Ibid.*, p. 70.

**87** *Ibid.*, p. 70.

**88** *Ibid.*, p. 71.

**89** *Ibid.*, p. 71, nota de rodapé 1.

**90** *Ibid.*, p. 71, nota de rodapé 1.

**91** *Ibid.*, p. 72.

**92** *Ibid.*, p. 72.

**93** *Ibid.*, p. 72.

**94** *Ibid.*, p. 72.

rarquizadas relativamente a uma teleologia global, por outras palavras: a composição puramente pictórica terá por tarefa “a criação de cada uma das formas, cujas combinações são entre si diferentes, embora subordinando-as à composição do todo”<sup>95</sup>. Assim, em cada forma, o que Kandinsky chama “a sua sonoridade própria”<sup>96</sup> surgirá mais ou menos afirmada segundo a sua função “enquanto matéria-prima de semelhante composição”<sup>97</sup>.

Baseada nesta constatação de relatividade, a “*Formenkomposition*” [“composição de formas”] depende:

1. da variabilidade da disposição das formas, e
2. da variabilidade de cada forma em si, e tal até ao mais ínfimo pormenor.<sup>98</sup>

Já na sua definição de “*stilisieren*” [estilizar] se assiste ao aparecimento de uma certa reversibilidade de preponderância entre a “forma orgânica” [“*die organische Form*”] e a “forma abstracta” [“*die abstrakte Form*”], e as relações (pré)-estabelecidas no/pelo dualismo “primeiro plano / segundo plano”<sup>99</sup>, tornam-se aí instáveis, sem que isso signifique uma eliminação da dimensão “orgânica”. “Eis porque é importante a escolha do objecto real”<sup>100</sup>, mesmo quando ele permanece em segundo plano. Esta hierarquização reversível e instável do “orgânico” e do “abstracto” receberá de Kandinsky o nome de “dupla sonoridade – acorde espiritual”<sup>101</sup> dos dois elementos constitutivos da forma.

Quanto a cada forma tomada individualmente, e por uma superação da simples dimensão “do desfigurar (desenhar mal)” [“*des Verzeichnens*”], importa aperceber-se de “até que ponto a sonoridade interior de uma dada forma se encontra aí dissimulada ou desnudada”<sup>102</sup>. Ao considerar em geral que “a dissimulação tem na arte um enorme poder”<sup>103</sup>, ele considera que “a combinação do dissimulado e do desvelado constitui uma nova possibilidade de *leitmotive* [“motivos condutores”] na composição das formas”<sup>104</sup>, e prefere “a construção oculta à construção desnudada”<sup>105</sup>. Segundo a sua própria concepção, e de harmonia com a sua visão do “espírito do

**95** *Ibid.*, p. 72.

**96** *Ibid.*, p. 72.

**97** *Ibid.*, p. 72.

**98** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 77.

**99** *Ibid.*, p. 74.

**100** *Ibid.*, p. 74.

**101** *Ibid.*, p. 74.

**102** *Ibid.*, p. 77-78.

**103** *Ibid.*, p. 78.

**104** *Ibid.*, p. 78.

**105** *Ibid.*, p. 129: [Emmanuel Nunes extrai dois ‘conceitos’ que são nomeados nesta página: ‘die versteckte Konstruktion’ [linha 22] / ‘eine entblößte Konstruktion’ [linha 12]]. [N.E.]

seu tempo”, “a construção claramente determinada e que salta aos olhos (“geométrica”)”<sup>106</sup> não é, para ele, a que se apresenta como “a mais rica de possibilidades, e até a mais expressiva ... mas, pelo contrário, a oculta que, inapercebida, ressalta do quadro”<sup>107</sup>. Em *Regards sur le passé*, e a propósito da grande impressão que Rembrandt sobre ele exercera, tinha pensado “nos elementos que eram então os meus preferidos: o oculto, o tempo, o angustiante (o estranho)”<sup>108</sup>. Outro fenómeno susceptível de se pôr em paralelo com a hierarquização reversível e instável é o da “flexibilidade (ductilidade) de cada forma”<sup>109</sup>. Na impossibilidade de citar integralmente a passagem onde se trata de uma maneira, ao mesmo tempo, muito concisa e muito exaustiva, enumerarei diversos tipos de fronteiras dentro das quais se instaura esta flexibilidade<sup>110</sup>:

- a predominância do corporal ou do abstracto
- o ordenamento de cada forma com os grupos de formas
- os princípios de consonância ou dissonância de todas as partes em questão
- o estorvo de uma forma por outra
- a deslocação, a reunião e ruptura de cada uma das formas
- a acção de combinar o rítmico e o arrítmico numa mesma superfície
- etc.

“*Todos estes elementos constituem a possibilidade de um contraponto puramente gráfico*”<sup>111</sup>.

Logo que a cor se tomar em linha de conta, e na sua união com o desenho, tudo isto levará “a um grande contraponto pictural..., no qual a pintura se poderá tornar composição”.<sup>112</sup>

Kandinsky tenta, em diversas ocasiões, precisar o seu conceito de composição. Assim:

*Composição – a lei da submissão dos elementos e da construção à finalidade interior da obra.*<sup>113</sup>

*O conteúdo de uma obra encontra a sua expressão na composição, ou seja, na soma das tensões necessárias segundo o caso, interiormente organizada.*<sup>114</sup>

**106** *Ibid.*, p. 129.

**107** *Ibid.*, p. 129.

**108** *Regards sur le passé*, pp. 104 e 261.

**109** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 78.

**110** *Ibid.*, p. 79.

**111** *Ibid.*, p. 79.

**112** *Ibid.*, p. 79.

**113** *Essays*, p. 83.

**114** *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 31.

*A composição é a submissão interior e intencional*

*1- de cada elemento e*

*2- do construído (construção)*

*à finalidade pictural concreta.<sup>115</sup>*

À guisa de coda para estas reflexões gostaria de extrair do último capítulo de *Über das Geistige in der Kunst* a passagem seguinte:

*Assim como na música cada construção possui um ritmo próprio, assim como na distribuição inteiramente 'aleatória' das coisas na natureza existe também de cada vez um ritmo, assim igualmente na pintura. Só que na natureza este ritmo nem sempre aparece de forma clara, porque as suas finalidades (em casos numerosos e deveras importantes) nos são desconhecidas. Pelo que se diz arritmico este arranjo obscuro. A divisão em rítmico e arritmico é, por isso, inteiramente relativa e convencional. (Tal como, precisamente, a distinção entre consonância e dissonância, que, no fundo, não existe).<sup>116</sup>*

#### 4. A aporia de um pretexto

*Vale mais tomar a morte pela vida do que a vida pela morte.*

*Mesmo que só uma vez<sup>117</sup>.*

Der Blaue Reiter (1912), p. 182

Visto que uma conferência de Adorno de 1966<sup>118</sup> nos foi proposta<sup>119</sup> como eventual ponto de partida para um eventual diálogo, e porque nela se encontram algumas observações sobre Kandinsky – mais reveladoras de certas fixações tenazes do filósofo do que susceptíveis de nos esclarecer, ainda que pouco, sobre o pensamento do pintor (regresso à citação de Delacroix), pareceu-me bem deter-me nelas, tanto mais que isso me permitirá salientar alguns aspectos dos escritos de Kandinsky. Com efeito, este texto de Adorno, como muitos outros, apresenta uma espécie de impacto verbal que leva ao esquecimento, voluntário ou por inadvertência, de se esquadriñar as relações de uma semântica, aparentemente sem equívoco, com uma certa ideologia. Esquece-se, pois, que uma se apoia na

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>116</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 140.

<sup>117</sup> Tradução do Autor. Eis o original: «Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten als das Leben für den Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal.» [N.E.]

<sup>118</sup> Trata-se da conferência 'Die Kunst und die Künste' [A Arte e as Artes], proferida na Academia das Artes de Berlim, a 23 de Junho de 1966, publicada na revista 'Anmerkungen zur Zeit', nº 12, Berlim 1967. A edição a que faremos referência é a dos *Gesammelte Schriften* [Escritos Completos]: Adorno, Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Gesammelte Schriften*, editados por Rolf Tiedemann em colaboração com Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz, vol. 10.1, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, pp. 432-453. [N.E.]

<sup>119</sup> Recordamos que esta secção (juntamente com a 'Introdução' deste ensaio) foi apresentada no âmbito do colóquio 'De la différence des arts', organizado por Jean Lauxerois e Peter Szendy no Centre Georges Pompidou / IRCAM em 2006. Cf. 'Prefácio'. [N.E.]

outra, e que até a utilização de um certo vocabulário, cuja definição é arbitrariamente tida por adquirida, apenas contribui para a construção de uma muralha da "lógica fechada" do discurso, sem que a este se conceda assim uma relação com o tema tratado, realmente sem equívoco. Citarei, pois, desta conferência nove passagens que, de modo mais ou menos directo, se referem a Kandinsky e delas farei, passo a passo, alguns comentários.

#### 1. Passagem

O triunfo da espiritualização na arte, que Hegel antecipara na construção do que ele rotulara de obra de arte romântica, foi uma vitória de Pirro, como todos os triunfos. Por mais que o manifesto de Kandinsky veja as coisas em grande, não hesita em recorrer aos documentos apócrifos, até descer ao nível de Rudolf Steiner e da charlatã Blawatzky.<sup>120</sup>

#### 1. Comentário

Poderia perguntar-se, em face das ideias de triunfo e de vitória arvoradas por Adorno, de que lado se há-de pôr o paralelo com a hesitação de Pirro, e a sua reviravolta, pois, se houve vitória sangrenta, quem eram os legionários, quem eram os elefantes? De qualquer modo, as próprias obras não parecem ter sofrido com isso e revelam-se assaz ricas e enigmáticas para provocar, apesar da sua segurança interior, as mais variadas diatribes de ordem sócio-económica.

#### 2. Passagem

Para justificar a sua ideia do espiritual na arte, Kandinsky acolhe de braços abertos tudo o que, na altura, apelava para o espírito contra o positivismo – acolhe, inclusive, os espíritos.<sup>121</sup>

#### 2. Comentário

Infelizmente, ignoro que género de acolhimento Kandinsky outorgaria aos espíritos, inclusive ao de Adorno. Em contrapartida, ao longo desta exposição, terei várias ocasiões de iluminar sob diferentes ângulos o modo como Kandinsky aborda os fenómenos da intuição e do rigor quase-científico, do que ele chama "uma ciência prática" ["eine 'praktische Wissenschaft'"], "nascida da necessidade de um equilíbrio das forças criadoras, classificadas esquematicamente em duas componentes - intuição e cálculo"<sup>122</sup>. Paralelamente à sua crítica da "Neue Sachlichkeit" ["Nova Objectividade"], do "neo-realismo", importa observar que "a acentuação exclusiva do elemento intuitivo e a concomitante 'inutilidade' da arte levaram, muitas vezes, o jovem artista

<sup>120</sup> Adorno, GS 10.1, p. 436. [N.E.]

<sup>121</sup> Adorno, GS 10.1, p. 436. [N.E.]

<sup>122</sup> *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 17:.

(e se fosse só o ‘jovem’ artista!) a conclusões desastradas e desviadas da arte. A capacidade de se postar objectivamente perante obras estranhas não exclui que se seja parcial no seu próprio trabalho... na sua obra pessoal, o artista deve ser parcial, já que a objectividade pode, neste caso, levar à confusão interior. No seu trabalho pessoal, importa ser não só parcial, mas fanático: mas neste fanatismo desfraldado estão incluídos muitos anos de violenta tensão interior”<sup>123</sup>.

No seu artigo *Betrachtungen über die Abstrakte Kunst* [“Reflexões sobre a arte abstracta”- *Réflexions sur l’art abstrait*, Paris 1931], e sempre na dualidade ‘intuição’ e ‘cálculo’, ele insiste no facto de que “só na cor [abstractando, tanto quanto possível da forma] a matemática “matemática” e a matemática “pictural” são âmbitos inteiramente diferentes”<sup>124</sup>. Para lá de todo o positivismo, e [numa postura] mais realista do que se afigura, eis algumas observações que poderiam igualmente dirigir-se ao público, aos artistas e – porque não? – a certos filósofos:

- Desconfiai da razão pura em arte e não tenteis “compreender” a arte seguindo a senda perigosa da lógica....são indispensáveis correcções perpétuas do lado do “irracional”. É o ‘sentimento’ que corrige o ‘cérebro’.<sup>125</sup>
- A teoria nunca precede a arte<sup>126</sup>.
- As proporções e as medidas não são exteriores ao artista; residem nele<sup>127</sup>.

E, por fim, a sua versão de uma lenda muito conhecida:

- Leonardo da Vinci inventou um sistema de pequenas colheres de grandezas diferentes para medir exactamente as quantidades de cores empregues numa tela... Estas colheres estavam cobertas de pó na casa do mestre – nunca utilizara a sua invenção<sup>128</sup>.

### 3. Passagem

Eram e são ainda numerosos os que, na prática do seu ofício, sentem a necessidade de uma apologética de natureza teórica. A evidência perdida dos seus objectos e dos seus processos é que os encarrila para reflexões que nem sempre dominam. Semi-cultivados servem-se, a trouxe-mouxe, do que podem.<sup>129</sup>

### 3. Comentário

Nesse contexto, hesito em encarar semelhante apologética como uma apologética “destrutiva”, como uma apologética “construtiva”

- 123** Essays, pp. 90 e 91.
- 124** Ibid., pp. 147-148.
- 125** Ibid., p. 233.
- 126** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 84.
- 127** Ibid., p. 85.
- 128** Essays, p. 237-238.
- 129** Adorno, GS 10.1, p. 437. [N.E.]

ou como ambas ao mesmo tempo. Se “construtiva”, teria por objecto estabelecer, mediante argumentos históricos e racionais, uma dimensão revelada, a qual, no caso da criação artística, se estabelece a si mesma através das próprias obras. É possível que seja isto o que confere uma natureza teórica à suposta apologética. Mas não desejaria avaliar mal a interpretação do filósofo. Por outro lado, a sua interpretação bastaria por si só para justificar, se preciso fosse, a necessidade de uma apologética “destrutiva”. Tratando-se de pintura, será essa evidência perdida dos seus objectos uma característica exclusiva de objectos que se apresentam sob uma forma realista e/ou naturalista? Em que medida uma certa evidência perdida não seria, por vezes, uma das dimensões primordiais de um quadro dito figurativo? Disso se tratou no capítulo precedente. No que Kandinsky intitula “a pintura composicional” [“*die kompositionelle Malerei*”], enquanto terceiro período depois da “pintura realista” [“*die realistische Malerei*”] e da “pintura naturalista” [“*die naturalistische Malerei*”], mas já também nos Impressionistas, o “que” e o “como” [“*das Was und das Wie*”] trocam de algum modo as suas relações de reciprocidade, no sentido de que – e como se de um ‘credo’ se tratasse – “em arte o essencial não é o que o artista representa, mas como o representa”<sup>130</sup>. Sobressairia assim uma tendência “da finalidade prática para a finalidade espiritual, do objectivo para o composicional”<sup>131</sup>. Voltaremos a este tema.

Em que medida uma certa evidência reencontrada não seria, por vezes, uma das dimensões primordiais de um quadro dito abstracto? Porque é que um triângulo seria menos evidente do que um galo? Fui buscar esta imagem a um texto de Kandinsky. Eis alguns extractos:

- Mas assim como um músico pode comunicar as suas impressões-emoções do nascer do sol sem utilizar os sons do galo que canta, o pintor tem meios puramente pictóricos para “vestir” as suas impressões sem pintar um galo... Porque é que eu, pois, pintor ‘abstracto’, brado: ‘Viva o galo!’, e a facção contrária clama: ‘Morra o triângulo!’?...Um triângulo suscita uma emoção viva, porque ele próprio é um ser vivo. O artista é que a mata, se a aplicar de forma mecânica, sem o ditado interior. É o próprio artista que mata o galo<sup>132</sup>.

- Creio até que a cor é ‘em si e para si’ sempre viva, e que só os maus pintores é que possuem o dom de a ‘matar’ (...)<sup>133</sup>.

- 130** Essays, p. 67.
- 131** Ibid., p. 69.
- 132** Ibid., p. 167; 168.
- 133** Ibid., p. 187.

E isto contra o argumento:

– *A cor só pode tornar-se ‘viva’ em relação com um ‘objecto’; sem objecto, permaneceria ‘morta’*<sup>134</sup>.

Numa idêntica ordem de ideias, e tomando como exemplo, por um lado, “o contacto do ângulo agudo de um triângulo com uma circunferência”<sup>135</sup> e, por outro, “o contacto do dedo de Deus com o dedo de Adão”<sup>136</sup>, Kandinsky comentará:

– *E se os dedos não são anatomia ou fisiologia, mas meios picturais, então conferência e triângulo não são geometria, mas meios pictóricos*<sup>137</sup>.

E concluindo:

– *Os espíritos que, ao verem alguns triângulos num quadro, permanecem prisioneiros destes triângulos e são assim incapazes de ver a pintura são os mesmos espíritos que mandavam pôr parras em cada figura masculina da Antiguidade. Mas creio que até a parra nunca conseguiu abrir-lhes os olhos para a forma plástica antiga*<sup>138</sup>.

Publicado em Londres em 1935, “A linha e o peixe” [*Linie und Fisch*] expõe, desta vez com humor, a convicção de Kandinsky segundo a qual cada objecto, seja um peixe ou uma linha, possui a sua realidade própria. Não pode haver, entre os dois, “nenhuma diferença essencial, mas sim uma semelhança fundamental. Só o meio circundante da linha e do peixe é que efectua o milagre de despertar as forças ocultas e faz, por isso mesmo, que a expressão se torne irradiante e a impressão profunda. O ambiente é a composição. A composição é a soma organizada das funções interiores (expressões) de todas as partes da obra. Encarada, porém, sob outra vertente, a diferença torna-se essencial. O peixe pode nadar, comer e ser comido... estas capacidades do peixe são suplementos (vantagens), quer para o peixe, quer para a cozinha, mas nunca para a pintura. E porque não são necessárias, são supérfluas. Eis porque prefiro a linha ao peixe – pelo menos na minha pintura.”<sup>139</sup>

Para regressarmos à passagem de Adorno, a *evidência perdida dos seus objectos* traduz a nostalgia de certos objectos e de uma certa evidência, mesmo quando eles são dissimulados por uma trama inteira de argumentos decorrentes de uma dialéctica intencionalmente

complicada. Quanto à evidência perdida dos seus processos, seria ainda necessário entender-se sobre que critérios se hão-de tomar como base para considerar tal procedimento evidente, e se o que se tem por evidente não poderia ser tão-só uma parte mínima da totalidade do processo. Se alguém perguntar, de que lado se encontra a necessidade de uma apologética de natureza teórica...? Ao recusar-me a pensar que só os semi-cultivados seriam verdadeiros criadores, não sei por que mecanismo compensatório; ao recusar-me a encontrar uma relação de causa a efeito entre o facto de ser inteiramente cultivado e uma incapacidade provada de ser bem sucedido na prática de um ofício artístico, só posso desejar que nós, os que praticamos directamente um mester artístico, continuemos em grande número a sentir, na prática dos nossos ofícios, a necessidade de uma reflexão teórica sobre o conjunto dos nossos trajectos, contanto que não olvidemos o conselho de Kandinsky aos seus estudantes: “Pensai quanto quiserdes e quanto puderdes – é um bom hábito! – Mas nunca penseis diante do vosso cavalete”<sup>140</sup>. Por outro lado, da evidência perdida à evidência reencontrada há apenas um passo: o do “fazer”. E este passo, quando sobrepuja a mediocridade, implica uma “mestria” que, ela sim, supera em muito a de uma reflexão teórica. “O modesto ou ardente ‘sonho’ do artista não tem por si nenhum valor – enquanto a ponta dos dedos não for capaz de seguir com a máxima precisão o ‘ditado’ do sonho... E ainda: só queimando repetidamente os seus próprios dedos é que o principiante avança”<sup>141</sup>.

#### 4. Passagem

Se o escrito de Kandinsky fixa, pois, fielmente a experiência do momento, o próprio teor (conteúdo/fundo)<sup>142</sup> desta experiência tem também, além da sua verdade, o seu equívoco. Daí a necessidade de a escorar com o equívoco. O espírito que, na arte, já não encontra satisfação na aparição sensível, autonomiza-se.... Mas semelhante autonomização, legítima e indeclinável, posta o espírito, quase de modo inevitável, como separado (Hegel teria dito abstracto) frente aos materiais e aos processos das obras.<sup>143</sup>

#### 4. Comentário

Que o conteúdo de semelhante experiência tenha ainda, além da sua verdade, o seu equívoco, basta tê-la vivido do interior para o reconhecer e compreender. Num caso assim, verdade e equívoco – o seu fluxo e refluxo, respectivamente – são, em parte, a condição

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 174; 175.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>142</sup> Nas citações de Adorno, as palavras entre parêntesis são propostas de tradução minhas. [N.A.]

<sup>143</sup> Adorno, GS 10.1, p. 437. [N.E.]

*sine qua non*. Que na sua coexistência, por vezes tumultuosa, se enxergue a causa de uma suposta necessidade de a escorar com o equívoco, e que, ademais, se pense que semelhante teor (conteúdo) possa assim ser escorado, apenas evidencia, no raciocínio de Adorno, um hiato pronunciado entre o ‘pensar’ e o ‘fazer’. Não creio que, na arte, o espírito se autonomize só a partir do momento em que já não encontra satisfação na aparição sensível, porque semelhante autonomização, legítima e indeclinável, não é de forma alguma a consequência de não sei que insatisfação, mas é indissociável de toda a criação e manifesta-se de modos diferentes segundo as épocas e, claro está, segundo os materiais e os processos das obras. Esta tomada de consciência do espírito na sua autonomização põe-no, de súbito, frente à matéria que ele fertilizará na sua busca de materialização. Kandinsky chama-lhe poeticamente “o raio branco que fecunda”<sup>144</sup>, mira a matéria como “despensa” [“Vorratskammer”], lugar onde o espírito exercerá o seu “ímpeto interno” [“innere Drang”]; e reata com o equívoco, ao proclamar: “por detrás da matéria, no seio da matéria, oculta-se o espírito criador”<sup>145</sup>.

## 5. Passagem

As obras de arte que, com razão, desvalorizam a excitação sensível têm, no entanto, necessidade de elementos que carreguem o sensível para, segundo a palavra de Cézanne, se realizar. Quanto mais elas perseveram, com consequência e sem reticências, na sua espiritualização, tanto mais se afastam do que haveria para espiritualizar. O espírito destas obras flutua, por assim dizer, por cima delas: entre ele e os elementos que o acarreiam, existe o escancaramento dos abismos.<sup>146</sup>

## 5. Comentário

Que as obras de arte perseverem, com consequência e sem reticências, na sua espiritualização deve-se, estou disso persuadido, ao seu sentido imanente, à componente que, num registo provavelmente derivado de Goethe, Kandinsky chama “o elemento do puro e eterno artístico”<sup>147</sup>. Mas que um filósofo, que durante toda a sua vida tentou, bem ou mal, perspectivar a Arte da sua época à luz de um certo materialismo dialéctico, possa, previamente a toda a valorização estética, decretar a existência do escancaramento dos abismos entre o espírito destas obras, ou seja, das que com razão desvalorizam a excitação sensível, e os elementos que

<sup>144</sup> Essays, p. 17.

<sup>145</sup> Ibid., p. 17.

<sup>146</sup> Adorno, GS 10.1, p. 438. [N.E.]

<sup>147</sup> Über das Geistige in der Kunst, p. 80.

<sup>148</sup> Essays, p. 160.

o acarreiam, só posso interpretar isso como uma forma de maniqueísmo. E que dizer do espírito dos elementos antes de estes transportarem as obras? É pena que não se precise o que haveria para espiritualizar, e de quem elas se afastam. Escapa-me, além disso, o sentido da relação de causalidade que aí se encontra apontado como óbvio. Ou tratar-se-á então de uma versão filosófica da obsoleta invectiva contra todas as obras de arte cujo suposto hermetismo só pode prejudicar a sua função não menos tida por imprescritível, ou seja, ser “pedagógica”, ou mesmo tornar acessível uma certa “espiritualização”? Ter-me-ei, porventura, apenas transviado, e tratava-se de espiritualizar – segundo critérios ditados do exterior – as obras que, pretensamente, desvalorizam a excitação sensível? Não sei.

No termo do seu texto “Berechnung” para o catálogo de uma exposição em Lucerna em 1935, Kandinsky escreve: “Assim como todas as receitas do mundo nunca podem, por si sós, levar a uma obra, assim também não podem substituir-se ao ‘instinto’ necessário e incondicional para a ‘compreensão da arte’. A cabeça não é um mau “equipamento”. Mas uma cabeça sem ‘instinto’ é pior do que ‘instinto’ sem cérebro. Pelo menos em arte.”<sup>148</sup>

## 6. Passagem

O primado da (conexão/laço) coesão, que o princípio de construção põe em acção (realiza) no material, inverte-se (transforma-se) quando o espírito domina o material (em dano do espírito do sentido imanente) e este espírito – o espírito do sentido imanente – perde-se.<sup>149</sup>

## 6. Comentário

Que conexão? Que construção? Que espíritos? Teriam estes, a exemplo de Kandinsky, sido acolhidos...? Que é o sentido imanente? Que é o espírito do sentido imanente em semelhante contexto? Sem pretender mofar desta frase de Adorno, eis uma alternativa que me suscitaria menos questões: O primado do espírito que, em face do material, realiza o princípio da construção, inverte-se quando a simples conexão domina o material, mas este tipo de conexão perde-se, logo que o sentido, ao mesmo tempo da construção e do material, emana do espírito. Ou seja, semelhante conexão domina o material quando este não é posto em causa por uma imaginação que o transcende. Ou ainda que ela se perde (ou se reencontra noutra plano) quando o espírito decide actuar sobre o material, porque a criação artística, ao desenvolver as suas leis à imagem da natureza da Natureza, e não a imitando, se confronta com esta e se lhe opõe.

<sup>149</sup> Adorno, GS 10.1, p. 438. [N.E.]



*A submissão da natureza a leis é viva, porque coliga em si o estático e o dinâmico, e sob este aspecto a sujeição da arte a leis tem o mesmo valor. Portanto...o conhecimento das leis naturais é indispensável ao artista.*<sup>150</sup>

A Natureza e a criação artística permitem-nos ambas descobrir o que Kandinsky chama “as leis da justaposição e da oposição”<sup>151</sup>, as quais estabelecem “dois princípios – o princípio dos paralelos e o dos contrastes”<sup>152</sup>. E a propósito das múltiplas relações entre ‘cor’ e ‘forma’ diz ele:

*Por outro lado, é evidente que o ‘discordar’ da forma com a cor não se deve considerar como algo de ‘não-harmónico’, mas, pelo contrário, como uma possibilidade nova e, portanto, como harmonia.*<sup>153</sup>

Na hipótese de se traduzir a palavra alemã “*Zusammenhang*” por “coesão” – o que, no caso em questão, me parece mais do que discutível – e se o termo ‘coesão’ se tomar na sua acepção lexical abstracta: carácter de um conjunto cujas partes estão unidas e são harmoniosas, esta coesão surge apenas como uma dimensão facultativa e eventual de uma construção, e um primado hipotético só poderia emergir de modo local. “A harmonia geral de uma composição pode, pois, consistir em vários complexos, cujo antagonismo é levado ao extremo. Estas oposições podem até ter um carácter ‘inarmónico’ e, apesar disso, a sua justa utilização, longe de ser negativa, actuará de forma positiva sobre a harmonia geral”<sup>154</sup>. Recordemos que uma composição seria assim “uma organização precisa e lógica das forças vivas contidas nos elementos sob a forma de tensões”<sup>155</sup>.

Numa perspectiva, simultaneamente mais histórica e mais íntima, como testemunho de um espírito capaz de assumir e metamorfosear muitas contradições, Kandinsky escreve:

*É com uma simpatia triste, talvez com inveja, que podemos acolher as obras de Mozart. Elas são para nós uma pausa em plena efervescência da nossa vida interior, ao mesmo tempo uma consolação e uma esperança; no entanto, ouvimo-las como sonoridades de um tempo transacto, e que, no fundo, nos é estranho. Luta dos sons, o equilíbrio perdido, “princípios” que caem, toques de tambor inesperados, grandes interrogações, aspiração aparentemente vã, nostalgia e impulso aparentemente desgarrado, cordões e cadeias quebrados,... oposições e contradições – tal é a nossa harmonia.*<sup>156</sup>

**150** Essays, p. 94.

**151** Punkt und Linie zu Fläche, p. 116.

**152** Ibid., p. 116.

**153** Über das Geistige in der Kunst, p. 69.

**154** Punkt und Linie zu Fläche, p. 106.

**155** Ibid., p. 100.

**156** Über das Geistige in der Kunst, p. 108-109.

No seu artigo ‘Sobre a questão de forma’ de 1912, ao falar de Henri Rousseau, mas não apenas, nota:

*Uma relação qualquer deve unir entre si os objectos ou as partes do objecto. Pode ser ostensivamente “harmónica” ou ostensivamente “desarmónica”. Pode nela utilizar-se quer um ritmo esquematizado quer um ritmo oculto.*<sup>157</sup>

E num contexto de todo diferente, falará da sua noção de “contra-sonoridade, de arranjo alternado dos [elementos] ‘parciais’, da utilização da independência total (decerto exterior) de cada elemento individual, etc. Esta utilização como meio encontra-se já nos quartetos de Arnold Schönberg”<sup>158</sup>.

Em 1938, no seu longo artigo “O valor de uma obra de arte concreta” [‘*Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst*’] regressará, uma última vez, a uma comparação da “pintura figurativa” [“*gegenständliche Malerei*”] com a “pintura concreta” [“*konkrete Malerei*”] e, numa perspectiva histórica, exclamará: “Oh sim, a harmonia! Um assunto complicado, porque podemos perder-nos nele. O contrário da harmonia é a desarmonia. E, ao longo de toda a história da pintura, a desarmonia de ontem torna-se a harmonia de hoje. A arte é um fenómeno complicado”<sup>159</sup>.

## 7. Passagem

A espiritualização, o facto de dispor racionalmente dos processos, desaloja (expulsa) aparentemente o espírito enquanto teor (conteúdo) próprio do assunto (a coisa). O que tendia a (pretendia) espiritualizar o material desemboca no material desnudo, puro e simples ente.<sup>160</sup>

## 7. Comentário

É, pelo menos, surpreendente que a espiritualização se veja explicitada no simples facto de dispor racionalmente dos processos. E se *por coisa* se entende uma obra e/ou a sua concretização, então a razão de nela ver apenas material desnudo, puro e simples ente, só pode ser, para lá da peculiar a um certo estandarte estético, a consequência de uma incompreensão, decerto voluntária, de aspectos essenciais da fenomenologia. Mesmo perante os quadros ou as peças de música mais indigentes, só a constatação, directamente apreendida, de uma vacuidade de imaginação e/ou de um mester deficiente, nos impede o acesso ao material desnudo, puro e simples

**157** Essays, p. 43.

**158** Über das Geistige in der Kunst, p. 126.

**159** Essays, p. 239.

**160** Adorno, GS 10.1, p. 438. [N.E.]

ente. *A fortiori*, perante obras-primas. Referindo-se àqueles pintores que ambicionavam uma representação puramente “fotográfica” dos objectos, Kandinsky precisará: “Não existe, na arte, nenhuma forma material perfeita. O artista, mesmo sem saber, permanece sob o jugo dos seus olhos, da sua mão, os quais são, para esses pintores, mais artistas do que a sua alma”<sup>161</sup>. Deixemos o simples ente e demos um primeiro passo rumo a uma certa forma de intersubjectividade, afirmando com Kandinsky: “cada objecto (sem excepção, se foi directamente criado pela ‘natureza’ ou se nasceu da mão do homem) é um ser com vida própria e com a influência inevitável que daí mana. O homem está continuamente sujeito a esta influência psíquica”.<sup>162</sup>

Regressemos, através do que tende a espiritualizar o material, ao seu artigo “Sobre a questão da forma”: “Vemos assim que diferentes períodos artísticos utilizaram o triângulo como base da construção. Este triângulo era, muitas vezes, equilátero – o que valorizava o número, ou seja, o elemento abstracto do triângulo”.<sup>163</sup>

Noutro lugar, trata-se do triângulo em *Les Baigneuses* de Cézanne: “Semelhante construção em forma geométrica é um velho princípio que acabou por ser abandonado, porque degenerou numa espécie de rígida fórmula académica, esvaziado de todo o sentido interior, sem alma. Com Cézanne, a utilização deste princípio ganhou uma alma nova, e a dimensão puramente pictórica da composição recebeu um forte acento... A forma geométrica é aqui, ao mesmo tempo, um meio de composição no seio da pintura... Por isso, Cézanne transforma, consequentemente, as proporções humanas: não só a figura inteira tenderá para a ponta do triângulo, mas também todas as partes individuais do corpo serão como que arrastadas, de baixo para cima, por uma corrente interior, tornam-se cada vez mais leves e estiram-se de forma bem visível.”<sup>164</sup>

Poderia lembrar-se aqui, como exemplo em Kandinsky de uma constante impugnação do seu pensamento em função da evolução concreta da sua pintura, a passagem seguinte da sua ‘Conferência de Colónia’ de 1914:

*Em ‘Vida variegada’ (Buntes Leben), que me ofereceu a atraente dificuldade de reproduzir uma confusão de massas, de manchas e de linhas, recorri à perspectiva aérea a fim de poder colocar as figuras umas em cima das outras...Tive, de cada vez, de encontrar um pretexto para legitimar a perspectiva. Só muito lentamente me libertei deste preconceito.... No entanto, era-me sempre desagradável, por vezes insuportável, manter a figura no marco das suas leis fisiológicas e*

<sup>161</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 71.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>163</sup> *Essays*, p. 43.

<sup>164</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 73, nota de rodapé 1.

*proceder, ao mesmo tempo, a deformações exigidas pela composição. Tinha o sentimento de que se uma ordem física se destrói em prol da necessidade pictural, o artista possui o direito estético e o dever estético de negar também as outras ordens físicas. Não gostava de ver, nos quadros que não eram meus, alongamentos que violentavam a estrutura do corpo ou contornos que ofuscavam a anatomia, e sabia com certeza que, para mim, não estava ali, nem podia ser essa a solução do problema do objecto. Foi assim que, nos meus quadros, o objecto não cessou de se dissolver por si mesmo... em quase todos os meus trabalhos de 1910. O objecto não queria e não devia ainda desaparecer inteiramente dos meus quadros.*<sup>165</sup>

Em 1935, no seu artigo “Pintura abstracta” [“*Abstrakte Malerei*”], dirá: “Pintei o meu primeiro quadro abstracto em 1911”<sup>166</sup>.

Noutro lugar em *Über das Geistige in der Kunst*: “Cézanne sabia criar um ser animado a partir de uma chávena de chá, ou melhor, sabia reconhecer uma alma na chávena. Eleva a *nature morte* a tal altura que as coisas exteriormente ‘mortas’ se tornam interiormente vivas... Não se representa um homem, uma maçã, uma árvore, mas tudo isso é utilizado por Cézanne para criar um objecto pictural dotado de uma sonoridade interior, que se chama quadro”<sup>167</sup>. Se Kandinsky, neste mesmo texto, exprime a sua convicção de que se poderiam, muitas vezes, extrair de certos quadros de Cézanne “modelos matemáticos” [*mathematischen Formeln*], e se para ele, “na actual pesquisa de relações abstractas” [*in dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen*], o Número desempenha um papel de grande importância, ela não deve apenas traduzir-se por “uma utilização demasiado restrita do Número”, e esta seria a única censura a respeito do Cubismo, cuja origem (“a razão do seu aparecimento” [der Grund des Entstehens]) ele divisa na “tentativa de exprimir o composicional por um *modelo*” [das Suchen, in einer Formel das Kompositionelle auszudrücken]. Ao tomar Picasso como ponto de referência, e sempre a propósito da função formadora do Número, ele sublinha que “esta construção ‘matemática’ é uma forma que, por vezes, levará a uma anulação das relações materiais entre as partes da coisa, e que, por outro lado, a ela conduz numa utilização consequente”, e insiste na sua interpretação: “as intenções composicionais dos ‘cubistas’ põem-se em relação directa com a necessidade de criar seres puramente pictóricos, os quais, por um lado, falam numa linguagem figurativa e através do figurativo e, por outro, acabam por se converter em pura abstracção, mediante diferentes combinações com um objecto mais ou menos sonoro (sonante)”. [*passim*].

No fim do capítulo “Geistige Wendung” [“Viragem espiritual”], de *Über das Geistige in der Kunst*, eis o que ele escreve:

<sup>165</sup> *Regards sur le passé*, p. 203-204.

<sup>166</sup> *Essays*, p. 183.

<sup>167</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 50; 51.

Picasso, com a ajuda de relações numéricas, tenta chegar ao 'construtivo'. Nas suas últimas obras (1911), através de um andamento lógico, abeira-se da destruição dos 'elementos materiais', não pela sua dissolução, mas por uma espécie de esfarelamento de cada parte e pela dispersão construtiva destas partes no quadro.<sup>168</sup>

A partir da simples censura, antes aduzida, a saber, “uma aplicação demasiado limitada do número”<sup>169</sup>, Kandinsky prossegue:

Mas há números diferentes: 1 e 0,333... são seres igualmente legítimos, dotados de uma igual ressonância interior. Porquê contentar-se com o 1? Porquê excluir o 0,333...?<sup>170</sup>

Precisamente! Seria pernicioso pôr toda a sua fé no cálculo. Com os 'grandes números' ainda vá lá... A cor não se deixa medir até aos últimos pormenores, até às derradeiras diferenças, que só se podem encontrar através do 'sentimento', ou seja, da intuição. Ora são justamente os pormenores que fazem a 'música'.<sup>171</sup>

E em paralelo com estas questões:

Porque é que seria necessário restringir a expressão artística pelo recurso exclusivo aos triângulos ou às formas geométrica análogas?<sup>172</sup>

8. Passagem

Este espírito que Kandinsky e, de modo certamente análogo, o Schönberg do período expressionista defenderam rudemente a sua verdade imaculada e sem metáfora (em Schönberg, inclusive, não sem uma teosofia que, por assim dizer, intima o espírito a comparecer na existência), este espírito não compromete a nada, e justamente por isso é glorificado por si mesmo: «Deves crer no espírito!»<sup>173</sup>

8. Comentário

Não obstante a preocupação de me furtar a um estado de gesticulação verbal (ia dizer: palavreado), como esta passagem de Adorno, permito-me, todavia, substituí-la em contraponto do que Kandinsky considerava como “instrumentos contra a evolução”: “o medo do caminho livre, o medo da liberdade (a estreiteza) e a surdez frente ao espírito (materialismo obtuso)”<sup>174</sup>.

Neste mesmo contexto, parece-me oportuno antecipar uma reflexão de Kandinsky, e tal apesar da sua falta de profissionalismo

168 Über das Geistige in der Kunst, p. 52.  
169 Essays, p. 44.  
170 Ibid., p. 44.  
171 Ibid., p. 241.  
172 Ibid., p. 44.  
173 Adorno, GS 10.1, p. 438. [N.E.]  
174 Essays, p. 18.

em matéria filosófica. Esta reflexão supera de longe a palavra de ordem: “Deves crer no espírito!”. Ei-la:

Trata-se, muitas vezes, de Material e de Não-Material, e de estados intermediários, os quais podem ser considerados como mais ou menos materiais. Será que tudo é matéria? Será que tudo é espírito? Não serão as diferenças que estabelecemos entre Matéria e Espírito apenas gradações quer da simples Matéria, quer tão-só do Espírito? O que nas ciências positivas se rotula de pensamento, enquanto produto do espírito, esse pensamento é também matéria, que só pode ser apreendida por sentidos de uma grande finura. Será o espírito o que a mão física não consegue apalpar?<sup>175</sup>

9. Passagem

Depois, toda a arte experimental (sofre de) esta aporia, e quanto mais séria é a arte tanto maior é a dor.<sup>176</sup>

9. Comentário

Uma vez que esta frase se encontra mais acima no texto original, devo, de imediato, precisar que a aporia, de que toda a arte sofre, diz respeito à perda do espírito do sentido imanente, e tal desde que o espírito domina o material. Dado o tom inquieto e sinistro, catastrófico e apocalíptico, portador da máxima dor da arte mais séria, não posso coibir-me de perguntar se não estaremos, da parte de Adorno, perante uma complexa projecção psicanalítica que revela a aporia do seu próprio pensamento e a grande dor de um fracasso pessoal no plano artístico. Traga-se à memória, mesmo se só pela duração de um relâmpago, o património mundial que a Arte da primeira metade do século XX nos legou, e dar-se-á imediatamente conta da influência nefasta que sobre certos espíritos mal informados pode exercer o que Kandinsky chamava alegoricamente “a mão negra que traz a morte”<sup>177</sup>.

5. Alguns olhares sobre a história

Henri Rousseau disse, um dia, que os seus quadros eram particularmente bem conseguidos quando ouvia dentro de si, de um modo peculiar e claro, “a voz da sua falecida mulher”.<sup>178</sup>

175 Über das Geistige in der Kunst, p. 34.  
176 Adorno, GS 10.1, p. 438. [N.E.]  
177 Essays, p. 18.  
178 A citação completa e original [na edição francesa] é a seguinte : «Henri Rousseau dit un jour que ses tableaux étaient particulièrement réussis, lorsque qu’il entendait en lui-même d’une façon particulièrement nette “la voix de sa femme défunte”. De même je conseille à mes élèves de ne peindre de tableaux que lorsqu’ils entendent la voix de leur femme défunte» ; in Wassily Kandinsky, ‘L’avenir de la peinture’, in Écrits complets 2, p. 232. Vide também: Essays, p. 150. [N.E.]

Cerca do fim da terceira parte deste trabalho, abordou-se um certo fenómeno de substituição, e indiquei que ele podia também ser o indício de uma necessidade de justificar historicamente um “percurso” actual ou, ao invés, que ele visava realçar a originalidade deste percurso. No primeiro caso, trata-se de encontrar, num passado histórico mais ou menos próximo, um máximo de sinais precursores do percurso, isto é, um fundamento histórico. No outro caso, será uma crítica severa de certos aspectos da história, construída sobre critérios directamente derivados do próprio percurso, e fazendo assim tábua rasa de toda a historicidade. Espera-se, deste modo, engrandecer a sua originalidade. Como afirmei ainda, semelhante substituição é, de uma maneira ou de outra, fruto de uma idealização incessante, a qual faz que todos os caminhos levem a Roma... No seu artigo de 1913 “Pintura enquanto arte pura”<sup>179</sup>, há um exemplo deste tipo de trajectória que se me afigura assaz curioso. Depois de ter, mais uma vez, estabelecido a dicotomia dos elementos “dentro/fora” [“*innern/äussern*”], ou seja, “conteúdo/forma” [“*Inhalt/Form*”], e sem esquecer a necessidade incondicional “de uma união legítima dos dois elementos”<sup>180</sup>, Kandinsky afirma:

*O conteúdo busca um meio de expressão, uma forma ‘material’. A forma é a expressão material do conteúdo abstracto...A obra torna-se sujeito. Enquanto pintura é um organismo espiritual.*<sup>181</sup>

Chega então, por deduções sucessivas, a uma espécie de definição do quadro:

*Na pintura, o número infinito das partes singulares divide-se em dois grupos: a forma desenhada (desenhadora) e a forma pictural. O quadro é a consequência da combinação projectada e adequada das partes individuais provenientes dos dois grupos.*<sup>182</sup>

E, em seguida, constata que quando se acaba por considerar o caso de um dado quadro, e em virtude, diria eu, do carácter “formalista” de semelhante definição, “embate-se na presença aparentemente fortuita de componentes estranhas ao quadro. Trata-se da chamada natureza. A natureza fora excluída das nossas duas definições. Onde irrompe ela no quadro?”<sup>183</sup>

Se insisti em citar toda esta passagem, de resto bastante “académica” é porque, no artigo em questão, ele desemboca directamente em asserções assaz surpreendentes sobre a origem e a evolução da arte, as quais levarão a “Roma”, na ocorrência à ideia “de

uma arte pura” [Eine reine Kunst]. No entanto, e tal como o descreve, Kandinsky considera este percurso como “um crescimento calmo e conforme à natureza, como o de uma árvore”<sup>184</sup>.

Eis a sua interpretação:

*A origem da pintura foi a de todas as outras artes e de toda a acção humana. Foi puramente prática. Quando um caçador selvagem persegue a caça durante vários dias, é a isso levado pela fome. Quando, hoje, um caçador aristocrata persegue a caça, é a isso induzido pelo prazer. ... Quando um selvagem precisa de sons artificiais para a dança, é o instinto sexual que o impele. Quando o homem actual vai a um concerto, não busca na música um meio de ajuda prática, mas o prazer.*<sup>185</sup>

E, com o mesmo tipo de raciocínio que o levava a considerar a fome como “um valor corporal” [ein körperlicher Wert], e o prazer do caçador fidalgo como “um valor estético” [ein ästhetischer Wert], fará uma análise equivalente a propósito da distância que separa a pulsão sexual do que leva alguém a ir ao concerto, e tirará a seguinte conclusão:

*Também neste caso a pulsão originalmente corporal e prática se tornou estética...O refinamento (ou espiritualização) das necessidades práticas (ou corporais) mais simples traz consigo, sempre e em toda a parte, duas consequências: a separação (desprendimento) do elemento espiritual do corporal e o seu desenvolvimento progressivo e autónomo, que estão na origem das diferentes artes.*<sup>186</sup>

Por uma espécie de *a priori* lógico, ou antes conceptual, que lhe permite considerar a influência (intromissão) progressiva das leis do conteúdo e da forma (assim ele as denomina) sobre o “desprendimento” do elemento espiritual e ainda sobre a sua evolução, enquanto gradual e cada vez mais precisa, Kandinsky vislumbra nesta influência a razão da transformação qualitativa e individual de cada arte. Segundo ele, as leis do conteúdo e da forma é “que, ao fim e ao cabo, fazem de cada arte de transição uma arte pura”<sup>187</sup>.

Ao considerar cada “reine Kunst” [“arte pura”] como o desfecho da evolução respectiva de cada “Übergangskunst” [“arte de transição”], Kandinsky fornece-nos um exemplo surpreendente de substituição; pois, não só o facto de encarar toda a evolução histórica como “Übergang”, “transição”, mas também o de vislumbrar em tal desfecho uma espécie de estado definitivo, nos situam ambos perante um fatalismo que só se justifica pelas premissas derivadas de

**179** Essays, pp. 63-69.

**180** Ibid., p. 64.

**181** Ibid., p. 63-64.

**182** Ibid., p. 64.

**183** Ibid., p. 65.

**184** Ibid., p. 66.

**185** Ibid., p. 65.

**186** Ibid., p. 65.

**187** Ibid., p. 66.

uma actualização do seu próprio percurso e por uma verticalização do processo evolutivo “sobre” o tempo deste mesmo percurso, o qual deveria, logicamente, converter-se em “transição”.

(Curiosamente, e eu seria tentado a dizer, por uma certa ironia do pensamento humano, encontram-se no materialismo dialéctico estes mesmos tipos de remate, de actualização e de verticalização, como um estado absolutista da consciência histórica. Felizmente, em Kandinsky, e já em virtude de actuar como pintor, estes “avatares” não o impediram de preservar, não obstante certos desvios teóricos, uma perspectiva ao mesmo tempo relativizada e sintética do que se convencionou chamar o figurativo e o abstracto.)

Como já se referiu, o modo como Kandinsky nos apresenta este processo na pintura pode resumir-se como segue<sup>188</sup>:

- 1. Período – Origem: desejo prático de fixar o elemento corporal efémero.  
“Pintura realista”
- 2. Período – “Desenvolvimento: desprendimento progressivo deste fim prático e uma predominância progressiva do elemento espiritual.  
“Pintura naturalista”
- 3. Período – Meta: alcançar o estágio mais elevado da arte pura...  
“Pintura composicional”.

Esta visão não deixa de ser a sua, apesar de admitir que “desvios e saltos... são inevitáveis em todo o desenvolvimento”<sup>189</sup> e que, no tocante à pintura, “o próximo desenvolvimento deverá ainda sofrer muitas aparentes contradições, desvios...”<sup>190</sup>



Embora o século XX contasse já com 27 anos, Kandinsky, no seu artigo “*und – Einiges über synthetische Kunst*”, publicado em Amesterdão, regressa, mais uma vez, ao seu “ajuste de contas” com o século XIX. Não será, aliás, a última. Importa dizer que, além de as suas invec-tivas intentarem naturalmente situar as suas próprias concepções, tratar-se-á de certas categorias da arte do século XIX que, quase sempre, nunca serão nomeadas de forma clara. Por vezes, parece delinear-se uma hesitação entre a reivindicação de uma originalidade, que abstrairia da história, e uma constatação selectiva da evolução, cujo porto derradeiro seria esta mesma originalidade:

188 Ibid., pp. 66-67.  
189 Ibid., p. 69.  
190 Ibid., p. 69.

*A necessidade interior deve, por vezes, fazer grandes desvios para alcançar o seu objectivo... se o caminho revolucionário se encarar segundo os desvios, ele surge-nos como um processo de evolução. Habitualmente, na perspectiva histórica, um fluxo liso e colisões constituem um fio direito. Este fio torna-se, por vezes, invisível – e acaba por se revelar desfeito.*<sup>191</sup>

Paralelamente a esta hesitação, faz-se sentir um certo equívoco, quando ele nos diz:

*Quase todo o século XIX se votou a um trabalho mais ou menos tranquilo de ordenação. Este ordenar tinha por fundamento a separação, o desmembramento.*<sup>192</sup>

E logo que se aceita que a especialização seja, ao mesmo tempo, a causa e a consequência, aceitar-se-á igualmente o seguinte:

*A especialização leva à ordenação. A ordenação à especialização.*<sup>193</sup>

Recordemos que, na primeira parte de *Punkt und Linie zu Fläche*, Kandinsky preconizara a busca sistemática “de uma análise microscópica” e denunciara o facto de considerar a *Kunstzerlegung*, o chamado “desmembramento da arte”, como um acto destruidor da arte, que apenas podia significar “angústia do não-saber”.

Qual é, pois, a diferença essencial entre *Absonderung* [isolamento] e *Zerteilung* [desmembramento], que estavam na origem desta ordenação, confundindo-se ela própria com a especialização, por um lado, e com a análise microscópica, por outro?

Enquanto esta, na ideia de Kandinsky, deveria levar à incessante descoberta de um denominador comum a todas as artes, a especialização, tal como ele a vê desenvolver-se no século XIX, tende, por uma especificidade acrescida e em virtude da mentalidade que ela favorece, a aprofundar a distância das artes. E tal sobretudo a propósito da descoberta de uma espiritualidade comum e do seu aprofundamento. Por isso, ele define o “Fachmann”, o especialista, como aquele que deve superar a situação seguinte: “um esforço mínimo e (para) um resultado máximo”<sup>194</sup>.

Isto incitá-lo-á a fazer um comentário de ordem sociológica:

*O leigo habituou-se, desde há muito, a ver nas questões artísticas e científicas algo que lhe é estranho e que se situa fora da sua vida real... No meio do “grande público” assiste-se à difusão cada vez mais ampla da opinião..., segundo a qual os preços do mercado e os negócios dos partidos políticos constituem o terreno psíquico (espiritual) da vida humana... Esta*

191 Ibid., p. 100.  
192 Ibid., p. 97.  
193 Ibid., p. 97.  
194 Ibid., p. 98.

opinião é apenas o produto orgânico natural da extrema especialização e de um materialismo verdadeiramente trivial.<sup>195</sup>

Cerca de oito anos mais tarde, citará o que havia escrito um quarto de século antes, em 1910:

*O pesadelo das ideias materialistas que da vida cósmica fazem um jogo deplorável sem finalidade ainda não acabou*<sup>196</sup>, e espera que “o drama... entre o materialismo moribundo e os inícios de uma síntese... nos levará definitivamente a uma sensibilidade cósmica.”<sup>197</sup>

“*Ein schlechtes Spiel ohne Ziel*” [“um jogo deplorável sem finalidade”] será um dos sinais de *Perioden des Niederganges*, “períodos de decadência”, durante os quais a arte...está ao serviço apenas de fins materialistas. A reprodução quase automática dos mesmos objectos permanece o único objectivo, e para isso a arte renuncia à aventura da espiritualização da matéria, à superação dos seus primeiros dados, às regiões que se designarão de “matéria fina (subtil)”. A arte procura assim a sua substância na matéria dura (grosseira) ... A arte é inanimada”.

No terceiro comentário do capítulo precedente, pudemos observar que o ‘como’ (relativamente ao ‘quê’) se tornava, por assim dizer, a expressão do conteúdo, logo que se tendia para “a pintura composicional [*die kompositionelle Malerei*], e eu tinha-a assinalado como uma espécie de permuta das suas relações de reciprocidade. Eis-nos agora diante da inversão da situação, uma vez que, e em virtude da reprodução quase automática dos mesmos objectos,” “o ‘quê’ é, *ipso facto*, eliminado. Resta apenas ao artista a questão: ‘como’ será devolvido o mesmo objecto”.

Mas, apesar da inaniidade de semelhante passividade perante o objecto, “nesta questão do ‘como’ encontra-se já encoberto o cerne da cura” porque, em virtude da sua própria personalidade, o artista pode transcender este estado, que lhe permite apenas “ver no objecto o material bruto”. O artista, quase apesar de si próprio, ver-se-á assim no caminho que o levará ao encontro “do quê perdido”, o qual já não será “o quê material reificado”, mas o próprio “conteúdo artístico”, já que o ‘como’ cobre de novo a noção de forma, tal como a encontramos em Kandinsky<sup>198</sup>. Mais uma vez, um certo fenómeno que, visto de fora, põe em jogo um mesmo tipo de representação sob diferentes formas pode levar a asserções aparentemente contraditórias. No caso presente, tratar-se-á aqui do fenómeno da reprodução quase automática dos mesmos objec-

**195** *Essays*, p. 107.

**196** *Ibid.*, p. 16.

**197** *Ibid.*, p. 162-163.

tos. Há uma passagem em “*Abstrakte Malerei*” [“Pintura abstracta”] (1935), onde se trata de críticas, segundo as quais “a arte abstracta seria demasiado limitada nos seus meios de expressão e forçada, por isso, a utilizar sempre os mesmos ‘motivos’ ou ‘elementos’”<sup>199</sup>. Confundir, em virtude da sua permanência, a natureza e sobretudo a função desses “elementos” da arte abstracta com a reprodução insistente e quase fotográfica dos mesmos objectos, atrás mencionada a propósito de uma certa decadência na viragem do século, confundir, pois, estas duas formas de monotonia, seria ignorar o que chamarei de metamorfose funcional dos elementos na pintura composicional, e não só nela.

É, de facto, na transcendência da pura e simples objectividade dos objectos pintados, “figurativos” ou “abstractos”, na transcendência da sua representação quase fotográfica, na transcendência da sua função de sinais com significados exteriores, que se instaura o alcance estético do quadro. É este mesmo fundamento que Kandinsky demonstra *a contrario*, quando diz:

*Como se há-de apreciar Miguel Ângelo que, ao longo da sua vida, utilizou exclusivamente a figura humana e escolheu sempre o mesmo tipo de musculatura... E coitada da música! Sempre os mesmos instrumentos de corda e de sopro, com um pouco de tambor que se lhes acrescenta. Como pode assim distinguir-se Bach de Johann Strauss?*<sup>200</sup>

Frente a um preconceito ideológico que, mediante uma falsa concepção da historicidade da arte, nega a organicidade desta, ou seja, um maniqueísmo que permite separar uma chamada mensagem de um certo estilo, e que remete a dimensão estética para um segundo plano formalista (espécie de mal necessário), há que constatar que em 1935, tal como nos nossos dias,

*a imensa massa dos homens é extremamente materialista e formalista. E, por isso mesmo, atrasada. Os seres humanos antiquados não possuem nenhum órgão para captar (ou capaz de apreender) o futuro espiritual. Resta-lhes apenas agarrar-se ao passado. O seu eterno erro é que eles imaginam continuar fiéis ao espírito do passado, quando permanecem fiéis, não ao seu espírito, mas à sua forma.*<sup>201</sup>

Na parte do *Über das Geistige in der Kunst*, antes citada, Kandinsky esboça um quadro sombrio da decadência, de uma espécie de guerra fratricida entre quês e quês, comos e comos, entre quês e comos. Citei apenas alguns extractos que preservam uma certa actualidade:<sup>202</sup>

**198** *Über das Geistige in der Kunst*, cf. pp. 32-34.

**199** *Essays*, p. 186-187.

**200** *Ibid.*, p. 187.

**201** *Ibid.*, p. 184.

**202** *Über das Geistige in der Kunst*, pp. 31-33.

O artista utiliza a sua força para bajular baixas necessidades; aduz numa forma pretensamente artística um conteúdo impuro ..., engana os homens e ajuda-os a enganar-se a si mesmos... Tais obras... espalham a peste à sua volta. Porque o artista, em tais épocas, não precisa em geral de dizer grande coisa, faz-se já notar por um “de outro modo” insignificante e é exaltado por certos montões de pequenos mecenas e conhecedores de arte ... Aumenta a ‘concorrência’. A caça selvagem do êxito faz que a pesquisa se torne cada vez mais superficial.<sup>203</sup>

Mas regressemos ao seu artigo “und”, ao qual se teria podido dar como subtítulo: “Logo que o século XX assomou no horizonte... quando o século XIX tinha diante de si os seus anos derradeiros ... acercava-se a ‘subversão’<sup>204</sup>. Esta subversão significa:

as maiores contradições, as afirmações mais contraditórias, a negação do todo em prol do individual, a inversão e a tentativa imediata de pôr de pé o invertido, a colisão (o embate) dos diferentes objectivos; tudo isto cria uma atmosfera que leva o homem actual ao desespero e a uma perturbação (desordem) aparentemente antes desconhecida.<sup>205</sup>

Tudo isto faz que, visto de fora e por oposição à “ordem” do último século, o nosso tempo possa ser designado por uma só palavra: caos<sup>206</sup>. Mas esta seria apenas uma visão superficial. Se o artigo recebeu o título de UND – conjunção copulativa – é porque quer simbolizar a esperança de síntese por oposição a *entweder-oder* – conjunção disjuntiva – que seria, ela sim, o sinal de “isolamento, desmembramento”, de especialização mercantil; dito de outro modo: “estas duas palavras bastam para caracterizar, de modo exaustivo, o século XIX”<sup>207</sup>.

6. Termos e fenómenos

Rembrandt abalou-me profundamente. A divisão fundamental do claro e do escuro em duas partes, a fusão dos tons secundários nestas grandes partes e a diluição destes tons nestas partes, que tinham o aspecto de um gigantesco acorde de duas notas, seja qual for a distância, e que me recordavam de imediato as trombetas wagnerianas, revelaram-me possibilidades inteiramente novas, forças sobre-humanas que a cor tinha em si, e de modo muito particular o aumento de poder resultante da aproximação das cores, isto é, segundo a lei dos contrastes. Vi que cada grande superfície nada continha em si de sobrenatural, que cada uma delas desvelava, de repente, a sua origem na paleta, mas que a sua oposição com outras superfícies lhes conferia efectivamente um poder sobrenatural, de tal modo que, ao primeiro olhar, parecia impossível que elas possam ter a sua origem na paleta. ... esta grande separação confere aos quadros de Rembrandt uma qualidade que nunca vira em

203 Ibid, p.33.  
204 Essays, p. 97.  
205 Ibid., p. 98-99.  
206 Ibid., p. 98.  
207 Ibid., p. 98.

ninguém. Nascia daí a impressão de que esses quadros duravam muito tempo e eu esclarecia-me com a necessidade de começar a arranjar tempo para esgotar uma parte, antes de passar a outra. Mais tarde, compreendi que esta separação [fixa como que por encanto na tela um elemento inicialmente estranho à pintura e que dificilmente se afigura perceptível]: o Tempo. Kandinsky, *Regards sur le passé*, p. 102

A nove anos da sua morte, Kandinsky centra a sua reflexão nas diferentes denominações da arte abstracta e delimita o campo semântico possível de cada epíteto. Se abstracto, e com razão, não é muito apreciado é porque o termo se revela pouco significativo ou, pelo menos, fonte de confusão. A adopção em Paris do ‘não-figurativo’ (em alemão *gegenstandlos*) não é muito correcta, porque estas expressões, através dos seus morfemas (não-los), suprimem o objecto (*den Gegenstand*), sem para ele encontrarem um “substituto”. Antes da primeira guerra mundial, Kandinsky e outros tinham usado ‘absoluto’ em vez de abstracto, mas a melhoria não era significativa. Em 1935, portanto, ele pensava que arte real seria a expressão mais adequada, “porque esta arte instaura um novo mundo artístico, de natureza espiritual... um mundo real”<sup>208</sup>. Só em 1938, para o catálogo de uma importante exposição no Stedelijk Museum de Amsterdão, é que Kandinsky utilizará o epíteto ‘concreto’, num texto intitulado “*Abstrakt oder konkret?*”. Chega-se assim à denominação de uma mesma realidade mediante uma antinomia. O arco, com concreto, atinge a sua tensão máxima, depois de abstracto, através de não-figurativo, absoluto, real.

A realização artística em geral e, *a fortiori*, as obras são, ao mesmo tempo, realidades concretas e concretização de uma expressão, a qual não é acessível sem a sua concretização:

Cada nova obra autêntica exprime um mundo novo e que antes nunca existe. (...) Por isso, cada obra autêntica diz-nos: «Eis-me aqui»... Prefiro então, pessoalmente, chamar arte concreta à arte dita abstracta.<sup>209</sup>

No entanto, impôs-se o abstracto. Logo no início do artigo, publicado em Paris, neste mesmo ano de 1938, “*Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst*” [O valor de uma obra de arte concreta], há uma simples análise (aparentemente ingénua) da distância que separa, nas suas percepções respectivas, um objecto fora de contexto – uma maçã – de um elemento pictural – o amarelo. O exemplo desta forma de distância servir-me-á de ponto de partida para uma reflexão muito breve, que intenta (re)descobrir no modo como Kandinsky descreve certos fenómenos (no seu peso

208 Essays, p. 182.  
209 Ibid., p. 224-225.

estético) e na sua valorização funcional dos elementos picturais, sejam eles quais forem, uma concepção geral que, mau grado seu, depende de uma abordagem fenomenológica.

Eis esta parte do artigo:

*Colocai uma maçã ao lado de outra maçã. Tereis duas maçãs. Graças a semelhante adição chega-se a centenas, milhares de maçãs. Procedimento aritmético. A adição em arte é enigmática. Amarelo + amarelo + amarelo = amareloz. Progressão geométrica. Amarelo + amarelo + amarelo + amarelo = cinzento. Os olhos cansam-se com demasiado amarelo: limitação fisiológica.<sup>210</sup>*

Não seria deslocado, penso eu, fazer referência, a propósito do co-tejo destas duas percepções, à intersubjectividade. É em semelhante espaço perceptivo que Kandinsky se move, quando constata: “O aumento torna-se assim uma diminuição e termina em zero”. Recordemos que “correções permanentes pelo irracional são indispensáveis”<sup>211</sup>. Ao criticar os que ignoram que “nem a razão nem a lógica conseguem anular questões em arte”, ele qualifica esse fenómeno de “irracional”, “despropositado” / “absurdo”. Se abstrairmos da tonalidade polémica, poderia, de facto, qualificar-se de irracional, e até de despropositado, semelhante fenómeno, logo que se tivesse em conta uma redução fenomenológica, tal como Husserl a concebe.

A diferença das percepções, das suas modalidades de apreensão, das maçãs e “dos” amarelos, e portanto das interpretações que dela fornece Kandinsky, não reside nas maçãs nem nos amarelos. É a consequência da própria relação de intersubjectividade, a qual abstrai do objecto enquanto realidade objectiva e salienta o papel decisivo da intencionalidade no que, mais acima, chamei ‘espaço perceptivo’. É na transcendência própria da intersubjectividade que “gelb + gelb + gelb + gelb = grau” [“amarelo + amarelo + amarelo + amarelo = cinzento”].

Quanto à “limitação fisiológica”, ela só poderia aceitar-se como causa se a intencionalidade pudesse actuar directamente sobre o fisiológico de tal modo que o chamado “cinzento” seria de cor cinzenta. Significativo é que, aos olhos do pintor, sendo a acumulação não-intencional de amarelo um não-sentido pictural, a percepção deste “cinzento” se insere na mesma família de percepções de qualquer outra cor, e tem, portanto, o mesmo “suporte” fisiológico. E se os olhos se cansarem, é porque o olhar não se satisfaz meramente com uma constatação objectiva da cor amarela, mas busca o *pictural*.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 233.

Independentemente da distinção primordial entre o objecto maçã e a cor amarela, se a multiplicação das maçãs se encarasse como elemento pictórico, poderia igualmente dizer-se: maçã + maçã = maçã<sup>2</sup>. Progressão geométrica. Ou então, no caso da progressão aritmética, a adição interminável de maçãs levaria a um indiferenciado de maçãs, igualmente inaceitável para o olhar do pintor. Esta dupla perspectiva fora, aliás, abordada por Kandinsky no seu artigo “*Linie und Fisch*”, embora com um referencial de índole inteiramente diversa.

Chegado a este ponto da minha reflexão, tenho de me explicar sobre a minha “intrusão” no domínio da filosofia, sobretudo no da fenomenologia, mas ela será apenas modesta e circunscrita.

Durante os anos 60, quando me debrucei sobre a questão da forma aberta na música, simultaneamente de modo teórico e prático, o estudo das *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*<sup>212</sup>, e de certos capítulos das *Ideias directrizes para uma fenomenologia*<sup>213</sup> de Husserl, permitira-me alcançar um estado de reflexão diferente dos que então se propunham e recomendavam, sobretudo após o aparecimento do livro de Umberto Eco. A impossibilidade de uma reversibilidade real do fluxo temporal durante a audição de uma obra musical levava-me a uma definição da forma aberta em música, e a indagar as consequências de uma espacialização real das fontes sonoras, tomando embora como passagem obrigatória o desenvolvimento de uma escrita derivada, em grande parte, da minha própria reflexão sobre a forma aberta<sup>214</sup>. Muito anos depois, li os *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*<sup>215</sup>, e também ali se tratava sobretudo da questão do “tempo”. Embora não fosse intento meu abordar o problema do tempo em pintura, foi todavia através da minha reflexão sobre estes textos de Husserl que se me afigurou pertinente encarar certos aspectos dos escritos de Kandinsky à luz dos conceitos derivados da fenomenologia.

“A sensibilidade é, pois, um ponto que leva do imaterial ao material (no artista) e do material ao imaterial (no espectador).<sup>216</sup> À palavra alemã “*Gefühl*” Kandinsky anexa precisamente o termo “intuição” e dá-lhe o nome de “fonte comum de todas as artes”<sup>217</sup>.

Embora não seja preciso forçar uma aproximação entre certas ideias de Kandinsky e a fenomenologia de Husserl, depara-se numa

<sup>212</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, 4th ed., Paris, Presses Universitaires de France [PUF], 1996.

<sup>213</sup> Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950).

<sup>214</sup> Ver Peter Szendy, ‘Réécriture: Quodlibet d’Emmanuel Nunes, in *Genesis* 4, 1993, pp. 111-133.

<sup>215</sup> Edmund Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Hamburgo, Meiner Verlag, 1985.

<sup>216</sup> Kandinsky, *Essays*, p. 63.



carta deste último a Hugo von Hofmannsthal com uma surpreendente comparação da “intuição pura de uma obra de arte estética pura” com aspectos precisos acerca da essência e do papel da intuição na “análise eidética fenomenológica” (in “La part de l’oeil” – Art et phénoménologie<sup>218</sup>).

★

[Estou persuadido de que seria possível um percurso algo semelhante a propósito das características formais e temáticas na obra de Gustav Mahler, bem como de certos processos de escrita que nela se encontram de modo sistemático. Estaria tentado a dizer, com brevidade, que a categoria de fenómenos que daí extrairia se poderia referir a uma ‘dupla percepção’, num tempo:

1. de um elemento constituído que, pela sua fisionomia, nos remete de repente para um (re-)conhecido histórico, mais ou menos fortemente codificado, ou seja, possuindo um conjunto referencial e referenciado que pode ir até ao estereótipo, e tal voluntariamente. O que acabo de chamar elemento constituído pode ser
  - uma trompa “que soa” como trombeta de caça,
  - um ritmo de marcha que não é uma marcha,
  - um ligeiro traço de expressão exageradamente romântico, que não pode ser “tomado a sério”, porque desiludiria a todos os que ingenuamente o teriam por tal,
  - um impulso sustentado por um desenvolvimento que em vão promete um apogeu, porque este irá ser inopinadamente diferido, em certos casos *sine die*,
  - um *ostinato*, simultaneamente invasor e hesitante, de uma vergasta (em alemão: *Rute*), por exemplo, que assedia o discurso, que o conota, mas de forma indecifrável.

2. deste mesmo elemento constituído que, devido a uma segunda fisionomia, nos arremessa, de repente, para um conjunto referencial desconhecido, e cujo percurso no tempo irá re-criar, para nós, passo a passo, não só a intencionalidade musical de tudo o que foi composto, mas ainda a distância, também ela composta, entre, a cada instante, uma e outra das fisionomias. É na variação desta distância que a dupla percepção volta a ser, por vezes, simples. Mas, também ali, a retenção instantânea e a evocação de um vivido sonoro, mais ou menos próximo, fazem conjuntamente que persista a Re-presentação (*Vergegenwärtigung*) da dupla percepção. Teriam uma dimensão fantasmática a dupla percepção na simultaneidade e a sua re-presentação?

217 *Ibid.*, p. 148.

218 Collectif, *La part de l’oeil*, n. 7: *Art et phénoménologie* (Part de l’Oeil Revue, 1991).

No caso específico desta dupla percepção, há que considerar três estratos:

1. O que permite que o (re-)conhecido histórico seja percebido como tal. Isto é, ao mesmo tempo, parte constituinte da Memória (cultura) do ouvinte, e potencial (positivo ou negativo) do compositor.
2. O próprio (re-)conhecido histórico, mas fora de todo o reconhecimento de intencionalidade.
3. A dupla tensão rumo a este reenvio intencional para o (re-)conhecido histórico e, ao mesmo tempo, para este conjunto referencial desconhecido – inaudito – que, juntamente com a forma, nos irá ser revelado no tempo. Quer isto dizer: a integralidade do fluxo sonoro.

Em virtude do modo como a distância entre ambas as fisionomias se modifica no tempo, da velocidade, por vezes, vertiginosa da mudança e da sua indeterminação real, revela-se muito difícil definir aí pelo menos os critérios que nos poderiam levar, neste caso preciso, a uma verosimilhança de relações de intersubjectividade. De qualquer maneira, eles poderiam estabelecer-se entre o ouvinte (munido da sua Memória) e a obra, na integralidade do fluxo de sonoro, tendo ao menos em conta os três estratos.

Se pensarmos nas noções que Husserl nos oferece de noese e noema e no papel da intencionalidade na relação da primeira à segunda, seríamos tentados a dizer que à intencionalidade primeira do acto de compor a obra *se acrescenta* (como em sobre-impressão) uma intencionalidade de/para a distância (uma presença fantasmática, uma máscara, uma caricatura...) que, ao interpor-se à intencionalidade do ouvinte, a forçará a mover-se entre as distâncias criadas pela dupla percepção.]

Ao concluir esta incursão pelo terreno da música, apercebo-me, justamente quando se tratava da própria realidade musical, de que, no tocante a Kandinsky, se tratará de certos aspectos do seu percurso através dos seus escritos, e não directamente da sua pintura. Num artigo de Hans Rainer Sepp<sup>219</sup>, intitulado “Kandinsky, Husserl, Zen”, publicado no número 7 de “La part de l’oeil” – Art et phénoménologie (1991), lida-se essencialmente com “paralelismos surpreendentes” entre a fenomenologia de Husserl e “a obra artística e teórica de Kandinsky”. Eis alguns deles:

219 Sepp, Hans-Rainer, ‘Kandinsky, Husserl, Zen’, in “La part de l’oeil” – Art et phénoménologie, n.º 7, 1991. s/n.

O “elemento propriamente artístico” de Kandinsky e, em Husserl, “a peculiaridade das essências universais, dos eidoi, das ideias, é a peculiaridade da subjectividade transcendental, a intersubjectividade. [...] (...) a fenomenologia de Husserl e também a estética de Kandinsky dimanam deste esforço por encontrar algo de absolutamente inabalável.”<sup>2 2 0</sup>

Assim como Kandinsky elide o sistema de relações do que é puramente pictórico, assim também Husserl suspende toda a relação da consciência à transcendência; o elemento puramente artístico demonstra ser uma qualidade significativa, sui generis, tal como a imanência da consciência.”<sup>2 2 1</sup>

Para libertar o noema e o elemento puramente artístico requer-se, de cada vez, uma atitude explícita, em Husserl a anulação da transcendência e em Kandinsky a anulação do que passa por objecto na arte, a transcendência da imagem (...) [...] Ambos (o artista e o espectador) devem compreender o princípio da redução... distanciar-se relativamente ao modo de apercepção habitual. Kandinsky – tal como Husserl – insiste na oposição entre a sua redução e a vida prática..., a qual, para retomar as palavras de Husserl, está essencialmente acorrentada aos objectos.”<sup>2 2 2</sup>

Se a redução fenomenológica significa a anulação da relação de recâmbio para o que transcende a consciência, a redução, no sentido de Kandinsky, significa a anulação de toda a relação de reenvio para todo o assunto que transcende a imagem.”<sup>2 2 3</sup>

Quanto a mim, limitar-me-ei a tomar como “instrumentos” certos conceitos e métodos de pensamento que consegui adquirir nas minhas leituras de Husserl e, provido deles, tentarei uma releitura de Kandinsky, sobretudo das passagens que mais directamente se relacionam com aspectos *poiéticos*. Mas, como disse, evitarei forçar seja que paralelismo for entre Husserl e Kandinsky. Além do escolho da competência, há uma razão que sobretudo me importa para não querer avolumar e exagerar o alcance filosófico dos escritos de Kandinsky. Não pretendo levá-lo a dizer mais do que disse, sem ao mesmo tempo minimizar o seu pensamento. Regressemos aos seus escritos, mas depois de ter centrado a nossa atenção numa passagem de Husserl como uma espécie de preliminar. Ei-la:

No percurso fenomenológico tomo o objecto como fenómeno, viro-me para a percepção, para a aparição e o que aparece na sua correlação. A coisa real está num espaço real, dura e muda no tempo real, etc. A coisa emergente da percepção tem um espaço e um tempo de aparição. E as próprias aparições e todas as formações da consciência têm, por seu turno, o seu tempo, ou seja, o seu agora e a sua extensão temporal sob a forma de agora-antes: o tempo subjectivo.”<sup>2 2 4</sup>

**220** Ibid., p. 206.

**221** Ibid. p. 207.

**222** Ibid. p. 208.

**223** Ibid. p. 209.

**224** Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (traduction française par Henri Dussort), Supplément VI, p. 148.

Nesta etapa da nossa reflexão, não podemos já remeter para mais tarde uma auscultação de toda uma categoria inteira de termos que, com frequência, se encontram nos textos de Kandinsky. Ao longo da leitura, assiste-se à construção de um vocabulário, de um léxico, com um âmbito semântico quase sempre implícito, e de que toda a tentativa de explicitação recambia inexoravelmente para um universo de predominância centrífuga. Revela-se, muitas vezes, deveras difícil descobrir ou estabelecer, entre uma “população” de termos, uma grelha de traços distintivos que permita a cada um dos termos, e às suas relações recíprocas, ter um “âmbito de significação e de utilização” assaz claro. Isso faz, por exemplo, que dois leitores de um mesmo termo e no mesmo contexto se considerem, cada qual do seu lado, inteiramente de acordo com o conteúdo da frase que acabaram de ler, quando na realidade as definições de um ou vários termos, nela presentes, fariam ressaír que os dois leitores se apoiam em definições totalmente antagónicas de um mesmo termo, e têm pontos de vista diametralmente opostos acerca do conteúdo da frase. Como se cada qual possuísse a sua própria criptografia.

Tentemos uma abordagem de alguns termos. Acatemos a necessidade interior e iniciemos o nosso percurso por uma frase sibilina, que não nos fará avançar no nosso propósito:

*(...) é necessária... a liberdade total e ilimitada do artista na escolha dos seus meios. A liberdade sem limites, que esta necessidade representa, torna-se imediatamente depravada a partir do momento em que deixa de se fundar nesta mesma necessidade (...). Esta liberdade ilimitada deve ter por fundamento a necessidade interior (chamemos-lhe honestidade). [...] Este princípio é a maior espada do verdadeiro super-homem contra os filisteus.”<sup>2 2 5</sup>*

Depois de reconhecer que peguei num dos piores exemplos que era possível encontrar, façamos uma segunda tentativa. Em virtude de uma explicação da sua ideia das duas faces da forma<sup>2 2 6</sup> – a que é tão-só contorno<sup>2 2 7</sup> e a que é a “explicitação do conteúdo interior”<sup>2 2 8</sup> –, Kandinsky declara:

*É, portanto, evidente que a harmonia das formas se deve basear no princípio de um contacto apropriado da alma humana. Este princípio recebe aqui o nome de princípio da necessidade interior.”<sup>2 2 9</sup>*

Será talvez no ensaio “Sobre a questão da forma” que se podem salientar algumas linhas de força, susceptíveis de tornar o conceito

**225** *Über das Geistige in der Kunst*, p. 133.

**226** Ibid., p. 69.

**227** Ibid., p. 69.

**228** Ibid., p. 69.

**229** Ibid., p. 69.

menos exposto a uma interpretação qualquer. Para isso ser-nos-ão preciso quatro outros termos: forma [*“Form”*], conteúdo [*“Inhalt”*], fora / exterior / aparência [*“Äussere”*] dentro / interior [*“Innere”*] – de que a seguir se irá tratar.

No início do texto, penso que seria possível esperar uma univocidade satisfatória de cada termo e chegar à ideia de (im)-pulsão interior, que se poderia substituir por pulsão criadora, não só como uma aspiração individual, isenta de todo o contexto histórico e estético, mas possuindo já “a força de criar um novo valor no espírito humano”<sup>230</sup>.

O espírito criador está na origem desta pulsão interior, e este espírito abstracto porque excluído, ao mesmo tempo, de todo o contexto, “encontra um acesso à Alma e, mais tarde, às almas...”<sup>231</sup>. Kandinsky encara esta abertura como uma consequência do facto de que “há tempos em que as necessidades amadurecem. A partir deste instante, o homem tenta, consciente ou inconscientemente, encontrar uma forma material para o novo valor que o habita sob uma forma espiritual”.<sup>232</sup>

Sem que dela seja possível fornecer uma definição categórica, a necessidade interior pode considerar-se como o que instaura um “sistema de equações”, do qual fazem parte, além do inapreensível “elemento do puro e eterno artístico” [*Element des Rein- und Ewig-Künstlerische*], a personalidade, o tempo (a época), o espaço (cultura/povo), o estilo (reflexo do temporal), e ainda o que ancora a “resolução” deste “sistema de equações” na espiritualidade. Para retomar uma expressão de Husserl, citada no artigo de Hans Reiner Sepp, a necessidade interior seria a garantia de que a obra não é “um cheque sem cobertura”.<sup>233</sup>

Esta necessidade junta-se, na sua essência, à que se encontra na Natureza. “Os peixes que vivem em grandes profundidades não têm olhos. O elefante tem uma tromba. O camaleão muda de cor, etc.”<sup>234</sup> Ela é orgânica, instaura o orgânico tanto na sua função de pulsão criadora como na de critério último na concretização da obra, porque “a obra se torna sujeito”<sup>235</sup>. “A necessidade cria a forma”<sup>236</sup>.

Manifestar-se-á assim em diferentes planos, onde irá deslocar-se sempre na sua função, poderia dizer-se, de garantia de espiritualidade. “A aparição das formas no tempo e no espaço explica-se

do mesmo modo pela necessidade interior do tempo e do espaço”<sup>237</sup>. Parece-me que é no que ela tem de critério último que “o mais importante, na questão da forma, é saber se a forma tem, ou não, a sua origem na necessidade interior. Não é lícito fazer de uma forma um uniforme. As obras de arte não são soldados”<sup>238</sup>.

No início da Primeira Guerra Mundial, quando Kandinsky chegou a Moscovo, uma colega perguntou-lhe: “Então, vamos agora pintar com um intuito nacional?”<sup>239</sup> Respondeu ele: “E depois do fim da guerra?”<sup>240</sup>

E decididamente: “Em princípio, a questão da forma não existe”<sup>241</sup>.

Mas, “numa palavra, a verdadeira forma nasce da combinação da sensibilidade e da ciência.”<sup>242</sup>

Com o risco de voltar ao ponto de partida, a uma excessiva ambiguidade de sentido, e de perder o que acima chamo “um âmbito de significação e de utilização” assaz claro, citarei uma passagem em que transparece um certo universalismo:

*A escolha da forma é, pois, decidida (ditada) pela necessidade interior, que é essencialmente a única lei imutável da arte.*<sup>243</sup>



Para um músico, o termo ‘forma’ implica, de modo quase fatal, percurso no tempo, evolução e mudança/modificação, reiteração e renovação, temporalidade constituinte dos elementos, temporalidade constituída por estes elementos, memória, em suma, múltiplas dimensões que só se revelam à consciência no/pelo tempo. As noções de retenção, protensão, relembração, atenção-prestada-a [*“Zuwendung”*], representação [*“Vergegenwärtung”*], tais como Husserl as desenvolveu, afiguram-se-me, a este respeito, fundamentais. Em contrapartida, quando se aborda a ideia de forma em Kandinsky, importa considerá-la geralmente sob dois ângulos: um, do qual está ausente toda a dimensão temporal; o outro, cuja perspectiva pressupõe uma certa dimensão temporal que se situaria antes na intencionalidade que rege a composição dos elementos. Por isso, quando ele estabelece a dualidade forma/conteúdo [*“Form/Inhalt”*] ou, num registo equivalente, fora, exterior, aparência/dentro, in-

**230** *Essays*, p. 17.

**231** *Ibid.*, p. 17.

**232** *Ibid.*, p. 17.

**233** Sepp, loc. cit. p. 209.

**234** *Essays*, p. 20.

**235** *Ibid.*, p. 64.

**236** *Ibid.*, p. 20.

**237** *Ibid.*, p. 23.

**238** *Ibid.*, p. 23.

**239** *Ibid.*, p. 155.

**240** *Ibid.*, p. 15.

**241** *Ibid.*, p. 36.

**242** *Ibid.*, p. 29.

**243** *Ibid.*, p. 64.

terior [“Äussere/Innere”], não será necessário tratá-la como uma simples relação de continente a conteúdo, inclusive quando ele diz: “o conteúdo busca um meio de expressão, uma forma material”. A forma é a expressão material do conteúdo abstracto”<sup>244</sup>.

As duas faces da forma, tais como acima se encontraram, são, de facto, a consequência de fenómenos distintos, não enquanto realidades objectivamente separadas, mas como situações relacionais (na intersubjectividade), criadas pela própria composição do quadro. O contorno, que Kandinsky religa primeiramente ao objectivo: “extrair/cortar da superfície um objecto material” [einen materiellen Gegenstand aus der Fläche herauszuschneiden], (re)-presenta-se numa multiplicidade de esbatimentos [de cor], até às figuras ditas abstractas menos classificáveis. *Mutatis mutandis*, “a explicitação do conteúdo interior” levanta o problema de saber qual é o significado deste “conteúdo interior”. Cada forma tem o seu próprio conteúdo interior, porque “todo o fora esconde em si mesmo, inevitavelmente, um dentro” [alles Äußere auch unbedingt Inneres in sich birgt].

Se nos colocamos no interior de uma obra antes de qualquer concretização, “não há forma, como em geral nada existe no mundo, que não diga nada. Mas este dizer, muitas vezes, não chega à nossa alma, e decerto quando o dito (...) não foi colocado no sítio certo”<sup>245</sup>.

Eis o que *a fortiori* se diria de um quadro. É daí que mana o duplo sentido, mais do que a ambiguidade, da expressão “*die Äusserung des inneren Inhaltes*” [a manifestação do conteúdo interior]. Ele diz, ao mesmo tempo, respeito:

- a) à existência de cada forma, enquanto percepto instantâneo, apercebido fora ou dentro do contexto composição-quadro; mais ainda: enquanto dupla apercepção da sua identidade primeira e da permanência desta identidade, cada forma tem um conteúdo originário, apesar do contexto. Quer isto dizer que, eventualmente, a dupla apercepção abstrairá da intencionalidade de que é investida a forma, no momento da sua contextualização.
- b) à manifestação do conteúdo interior [*die Äußerung des inneren Inhaltes*] que encerra esta dupla apercepção, acrescida da sua própria redução fenomenológica, no sentido de que ela será percebida como uma entidade contextualizada sem que, todavia, se anule a sua identidade primeira.

Em “*Die Grundelemente der Form*” [“Os elementos fundamentais da for-

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>245</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 69-70.

ma”], Kandinsky enfrenta a questão da forma na sua generalidade em dois planos:

1. “A forma em sentido restrito – superfície e espaço”.
2. “A forma em sentido lato – a cor e a sua relação à forma em sentido restrito”.

Ele realça o carácter simbiótico, a que dá o nome de “relação orgânica”<sup>246</sup> dos dois planos, a saber, relação orgânica da forma à cor e vice-versa”<sup>247</sup>.

Ao considerar a natureza sob o seu aspecto de ambiente do homem, ambiente em constante mutação, o homem torna-se uma espécie de ressoador permanente das vibrações provenientes da sua percepção dos objectos; apesar da aparência caótica desta acção dos objectos sobre o espírito, Kandinsky vê neste “espaço tornado pictural” três linhas de força: “(1) a acção da cor do objecto, (2) a acção da sua forma e (3) a acção do próprio objecto, independentemente da cor e da forma”<sup>248</sup>.

Isto explica em grande parte o facto de que “a escolha do objecto real é importante”<sup>249</sup>, e leva-o a dizer: “a escolha do objecto deriva assim do princípio da necessidade interior”<sup>250</sup>.

Embora uma forma geométrica, no “mundo real/realista” quotidiano, não possa aspirar, como uma árvore, a “uma impressão independente da cor e da forma” [*das von Farbe und Form unabhängige Wirken*], não é menos verdade que a marca deste “*von Farbe und Form unabhängige Wirken*” existe (mesmo se enterrada) na apercepção do complexo das formas que constituem um quadro. A sua própria composição determinará a distância entre o peso da forma geométrica e o da árvore, ou seja, traçará a distância dos seus respectivos duplos sentidos.

Se, de outro ponto de vista, se retomar a ideia de contorno e de manifestação do conteúdo interior, e dele se fizer um possível percurso perceptivo num espaço de intersubjectividade, então “existe um número infinito de formas entre estas duas fronteiras (a forma geométrica e a árvore) ... em que um dos dois, o material ou o abstracto, predomina”.

Num espaço da intersubjectividade, “o conteúdo não é, claro está, uma narrativa literária..., mas antes a soma das estimulações/emoções suscitada pelos meios puramente picturais”<sup>251</sup>.

<sup>246</sup> *Essays*, p. 71.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 74-76.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 171.

Ao pensar na constatação de Roman Jakobson: “As línguas diferem essencialmente pelo que elas devem exprimir, e não pelo que podem exprimir”<sup>252</sup>, depara-se com um termo na língua alemã, *Klang*, cujo sentido do que ele deve exprimir dificilmente é traduzível para uma língua latina. É tanto mais difícil o que ele pode exprimir, porque já só em alemão o seu âmbito semântico se revela assaz difuso em relação ao que normalmente deve exprimir. A sua tradução directa é “som”. Por extensão, e atendendo a áreas de significação que ele cobre na língua alemã, traduz-se por “sonoridade”, conferindo-lhe assim uma acepção que sublinha a dimensão de timbre no que ela tem de complexidade imediata e duradoura. Juntando a *Klang* o termo *Fülle* (plenitude, profusão, amplidão de espaço), o termo composto *Klangfülle* especifica a sonoridade, a qual ganha, diria eu, em instantaneidade e espacialidade, quando se regressa a *Klang*. Em instantaneidade, por um certo carácter de verticalidade (sincrónica), cujo tipo de percepção implica um retardamento na identificação e na interpretação do percebido. Em espacialidade, porque a dimensão de timbre supõe uma profundidade e uma irreversibilidade das relações complexas que a definem, as quais tornam possível a nossa apercepção do fenómeno ‘timbre’, do qual cada aparição ou evocação é intransponível. Enquanto apercebido, “*Klang-sonoridade*” só no tempo se pode revelar ao nosso espírito e actuar sobre a nossa sensibilidade, mesmo se não se estivesse perante um real objecto acústico.

Na parte relativa à análise da consciência do tempo de Husserl, encontra-se uma definição da percepção dos sons de uma melodia, individualmente considerados, que me parece pertinente para o nosso propósito: “um objecto temporal é percebido (temos dele uma consciência impressional) enquanto se produz ainda em impressões originárias que, sem cessar, se renovam”<sup>253</sup>.

[Paralelamente à aplicação dos diferentes estratos de significado da palavra *KLANG* e ao modo de os traduzir, fui compelido a uma reflexão que me levou a conjecturas que ultrapassam as minhas possibilidades de confirmar ou infirmar o seu fundamento. A propósito de uma frase de Poe ao jeito dos poetas: “the sound must seem an echo of the sense”<sup>254</sup>, escreve Jakobson:

**252** Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 84.

**253** Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, p. 55.

**254** Poe (1837) referia-se em concreto a um soneto de William Cullen Bryant, no qual (segundo Poe) a ‘sonoridade’ se tinha feito eco do ‘sentido’. [N.E.]

A pertinência do nexosom/sentido é apenas um simples corolário da sobreposição da similaridade sobre a contiguidade. O simbolismo dos sons é uma relação inegavelmente objectiva, baseada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, sobretudo entre sensações visuais e auditivas.<sup>255</sup>

Ao traduzir *Klang* por ‘som’ e/ou ‘sonoridade’ e/ou ‘timbre’, está-se diante de um fenómeno divergente/convergente, que se pode interpretar segundo dois pontos de vista aparentemente antitéticos. Ou se diz que a língua francesa é mais matizada (portanto mais rica), ou se considera *Klang* como conceptualmente mais complexo e sintético (portanto mais rico) do que cada vocábulo francês tomado em si mesmo; mas seria aqui a língua alemã, e deste ponto de vista estrito, menos matizada (portanto menos rica) do que a língua francesa (?). Mudemos de mira: no plano da linguagem, quando se diz uma palavra (isolada ou num contexto) ouve-se dizê-la e, consciente ou inconscientemente, escuta-se. Ouvimo-nos a nós mesmos. Ou seja, cada palavra dita (ou pensada como palavra) desencadeia uma ressonância interior consciente ou in/sub-consciente, pouco importa. Esta ressonância [“*Nachklang*”] interior é, de cada vez, irreduzível, é a vibração que, *idealiter*, nos levaria até à origem da língua que falamos. Esta vibração é, de cada vez, um percurso inacabado na sedimentação da nossa cultura, da nossa vivência:

Impressões originárias	( <i>Urimpressionen</i> )
Re-presentações	( <i>Vergegenwärtigungen</i> )
Lembranças	( <i>Erinnerungen</i> )
Re-representações	( <i>Wiedervergegenwärtigungen</i> ),
Relembranças	( <i>Wiedererinnerungen</i> ), etc.

É, ademais, um percurso numa espécie de memória ancestral da língua, em que cada significado de um signo e cada signo de um significado têm as suas próprias biografias, se é verdade que “não há significado sem signo”<sup>256</sup>.

Imaginemos agora as ressonâncias possíveis de *Klang*, de “som”, de “sonoridade”, de “timbre” ou, então, de *SOUND*, de *SONORITY*, de *TIMBRE* (em inglês), sem falar do alemão *SCHALL*. Mas conheceremos de igual modo as três línguas? Com o mesmo grau de sensibilidade dos/aos diferentes estratos de simbolização? Decerto que não. No caso presente, trata-se de um significado relativo a uma realidade acústica objectiva (ouvida), da sua percepção e da sua interpretação individualmente tomadas, ou seja, das impressões e dos conceitos que têm como fonte de desencadeamento uma realidade

**255** Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 241.

**256** *Ibid.*, p. 79.

acústica objectiva. Fui levado a considerar *KLANG* como conceptualmente mais complexo e sintético (portanto mais rico), em virtude da convergência nele presente dos três significados que correspondem aos três *signos* franceses: *SON*, *SONORITÉ*, *TIMBRE*. Por outras palavras, emiti a hipótese de que um signo de significado objectivo de uma língua em que convergem três signos de outra língua teria no indivíduo que a enuncia (ou a pensa) uma ressonância [*“Nachklang”*] interior mais rica do que cada um dos três vocábulos franceses, tomados em si mesmos. Em contrapartida, no caso de um vocábulo de ordem conceptual e “abstracto” em que convergiriam dois significados de outra língua, seriam eles mais ricos em ressonância interior...? Estava a pensar em palavra (*mot*) e fala (*parole*).

Um outro aspecto da transumância do sentido foi-me evocado por outra asserção de Jakobson, sempre em torno da tradução:

*Como subtilmente observou Boas, o sistema gramatical de uma língua (contrariamente ao seu depósito lexical) determina os aspectos de cada experiência que devem obrigatoriamente ser expressos na referida língua: “temos de escolher entre estes aspectos, e um ou outro será seleccionado”.<sup>257</sup>*

O diálogo com um termo – no caso presente *Klang* – torna-se extremamente delicado, logo que este deixa o seu território, aqui o mundo sonoro. Sobretudo porque *Klang*, permanecendo ainda no estrito domínio da música, cobre já um âmbito semântico infinitamente matizado onde, na sua própria constituição, se cruzam, de modo inextricável, dimensões acústicas e musicais. Ora em Kandinsky o termo deixa justamente o seu território. No conjunto dos seus escritos, há talvez um único sítio em que aparentemente quase se chega a uma definição de *Klang* (no plural: *Klänge*), de algum modo isenta de uma excessiva indeterminação quanto aos significantes. Ao extrapolar o género de conexões [*“Zusammenhänge”*] que acabara de estabelecer entre linhas, figuras e cores, conexões estabelecidas sobre a legitimidade [*“Gesetzmässigkeit”*], Kandinsky faz, mais uma vez, um paralelo com as das outras artes e, portanto, com a legitimidade que se encontra na natureza. Depois de ter enumerado os *Grundelemente* [*“os elementos fundamentais”*] das artes (arquitectura, música, dança, poesia), dirá que todas elas “exigem... uma depuração análoga e uma análoga junção/arranjo elementar no que concerne às suas características exteriores e interiores, a que dou o nome de sonoridades/ressonâncias.”<sup>258</sup>

Ao reler-se esta citação, a indeterminação persiste. Quais as propriedades (atributos) exteriores/aparentes e interiores/laten-

tes dos *Grundelemente*? Digamos que estes *Grundelemente* (do espaço, do sonoro, do movimento, da palavra), ou antes o desejo de obter “uma representação sintética” [*eine synthetische Abbildung*] de todos os elementos, exige um desenvolvimento (expansão) e uma aproximação comparativa (“arranjo”) em torno das sonoridades – *Klänge* – destes elementos. Os dois géneros de atributos tornam-se, pois, *innerer Klang* e *äusserer Klang* e poderiam considerar-se, o último como uma aparição fenomenal de uma multiplicidade de aparições possíveis, o primeiro como a identificação inicial com o que Kandinsky chamava de “*Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen*” [*“elemento do puro e eterno artístico”*], o qual pressupõe uma anulação do objecto figurativo. No artigo acima citado, H.R. Sepp elucida claramente o noema:

*Para Husserl ele é, como tudo o que é imanente à consciência, absoluto e inextinguível... em todo o noema se pode distinguir um conteúdo ‘noemático’ ou um ‘sentido noemático’ e um ‘objecto noemático’. Uma multiplicidade de sentidos pode visar um só e mesmo objecto noemático, o mesmo objecto na multiplicidade de determinações.<sup>259</sup>*

Apesar do alcance filosófico do conceito de *noema*, que não se deve buscar nas asserções de Kandinsky, creio que este conceito pode servir de instrumento de reflexão para as ideias de *innerer Klang* e *äusserer Klang*, contanto que se respeite a distância dos dois mundos – Husserl e Kandinsky. A ideia de *innerer Klang* implica inevitavelmente a exclusão de toda a realidade que se refere à dimensão figurativa e à eventual função quotidiana de um objecto, mesmo quando esta dimensão está presente no quadro. Do ponto de vista do espectador, enquanto este permanecer um leitor das linhas na tela e nela ler sobretudo os objectos que elas delimitam, não terá acesso ao *inneren Klang*, porque estará demasiado sob a influência da função e da intenção prática das linhas. Ao invés, se considerar que um utensílio num quadro só tem, enquanto tal, um papel accidental e pictórico, e que as linhas e/ou cores que o representam têm, por vezes, no quadro um significado puramente pictural, então o espírito deste espectador está preparado para ressentir “a sonoridade interior pura” dessas linhas. E a propósito: “Van Gogh serviu-se, com uma força particular, da linha enquanto tal, sem por isso reforçar a dimensão de objecto”<sup>260</sup>.

Nesta mesma perspectiva, Kandinsky realça em Henri Rousseau esta mesma vontade de “desnudar a sonoridade interior”, mediante métodos (e com estéticas) diametralmente opostos. Enquanto no que ele chama o “grande realismo”, o “artístico” reduzido ao seu mínimo

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>258</sup> *Punkt und Linie zu Fläche*, p. 89-90.

<sup>259</sup> Sepp, loc. cit., p. 207.

<sup>260</sup> *Essays*, p. 34, nota de rodapé nº 1.

se há-de considerar como o abstracto agindo do modo mais forte”, na “grande abstracção” – o seu antípoda – “o ‘objectivo’ reduzido ao seu mínimo considerar-se-á como o real actuando do modo mais forte”.

Neste desejo de desnudamento/desnudação [*Entblössung*] de um visível prisioneiro de uma facticidade representada que impede uma visão liminar e preeminente do “*Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen*”, ser-nos-á sempre forçoso regressar, de novo, à necessidade interior. É ela que instaura de modo inextricável a legitimidade do conteúdo da forma e da forma do conteúdo. Seria possível, sem qualquer trocadilho, dizer: do conteúdo da forma do conteúdo.

Por seu turno, o facto de ser inextricável far-nos-ia pensar na redução fenomenológica e na intersubjectividade. Kandinsky convida-nos a constatar o facto do inextricável, mesmo numa beata. “Não importa onde e quando... em toda a parte surgirão as duas impressões/influências (a do corpo/forma e a da alma/conteúdo) e em toda a parte a sonoridade interior será independente da significação exterior”<sup>261</sup>.

★

Em *Essays über Kunst und Künstler* (pp. 31-33), *Über das geistige in der Kunst* (pp. 44-47) e *Punkt und Linie zu Fläche* (pp. 110-111) Kandinsky expõe, de modo bastante pormenorizado, três exemplos paradigmáticos de possíveis apreensões extremas de uma total dicotomia entre a “äussere Wirkung” e a “innere Wirkung” de um objecto de percepção, dicotomia suscitada pelo “*inneren Klang*”. Os três exemplos dizem todos respeito à escrita e à poesia:

- o primeiro convida-nos a olhar as letras do alfabeto e um traço de união, inteiramente despojados das suas funções de sinais gráficos;
- o segundo tende a esquadriñar o hiato do signo e do significado no momento da reiteração de ordem poética e/ou estilística de uma palavra, no caso presente em Maeterlinck;
- por fim, o caso de um hipotético poema abstracto e da necessidade de anotar precisamente a sua entoação, o seu invólucro.

Reterei apenas alguns aspectos destes três exemplos que patenteiam, de modo particular, a ideia de desnudamento/desnudação (*Entblössung*). Nas letras do alfabeto é possível, além da sua dimensão habitual de signos, salientar outras duas: uma, a sua aparição global [*“Gesamterscheinung”*], a sua identidade formal [*“Hauptform”*]; a outra, os seus traços fisionómicos individuais e variáveis, que se apreendem através das diferentes linhas que os constituem (aparência de gráfica) e que, de cada vez, nos transmitem uma impres-

261 *Ibid.*, p. 28-39.

são interior [*“inneren Eindruck”*] diferente. Ambas as dimensões são susceptíveis de nos comunicar, pelas suas “silhuetas”, toda e qualquer espécie de humores.

É ao encarar uma letra na total anulação da sua função semiótica que se obtém uma impressão que ela nos inculca enquanto “ser com uma vida interior”, a qual se pode designar como o seu *inneren Klang*, e que será diferente para cada um de nós, ou seja, em cada situação de intersubjectividade.

Com o intento de realçar, mais uma vez, a importância do jogo tensional de “*Mitwirkung/Gegenwirkung*” na construção de uma composição, Kandinsky não hesita em especular sobre a hipótese de uma letra, cujas linhas constitutivas transmitiriam a um certo observador um humor espirituoso, enquanto este experimentaria *também* uma impressão de tristeza provinda da aparência global da mesma letra. Tratar-se-ia aqui apenas da alegoria de uma composição, da dupla percepção da sua globalidade em cujo seio relações de contraste/oposição [*“Gegenwirkung”*] regem a escolha e a actuação dos elementos. Os elementos constituintes da aparência gráfica seriam assim partes orgânicas [*“organische Teilen”*] do Todo [*“Gesamterscheinung”*].

★

Como observa Roman Jakobson, ao referir-se a Hymes, “a poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons faz sentir os seus efeitos, mas é uma província onde o laço entre som e sentido, de latente se torna patente e se manifesta do modo mais palpável e mais intenso”. E acrescenta ainda: “Uma acumulação, superior à frequência média, de uma certa classe de fonemas, ou a junção contrastante de duas classes opostas, na textura fónica de um verso, de uma estrofe, de um poema, desempenha o papel de uma corrente subjacente à significação, para retomar a pitoresca expressão de Poe”<sup>262</sup>.

Poderia ainda evocar-se o que Valéry refere: “E Mallarmé, com a sua doce profundidade: “Mas, Dégas, não é com ideias que se fazem versos... é com palavras.””

Acerca de Maeterlinck, Kandinsky pensa que a sua “ferramenta principal... é a utilização (a prática) da palavra, “A palavra é uma sonoridade interior”.

É possível que esta “sonoridade interior” tenha a sua origem mais no objecto evocado do que na palavra que o evoca. “Mesmo quando o objecto se não vê” e a sua evocação se faz apenas pelo som da palavra, “a representação abstracta – o objecto desmaterializado – surge na cabeça do ouvinte”.

262 Jakobson, op. cit., p. 241.

Numa construção poética e/ou teatral, que vise um simbolismo das palavras que ultrapassem o espaço das suas enunciações, “ao repetir-se, muitas vezes, a mesma palavra... ela acaba por perder a sua significação exterior. Esquece-se, por isso, o sentido tornado abstracto do objecto em questão e resta tão-só, despojada, a sonoridade interior. Talvez escutemos também inconscientemente esta sonoridade “pura” em consonância com o objecto real ou tornado ulteriormente abstracto. Neste último caso, a sonoridade passa para primeiro plano e exerce uma pressão directa sobre a alma. A alma chega a uma vibração sem objecto, mais complicada..., mais “sobrenatural” do que se ela sofresse um abalo pelo som de uma campainha, de uma corda vibrante, da queda de uma tábua, etc.”<sup>263</sup>

Penso, no entanto, que “em poesia toda a semelhança aparente no som é avaliada em termos de semelhança ou dissemelhança no sentido”<sup>264</sup>.

Mas se admitirmos que o signo tem a sua própria “sonoridade interior”, e que ela está submetida a diferentes interpretações de harmonia com cada situação de intersubjectividade, e eu diria até, segundo o tipo de relações com o mundo exterior ao qual a anulação (*néantisation*) estará sujeita, então, e sem levar a especulação demasiado longe, parece-me que se poderia considerar estas interpretações como outras tantas elocuições da mesma palavra. Contudo, estas elocuições já não pertenceriam em linha recta ao domínio da expressão verbal do pensamento, mas ao domínio, muito menos apreensível, de uma memória inconsciente das impressões originárias [*“Urimpressionen”*] de cada indivíduo, abrindo-se também ela para o que, acima, designei de uma espécie de memória ancestral da língua.



Neste mesmo registo situaria eu precisamente o último exemplo, o de um hipotético poema abstracto. Em contraponto com a justeza da versificação de um poema e da representação gráfica provinda da estrutura dos versos, “o verso, no momento de uma recitação, desenvolve uma certa linha melódica, e até musical... Esta linha é fundamentalmente legítima/conforme, porque está ligada ao conteúdo literário do verso”<sup>265</sup>. Por isso, em cada recitação, e apesar da grande liberdade do intérprete, as diversas variantes permanecem “prisioneiras” do conteúdo literário, o qual assume um papel importante na entoação geral do poema; eis a razão por que “a imprecisão da linha melódica/musical de um verso não é peri-

<sup>263</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, p. 45-46.

<sup>264</sup> Jakobson, op. cit., p. 241.

<sup>265</sup> *Punkt und Linie*, p. 110.

gosa, desde que se trate de um verso literário”<sup>266</sup>. Esta imprecisão tornar-se-ia fatal no caso de um poema abstracto. A inexistência de um conteúdo “literário” que, de uma maneira ou de outra, instaura um potencial de entoações, o qual, por seu turno, estará *implicitamente* presente em cada actualização particular, exige, pois, que se note precisamente a sua entoação, o seu invólucro/envelope, porque “a linha das alturas constitui aqui um elemento essencial e determinante”<sup>267</sup>.

Kandinsky pensa nas características da notação musical e, a este respeito, ocorre-me espontaneamente ao espírito toda a problemática inerente à interpretação do *Pierrot Lunaire*.

No caso da poesia não-abstracta, este género de relação entre um potencial de entoações e cada actualização particular corresponderia, no plano da entoação e das evoluções do seu invólucro, ao que Jakobson diz, por seu lado, acerca do metro:

*Longe de ser um esquema teórico, abstracto, o metro – ou em termos mais explícitos, o modelo de verso (verse design) – rege a estrutura de cada verso particular – digamos de cada exemplo de verso particular (verse instance). Modelo e exemplo são conceitos correlativos. Se as violências para com o metro ganharem raiz, elas próprias adquirem força de lei métrica.*<sup>268</sup>

Se o conteúdo “literário” instaura, de uma maneira ou de outra, um potencial de entoações, implicitamente presente em cada desempenho particular, isso deve-se, em grande parte, ao facto de que “a função poética projecta o princípio de equivalência do eixo da selecção sobre o eixo da combinação. A equivalência é promovida à categoria de processo constitutivo da sequência”. “... também a metalinguagem faz um uso sequencial de unidades equivalentes...”

*Entre a poesia e a metalinguagem há, no entanto, uma oposição diametral: na metalinguagem, a sequência é utilizada para construir uma equação, ao passo que em poesia a equação é que serve para construir a sequência.*<sup>269</sup>

Voltemos a Kandinsky. Como a ideia de um poema abstracto vinha sobretudo da sua pretensão de, mais uma vez, sublinhar o elemento puramente artístico e a exclusão de um referencial semântico e simbólico de natureza apriorica, ele mencionará o facto de que “a arte abstracta deve contar com uma forma mais precisa do que a arte figurativa, e de que enquanto na primeira a questão da forma é essencial, ela se torna, por vezes, secundária na última”.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>268</sup> Jakobson, op. cit., p. 229.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 220-221.



Se esquecermos o que acima se disse sobre os diferentes aspectos do seu conceito de forma, tal como o extraímos dos seus escritos, tornar-se-á difícil fazer a aproximação entre o carácter essencial, na arte abstracta, da pura questão da forma, e a afirmação: “*Es gibt keine Frage der Form im Prinzip*” [“Em princípio a questão da forma não existe”].



Visto que ao longo do capítulo se tratava de abolir, tanto quanto possível, a proliferação de criptografias no seio de todo um conjunto de termos, dos conceitos que estes termos cobrem, dos fenómenos que representam, e uma vez que, ao mesmo título, se tratava de redefinir as dimensões do pensamento de Kandinsky que visam a valorização funcional dos elementos pictóricos, bem como a sua desnudação em face de qualquer “função representativa”, achei por bem escalonar o meu percurso com a ajuda de uma espécie de constante conceptual e de perspectiva, susceptível de realçar e confrontar certos *leitmotiven* [“motivos condutores”] do pensamento de Kandinsky.

Esta constante estriba-se, em parte, na fenomenologia de Edmund Husserl e na visão linguística do universo poético, tal como nos foi proposta por Roman Jakobson. Mas não será necessário tomar nenhum deles por “testemunha” da pertinência ou da inadequação dos escritos de Kandinsky.

Por outro lado, o *cantus firmus* da intuição, enquanto componente inalienável de semelhante constante, e apesar da sua importância considerável para a minha reflexão, permaneceu em segundo plano, bem como a sua análise, tal como nos foi proposta na carta de Husserl a Hugo von Hofmannsthal, que teria sido necessário citar quase na íntegra.<sup>270</sup>

À maneira de coda para este capítulo, citarei uma última passagem de Jakobson que se encontra quase no fim de *Linguistique et Poétique*, cuja origem foi uma conferência interdisciplinar sobre o estilo (1960). Depois de ter relatado que Maiakowski se insurgira contra a tentativa do Círculo Linguístico de Moscovo “de definir e delimitar o campo dos *epitheta ornantia*,...dizendo que, para ele, logo que se entra no domínio da poesia, qualquer adjectivo se tornava, por isso mesmo, um epíteto poético”, Jakobson resume:

*Por outras palavras, a poesia não consiste em juntar ao discurso ornamentos retóricos: implica uma reavaliação total do discurso e de todas as suas componentes, sejam elas quais forem... Todo o elemento linguístico se encontra nela convertido em figura da linguagem poética.*<sup>271</sup>

**270** Sepp, Hans-Rainer, ‘Kandinsky, Husserl, Zen’, in “La part de l’oeil” – Art et phénoménologie, n.º 7, 1991. s/n.

**271** Jakobson, *Linguistique et Poétique*, p. 247.

E como uma alegoria desta reavaliação:

*Em África, um missionário censurava os seus fiéis por não andarem vestidos. “E tu”, disseram os indígenas, apontando para a cara dele, “não estás também nu em algum lado?” “Sem dúvida, mas é o meu rosto”. “Pois bem”, replicaram eles, “entre nós, o rosto está em toda a parte”.<sup>272</sup>*

## 7. Fenómenos, espaços e técnica

Ao dar este título ao penúltimo<sup>273</sup> capítulo deste trabalho, pensei que seria útil expor previamente a razão da minha escolha. Apesar de nos ser necessário voltar a muitos temas já tratados nos capítulos precedentes, não se tratará nem de uma síntese nem de um resumo. Desejo (re)colocar os mesmos fenómenos e outros em diferentes contextos, conferi-los ainda sob outros ângulos e noutros planos. Como se pôde constatar, a maioria dos fenómenos abordados ao longo do capítulo 6 não era de natureza propriamente pictórica; todavia, isso permitiu-nos criar um esboço de método de leitura que, porventura, tornará mais clara a nossa escuta de *Punkt und Linie zu Fläche* e de algumas notas que nos restam dos *Cursos do Bauhaus*. Os espaços serão sobretudo os da *Grundfläche*, dos elementos que aí se encontram, das cores, da própria tela. Mas, por outro lado, referir-me-ei a espaços fisicamente menos definidos, resultantes de jogos tensionais entre os elementos ou ainda os que, mais “abstractos”, chamei de espaços perceptivos. Estes últimos referir-se-ão sempre ao fenómeno da dupla percepção e à intersubjectividade, tal como antes a encarei. Neste contexto, aludirei a certas aproximações ou distâncias entre pintura e música, sobretudo nos seus usos respectivos do espaço e do tempo.

Por fim, haveria que considerar a palavra “técnica” como um termo polissémico, cujas diferentes acepções partilhariam aqui um espaço semântico complexo. Ela englobaria:

1. o sentido directamente derivado da sua etimologia: de *tékhne*, “arte, ofício”;
2. enquanto adjectivo, na acepção de especializado, adscrito a um domínio particular;
3. oposto a estética que, no domínio da arte, concerne aos *processos* de trabalho e de expressão;
4. conjunto de passos metódicos empregues para produzir uma obra ou obter um resultado determinado – método.

**272** *Ibid.*, pp. 247-248.

**273** Recorde-se que este ensaio sobre Kandinsky deverá ainda vir a ter um oitavo capítulo conclusivo. Esta sétima secção está, ela própria inacabada. [N.E.]

Poderia assim dizer-se que o ofício se transcende a si mesmo para se transformar em arte, e tal mediante processos de trabalho e de expressão que se integram num método, e este dará testemunho implicitamente de uma vocação universal, não obstante o carácter altamente especializado do seu campo de aplicação. É nesta distância do ofício à arte que o método pode ir do especializado ao universal, porque os processos de trabalho e de expressão desembocam num objecto que transcende o conjunto das dimensões técnicas que o constituem.

*Se eu conhecer as regras do carpinteiro, poderei sempre fazer uma mesa. Mas aquele que sabe as presumíveis regras do pintor não há-de ter a certeza de que pode criar uma obra de arte.<sup>274</sup>*

Quando se está perante um conjunto de textos de um pintor que descreve o seu microcosmo de elementos picturais, e quando as diferentes funções destes elementos desejam, aparentemente, criar raízes em fundamentos quase pretensos truísmos, é indispensável, num primeiro momento, não tentar confirmar ou infirmar a sua validade fora do seu campo de aplicação específico, por limitado que seja. Jamais será necessário querer confrontá-los com leis físicas e/ou psico-fisiológicas, porque o interesse da sua análise reside num plano de todo diferente. Se uma cor, por exemplo, se olhar como mais quente e outra como mais fria, importa, antes de mais, ver nela apenas uma oposição extrema no seio de um escalonamento das cores, e não uma tomada de temperatura real, cujo fundamento se tentará provar ou refutar por não sei que medida em graus Celsius.

## II/3 A PROPÓSITO DO SOM E DA MELODIA NOS ESCRITOS DE EDMUND HUSSERL (2005)\*

### Introdução

A razão manifesta e a razão latente do tema das duas conferências [1] ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’ e 2) ‘Algumas reflexões transpostas a partir dos *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*’] são as seguintes:

a) Impossibilidade da segunda conferência sem a primeira – a apropriação de uma terminologia e da sua peculiar semântica no seio do autor “utilizado”. Portanto, só na segunda é que abordarei frontalmente algumas das minhas concepções musicais, expostas “em diálogo” com diferentes aspectos do pensamento de Husserl, apresentados essencialmente sob a forma de citações.

b) Fito pessoal das citações: interpretação implícita pela escolha, mas aquisição de conhecimento “concreto” antes de toda a interpretação propriamente dita. Poder e dever reproduzir com rigor a ideia de um outro, independentemente de estar, ou não, de acordo. Contrapor a noção de encontro à de falso pretexto, de transferência temerária e obscurantista. Traçar uma fronteira tão nítida quanto possível entre “ele disse” e “eu digo”. Delimitar tanto quanto possí-

\* Texto inédito, cuja origem remonta a diversos materiais escritos por Emmanuel Nunes para a preparação de duas conferências proferidas no IRCAM, em 2002. Convidado por Bernard Stiegler (então director do IRCAM) Emmanuel Nunes procurou dar uma visão do acto de compor à luz de várias leituras de Husserl, leituras que foram iniciadas nos anos 1960 e que se prolongaram até hoje. Em 2005 a revista francesa *Filigrane* publicou alguns fragmentos extraídos desse mesmo material de base num artigo dividido em duas partes: 1. ‘Préalables à une lecture “musicale” de Husserl’ (*Filigrane*, Nr. 1, Lille, 2005, pp. 181-199), e 2. ‘Quelques réflexions transposées à partir des *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*’ (*Ibid.*, pp. 187-199). Estas ‘reflexões’, no entanto, são ali apresentadas não só de modo fragmentário, como, em certa medida arbitrário, omitindo qualquer referência à numeração das mesmas, perdendo-se a relação das ‘reflexões’ com as citações originais de Husserl. A montagem aqui proposta foi elaborada pelo editor deste livro, tendo sido integral, rigorosa e minuciosamente revista por Emmanuel Nunes na segunda metade do mês de Setembro de 2011. Dada a vastidão dos materiais disponíveis é possível que uma versão ainda mais alargada (incluindo mais ‘Reflexões’) venha a surgir no futuro. Tradução: Artur Morão.

1 Edmund Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (ed. Rudolf Bernet), Felix Meiner Verlag, Hamburgo, 1985.

vel o pretexto da interpretação: o solipsismo não é uma fatalidade, mas pode ser fatal... A interpretação é, sem dúvida, inevitável, mas há que ser capaz de conhecer com suficiente objectividade a fonte, o próprio objecto sobre o qual se exerce a interpretação. Eis o que gostaria de conseguir.

Os ‘Preliminares’ – não demasiado longos – que irão preceder esta primeira conferência só se encontram aqui, hoje, porque a minha própria reflexão sobre semelhante tema está intimamente ligada, por um lado, à minha convicção da irredutibilidade de cada **objecto artístico**, de cada obra, e por outro lado, à minha ideia de “interdisciplinaridade”, que implica para mim uma grande vigilância deontológica.

Convicção e ideia, uma vez enunciadas, permitir-vos-ão, espero, compreender-me melhor, ou, por outras palavras: estar mais claramente em desacordo comigo, ou melhor ainda, reconhecer as vossas concepções nas minhas.

O teor, por vezes polémico, de alguns preliminares meus deve-se apenas à importância que atribuo aos temas em questão. Não gosto de subestimar perspectivas que não são as minhas, e como tenho, cada vez mais, o sentimento de que não se deve deixar de combater um certo número de ideias em voga, tanto pela palavra como pelas próprias obras, não se trata para mim de atacar pessoalmente tal ou tal pessoa, da mesma maneira que não me sinto atacado, quando se enaltece a alta dimensão artística, por exemplo, de uma instalação sonora ou visual.

## 1. Preliminares a uma leitura “musical” de Husserl

*Kandinsky aos seus estudantes:*

*“Pensai quanto quiserdes e quanto puderdes – é um bom hábito! –, mas nunca penseis diante do vosso cavalete”<sup>2</sup>.*

Quando empreendo uma reflexão num domínio que não é directamente o meu, semelhante cometimento é para mim uma anti-composição, um não-compor. Não, não componho porque desenvolvo semelhante reflexão. Pelo contrário: desenvolvo essa reflexão porque não componho. Este preliminar determina, de facto, toda a minha actividade, toda a minha postura no meu trabalho.

Ao propor-me abordar alguns aspectos, decerto muito fragmentários, do pensamento de Husserl, que assentam numa obser-

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky, *Essays*, pp. 246-247: «Denken Sie soviel Sie wollen und soviel Sie können – das ist eine schöne Gewohnheit! – aber denken Sie nie vor ihrer Staffelei».

vação genuinamente interiorizada do fenómeno sonoro, sinto-me no dever mais estrito de velar por que as minhas interpretações dos seus assertos se baseiem, tanto quanto possível, directamente em citações dos seus próprios textos. Ao recusar, por falta de competência, aventurar-me no que, a exemplo de Heidegger, Merleau-Ponty chama “o impensado de Husserl”<sup>3</sup>, atenho-me, ao longo deste percurso, profundamente a esta ideia. Cito: “Quando se ‘ultrapassa’ uma filosofia ‘desde dentro’, rouba-se-lhe a sua alma, faz-se-lhe a afronta de a conservar sem as suas ‘limitações’, das quais alguém se constitui juiz, ou seja, sem as suas palavras, sem os seus conceitos...”<sup>4</sup>. E mais à frente: “O nosso problema filosófico é abrir o conceito, sem o destruir”<sup>5</sup>.

Como não sou filósofo, mas compositor, devo respeitar a especificidade e a competência de cada disciplina. Nas numerosas incursões de Husserl pelo mundo sonoro, fico, enquanto músico, profundamente surpreendido com o que chamaria de rigor deontológico, quando ele se serve, por assim dizer, de uma disciplina que não é a sua: a natureza temporal do som e as modalidades da escuta, como um dos paradigmas da sua “construção” fenomenológica. A interdisciplinaridade, tal como a concebo, idealmente, mas não sob um modo utópico (ela só se torna utópica em virtude de factores de ordem económica, política, ideológica, etc.), a interdisciplinaridade não pode, pois, produzir verdadeiros frutos no domínio da teoria do conhecimento a não ser que os representantes de uma disciplina se não substituam aos representantes de outra, pelos seus enunciados e pelas suas tentações de escalada numa inflação de conceitos e de sínteses, que servem tão-só para desnaturar ou obscurecer a disciplina que não é a sua, para não falar da que lhes é própria. O grau zero, ou antes o primeiro grau da interdisciplinaridade, deveria, a meu ver, estabelecer-se e desenvolver-se mediante a aceitação – em todo o diálogo – de uma regra de ouro que deve ser respeitada por cada representante em face do outro, e que eu assim esboçaria: Um biólogo ou um filósofo, por exemplo, nunca dirá: “Um compositor, ao compor, procede de tal maneira. A música é...” O compositor, por seu lado, jamais dirá: “Semelhante passo em biologia depende de princípios derivados simplesmente de uma pesquisa... etc. Um biólogo, ao pensar a Matéria, *nada mais faz do que...*”

Em contrapartida, o biólogo e o filósofo hão-de ser capazes de apresentar ao compositor questões assaz pertinentes para que estas o obriguem a expor toda uma série de reflexões de análise/síntese

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard 1960, p. 202. O ensaio contendo esta citação seria republicado em: Merleau-Ponty, *Éloge de la Philosophie et autres essais*, Paris, NRF, Idées, p. 200.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, *Éloge de la Philosophie et autres essais*, p. 172.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 197.

sobre o seu próprio trabalho, *de um modo* não directamente técnico, susceptível de provocar nos seus interlocutores uma espécie de vibração por *simpatia* de certos aspectos, e até de certas “configurações estruturais” da sua própria investigação. Por seu turno, o compositor, capaz de interrogar o biólogo, por exemplo sobre diferentes aspectos da sua pesquisa, tentará captar não só certas constantes nos métodos que tendem a extrair novas leis da Matéria, mas ainda dimensões de mutação dos conceitos em conformidade com os instrumentos de observação e de análise próprios da biologia.

De modo análogo Trubetzkoy rejeita categoricamente “toda a tendência para filosofar fora do trabalho concreto sobre os factos”. E enaltece a justa relação conjunto/pormenores, tanto no trabalho como na reflexão<sup>6</sup>.

Numa carta de Husserl a Hugo von Hofmannsthal de 12 Janeiro 1907, encontra-se um exemplo, para mim paradigmático, de uma certa ideia do diálogo interdisciplinar entre um filósofo e um poeta<sup>7</sup>.

O meu preliminar irreduzível do objecto artístico irreduzível – a obra – enquanto realização material e espiritual, reivindica uma especificidade *técnica* aprendida, factual, *sine qua non*, realmente transmitida pelo próprio objecto artístico, e cuja marca ele traz em si impressa, graças a uma génese e a um acabamento sem equívoco e sem recurso *a posteriori* a “condicionamentos” engenhosos e pseudo-filosóficos do público.

Assiste-se, com excessiva frequência, a uma transferência de funções: à vacuidade e à inépcia dos próprios objectos artísticos substitui-se um discurso obscurantista (sobretudo, é verdade, nas artes plásticas), tanto mais perigoso quanto ele exalta um contacto universal, mediático e humanizante, nivelado por baixo no que diz respeito à própria produção, a sua *especificidade técnica*, nivelado por cima graças a semelhante discurso. Permito-me inscrever neste contexto uma frase do *Wallenstein* de Schiller, citada por Schopenhauer, a propósito da sua crítica à “espécie de prestidigitação” que consiste em confundir voluntariamente conceito e existência. Ei-la: “Se este projecto não fosse um estratagema maldito, ser-se-ia tentado a tê-lo por inepto”<sup>8</sup>.

Nesta óptica, poderiam salientar-se quatro grupos num público potencial:

<sup>6</sup> N.S. Trubetzkoy, *Principes de Phonologie*, Paris, Klincksieck, 1964, p. XXIX.

<sup>7</sup> In *La Part de l'œil*, n° 7, Bruxelles, 1991, pp. 13-15.

<sup>8</sup> A citação é extraída do Acto II, Cena 7 do drama *Die Piccolomini* (segunda parte da trilogia de *Wallenstein*) de Schiller e é posta na voz de Wallenstein. Em francês: «Si ce projet n'était pas une ruse maudite, on serait tenté de le trouver bien inepte.» In: Artur Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, Paris, Vrin, 1997, p. 32. [N.E.]

- um que, perante tal banalidade, inculpa os seus próprios limites intelectuais e culturais porque, apesar e por detrás desta banalidade, se esconderá a grande riqueza e a grande complexidade dos criadores, exigindo uma inteligência e um saber superiores que o simples mortal não possui.
- outro, que se sente seguro e valorizado por poder estar “na sua época”, vivê-la sem grande esforço, e que partilha o lugar-comum, embora congemine uma grande profundidade (é este decerto um dos casos mais bem sucedidos de transferência).
- o terceiro, que constata sem equívoco “o rei vai nu” e assim o afirma.
- por fim, os que se calam por um *baixar de braços* e/ou por consciência da inutilidade do assunto.

Assistimos assim a uma espécie de antípodas das directrizes estéticas estalinistas que, no entanto, levam a resultados comparáveis em muitos aspectos importantes, porque ao imperativo de uma arte que “desce ao povo” para o deixar onde está, se vem substituir a ideia (oh, quão democrática e sedutora!) de que todos somos artistas. Todos os caminhos levam à criatividade...

O desenvolvimento de um diálogo entre ouvintes e músicos afigura-se-me, decerto, indispensável sob todos os aspectos. Mas, na minha convicção de que toda a obra é um organismo que não é nem “clonável” nem “geneticamente modificável”, e numa verdadeira vontade de fornecer ao ouvinte “instrumentos” capazes de permitir um complemento à sua actividade de ouvinte assíduo de obras musicais, seja de que época for, não seria mais pertinente, mais valorizante, renovar a análise musical e a escuta individual por um reconhecimento progressivo e áudio-analítico de obras enquanto organismos? Não seria mais *actual* programar propostas de escuta *responsáveis* do que catalisar, vulgarizar (tornar vulgar) uma certa forma de vazio espiritual, mediante uma pseudo-liberdade na manipulação fortuita de obras parasitadas? Não valia mais desvelar (mesmo imperfeitamente) dimensões dissimuladas de uma instrumentação auscultada do que favorecer a debandada babélica de uma “escuta instrumentada”? Esta, entre outras, permitiria ao ouvinte transformar a escuta de uma gravação prévia por meios de programação informática, levando a um comportamento, no fundo, não muito diferente do induzido pelos videojogos. Penso que as

<sup>9</sup> Trata-se aqui da minha oposição a uma experimentação musicológica introduzida no Ircam entre 2000 e 2005, que consistia em dar ao auditor programas informáticos que lhe permitiam modificar o conteúdo original de obras clássicas ou outras, na intenção de lhe inculcar um sentimento de liberdade, através da interacção com as obras propostas. [Nota do autor, Setembro 2011]

duas atitudes – instrumentação escutada e escuta instrumentada – são incompatíveis, não obstante as aparências.

Importa não confundir a incompetência inevitável de cada um em tal ou tal domínio com a incompetência reconhecida e assumida por uma disciplina no campo de outra, incompetência tida por factor fundamental para um verdadeiro desenvolvimento dos seus domínios respectivos.

Por outro lado, e sem ignorar o interesse de iniciar um público cada vez mais vasto em contextualizações analíticas, importa não se deixar iludir quanto ao carácter passivo ou activo de uma escuta tão-só baseada em condicionamentos fortuitos. Um ouvinte que vai a um concerto para *escutar* obras terá, sentado no seu lugar, uma escuta activa, cujo grau de actividade, se assim ousar expressar-me, dependerá do seu poder pessoal de identificação psicológica e dinâmica com a obra ouvida, do grau de enriquecimento interior e *movimentado* que terá igualmente de forjar mediante a escuta *no seu assento*.

Mas o espírito e a corporeidade da audição, e se não forem desviados, não têm assento! Em suma, este famoso grau de actividade dependerá de uma plena “radiação” interior, interiorizada e pessoal, que jamais se há-de confundir com não sei que bicho-carpinteiro intelectual, impeditivo do liame fundamental e irreduzível do ouvinte com a obra, através do [acto] insubstituível de uma escuta “tradicional” e reiterada, que alguns têm por passiva.

Na interdisciplinaridade selvagem e todos os azimutes (selvagem, mas instrumentada por uma terminologia ultra-civilizada), assiste-se a uma colonização cultural e generalizada de uma disciplina por outra, de um domínio por outro, de um saber por outro e – porque não? – de uma música por outra, embora se apele para um ideal de universalismo. É um dos raros casos em que facilmente se poderiam destacar paralelos sociológicos entre uma tal usurpação das diferentes aquisições do Conhecimento e todas as formas actuais e já findas de colonialismo, e até de “mundialização”. Entendo aqui por colonização cultural o facto de a individualidade de uma disciplina explorar – e *piratear* – o campo de outra, sem que em qualquer das duas ocorra um verdadeiro desenvolvimento do conhecimento; a única vantagem seria tão-só uma mais-valia de obscurantismo e de “confusão sábia”, aparentemente indispensável à afirmação de certas personalidades. Num contexto diferente, mas com raízes análogas, Merleau-Ponty, ao criticar “um mito da filosofia que a apresenta como a afirmação autoritária de uma autonomia absoluta do espírito”, constata: “A filosofia já não é uma interrogação. É um certo corpo de doutrinas, feito para garantir a um espírito inteiramente *desanexado* (*délié*) a fruição de si mesmo e

das suas ideias”<sup>10</sup>. Ou, para me servir ainda de uma expressão de Schopenhauer: “pessoas habituadas a tomar palavras por ideias”<sup>11</sup>.

Como isto não é uma fatalidade insuperável, acredito profundamente na possibilidade, na existência e na necessidade imperativa de uma verdadeira interdisciplinaridade.

O método husserliano, no que ele tem, ao mesmo tempo, de perscrutação de dados primordiais da percepção do Tempo e de inevitabilidade de um Absoluto temporal tomado como “antimatéria” desta mesma perscrutação, torna-se, de acordo com as minhas próprias convicções, inteiramente incompatível com toda a espécie de vago conceptual. A incerteza não é, em si, obrigatoriamente vaga.

Merleau-Ponty, na sua importante comunicação ao primeiro Colóquio Internacional de Fenomenologia de Bruxelas, em 1951, intitulada *Sobre a Fenomenologia da Linguagem*, cita um texto tardio de Husserl, que realça a dualidade fundadora entre a consciência do tempo e o *a priori* de um Tempo infinito – um *eidos* – e apresenta esta dualidade do seguinte modo:

Husserl escreve que a palavra efectua uma ‘localização’ e uma ‘temporalização’ de um sentido ideal que, *segundo o seu sentido de ser*, não é nem local nem temporal, [...] a palavra ainda objectiva e abre à pluralidade dos sujeitos, a título de conceito ou de proposição, o que antes não passava de uma formação interior a um sujeito. Haveria, pois, um movimento pelo qual a existência ideal desce à localidade e à temporalidade, e um movimento inverso pelo qual o acto de fala, aqui e agora, funda a idealidade do verdadeiro.<sup>12</sup>

E imediatamente antes:

A verdade é um outro nome da sedimentação, a qual, em si mesma, é a presença de todos os presentes<sup>13</sup>.

Assim, e para encerrar os meus prolegómenos, operei:

- a) a construção de uma teoria fundada em identificações demasiado directamente provocadas por uma espécie de “singularidade intelectual” (de idiopatia), que vai buscar os seus recursos a uma vontade de individuação a todo custo e de intelectualização exagerada. Estas intentam revestir certas “singularidades” pulsionais de um simulacro de evidência e de universalidade.

<sup>10</sup> In Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 113 [N.E.: p. 98].

<sup>11</sup> In Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, cap. 1, § 3 [N.E.: cap. 2, § 8, p. 38].

<sup>12</sup> In Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 93 [N.E.: p. 93].

<sup>13</sup> In Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 109 [N.E.: p. 93].

- b) a criação de uma atitude, de um comportamento, de uma “sistematização” da reflexão de vocação universal, todos eles constantemente submetidos a uma escuta da totalidade possível do nosso campo perceptivo, escuta *interiorizada* num segundo tempo. Por isso, o nosso campo perceptivo permanece subordinado à *escuta* da permanente diversidade do *continuum* ininterrupto de apercepções.

Mais uma vez, penso que estas duas atitudes são inconciliáveis. Tratar-se-á assim, tanto quanto possível, de estabelecer progressivamente um método por meio de uma reflexão recorrente – dimensão socrática – ou, para utilizar uma expressão de Husserl, de “tirar as consequências das intenções metódicas”.

## 2. Algumas reflexões transpostas a partir dos *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*<sup>14</sup>

Não se escolhe uma filosofia  
como se escolhe um objecto.

Merleau-Ponty<sup>15</sup>

O conjunto das reflexões sobre o Tempo na história da filosofia, desde Platão, parece “decantar-se” através das diferentes abordagens e das suas “correlações” com a ciência para, com Husserl, desembocar na análise, ao mesmo tempo microscópica e contextual, da vivência no Tempo e nos seus tempos próprios, dos *objectos temporais*. Também da vivência do Tempo pelo tempo que flui, pela duração. A análise de Husserl entrevê, por vezes, certas possibilidades da análise acústica que se desenvolverão um pouco mais tarde, e isso sem nenhuma gargantilha ideológica, ou seja, no estabelecimento de hipóteses derivadas de uma “auscultação” progressiva e obstinada da nossa (re)-construção – automática e/ou reflexiva – das vivências temporais, sem todavia *se rejeitar* a ideia de um Tempo absoluto. Por vezes, uma observação quase “em estúdio” da escuta de um som<sup>16</sup>.

Antes da redacção cabal destas reflexões, escolhera eu como tarefa pesquisar um número limitado de “temáticas” que me deveriam guiar na minha abordagem da análise husserliana do Tempo através da minha própria experiência, não só enquanto composi-

<sup>14</sup> Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Hamburgo 1985. [N.E.]

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, *Signes*, Ed. Gallimard, 1960, p. 165.

<sup>16</sup> Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Isto é sobretudo surpreendente nas partes 26 e 27.

tor, mas também enquanto “ouvinte” dos tempos múltiplos que me facultam o acesso à “minha” idealização do *Tempo infinito*, a qual, decerto, só em parte é independente da minha experiência musical. Estas “temáticas” eram, no início, as seguintes:

- Percepção e re-constituição de *objectos temporais* já constituídos, e composição (constituição) de *objectos temporais*.
- Composição, antecipação, percepção.
- Interpretação, reconstituição, reprodução.
- A diversidade dos tempos.
- Os mecanismos de (re)-apresentação. Representações sucessivas (parciais / integrais) das sucessões. Coberturas.
- Percursos sucessivos dos tempos rumo às durações.
- Durações constitutivas – tempo subjectivo / tempo musical.

Visto que os *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, publicados no volume X da *Husserliana*, constam de 54 partes<sup>17</sup>, as oito “Reflexões” seguintes referem-se essencialmente, mas não de forma exclusiva, às oito primeiras partes dos Textos de Husserl. Como não sei se o espaço e o tempo me permitirão, no futuro, redigir ainda as restantes reflexões num espírito idêntico ao das que hoje exponho, assinalo, ao menos, a importância específica que as partes 10, 11, 12, 15, 17, 21, 22, 24, 28, 30, 37, 38, 39, 45, 51 e 54 têm para o nosso tema.

### Reflexão 1

**Prestar atenção é uma maneira de se concentrar no conteúdo, ao qual ‘se cola’ uma certa intenção, que procura alcançar satisfação.**<sup>18</sup>

Desloco o campo de observação paradigmática próprio de Husserl, o Som, a Melodia, para o que chamarei de “unidade composicional”, restrita, discreta, composta, impregnada de uma certa direcionalidade, de uma gestualidade local e localmente realizada, tal como a concebo. Reencontro aí, em filigrana, um conjunto inteiro de paradigmas, e até de testemunhos de equivalências indirectas, ou antes, de analogias. Ao “retomar” as reflexões de Husserl sobre o Som, sobre a Melodia e os *objectos temporais* em geral, para as comparar com a minha própria ideia de “unidade composicional” e de contextualização musical, semelhante olhar revelará dimensões constituídas no tempo e que

<sup>17</sup> Vide as notas relativas a este ensaio na ‘Introdução’ deste livro.

<sup>18</sup> Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 12 (linhas 33-35) [a localização precisa das citações originais de Edmund Husserl foi encontrada pelo editor; o tipógrafo de Emmanuel Nunes continha todas as citações em alemão, mas sem indicação precisa da fonte]: «Aufmerken ist eine Art Gespanntsein auf den Inhalt, dem eine gewisse Intention anhaftet, die nach Befriedigung strebt.» [N.E.: Como contextualização refira-se que na frase precedente Husserl se refere à diferença entre *Bemerken* e *Aufmerken*, tal como exposta por Marty-Stumpf.]

levam a uma duração objectal. Estas dimensões, uma vez distribuídas e integradas num contexto preciso, surgem-me como cristalizações particulares – peculiares ao acto de compor – de “qualidades” imanentes dos *objectos temporais*, tais como Husserl os descreve e contextualiza.

Mas impõe-se uma grande vigilância na abordagem e na análise destas cristalizações, a fim de nunca parasitar as ideias de Husserl, de nunca as rebaixar a um plano ideológico ou de delas se servir tão-só para ostentar obscurantismo estético.

Por isso, relativamente a Husserl e numa perspectiva fenomenológica, os aspectos convergentes e divergentes das dimensões temporais nos actos de composição, e mesmo de interpretação, hão-de analisar-se segundo as suas especificidades, segundo o peso dos aspectos individuais na própria identidade de cada “unidade composicional”, segundo a sua incorporação prioritária em tal ou tal dimensão sonora.

A ambivalência das correlações não significa aqui de modo nenhum ambiguidade das relações, mas tão-só pluralidade de funções.

E isto deveria bastar para se resistir a qualquer tentação de “deduzir” paralelismos, buscar equivalentes directos e simplistas entre a análise fenomenológica do Tempo e as diversas dimensões temporais – implícitas e explícitas – que constituem o próprio acto de compor e ainda o vestígio que, em rigor, elas deixam nas obras.

Escolhi a expressão “unidade composicional”, porque a de “gesto musical” se encontra já demasiado aviltada, e porque implica ainda um acto – escrito ou não –, cujo cumprimento pressupõe, por seu turno, uma irreversibilidade temporal e uma certa univocidade, pelo menos *a posteriori*, das relações escolhidas. Voltarei aqui. Irreversibilidade e univocidade concernem mais directamente ao acto realizado do que ao próprio trajecto, à identidade temporal deste, ao jogo tensional de convergência e/ou divergência entre diferentes dimensões, em suma, ao conjunto dos factores “compostos” que irão caracterizar a percepção auditiva (na escuta) da temporalidade específica de uma “unidade composicional” determinada, na sua duração peculiar.

A unidade objectiva é, pois, uma unidade mediante o juízo<sup>1 9</sup>, não por meio da simples intuição, mas com base na intuição.<sup>2 0</sup>

19 Parafaseando: A unidade objectiva (isto é, referida ao seu objecto, seja ele ‘meramente intencional’ – por ex. “Pégaso” – ou ‘real’ – por ex. “harmónicos musicais” –) não se obtém só por “intuição” (pela simples captação, sensível ou não, do objecto e das suas características), mas através do “juízo” (do acto intencional e da asserção do sujeito), que une a “representação” do objecto com os dados apreendidos na “intuição”. O reconhecimento da verdade e da natureza do objecto é efeito do “juízo”, do que Aristóteles denominava “lógos apophantikós” (enunciado declarativo). Husserl entronca aqui na tradição clássica, sobretudo kantiana, do conhecimento e, em virtude da sua postura fenomenológica, apenas acentua fortemente o vínculo entre sujeito e objecto: não há representações sem objecto ‘imaneente’, embora possa haver representações sem objectos concretos. De qualquer modo, a unidade objectiva, a verdade só pode existir (ou não) no que o sujeito, com todo o seu equipamento intencional, diz acerca do objecto. [N.T.]

A constituição de uma “unidade composicional” é, pois, composição de um **objecto temporal**, mas não forçosamente de um todo musicalmente acabado. A sua intencionalidade e a sua teleologia musical podem ainda ser confrontadas com as de outras “unidades composicionais”, ser modificadas, antes da aparição de um **objecto temporal** musicalmente acabado.

Sem simplificar demasiado, mas permanecendo muito aquém da exaustividade, consideremos como dimensões sonoras constitutivas de uma “unidade composicional” os seguintes parâmetros:

1. O ritmo, o *tempo metronómico* (a velocidade), a duração;
2. O conjunto de todas as relações (sucessivas e/ou simultâneas) respeitantes às frequências;
3. Os seus registos (com ou sem transposição de relações)
4. Os timbres, sejam eles
  - a) “pré-constituídos” e percebidos individualmente enquanto tais (instrumentos),
  - b) ou “sintéticos” (por orquestração ou por síntese informática);
5. as intensidades (todas as espécies de envelopes dinâmicos).

Neste estágio da reflexão, interessa pouco se a “unidade composicional” em questão deriva sobretudo do que certos musicólogos apelidam tendenciosamente de pensamento paramétrico ou se é o resultado de uma “imagem sonora”, que o compositor se esforça por transcrever em notação musical. Uma vez composta, a integralidade dos seus parâmetros e a multiplicidade das suas relações determinarão o *modo* como a “unidade composicional” será apreendida. Que eu a qualifique de restrita, discreta, composta, marcada por uma certa direcionalidade, por uma gestualidade local e localmente realizada, deve-se essencialmente ao facto da multiplicidade destas relações, da sua hierarquização recíproca, da transformação, muitas vezes assaz rápida e até virtuosista, das suas hierarquias – o que considero determinante para a sua caracterização.

*Restrita* porque, sem sofrer *a posteriori* nenhuma modificação na sua composição (inclusive na sua duração), a sua função num contexto temporal mais extenso e a sua intencionalidade só podem precisar-se relativamente à sucessão e/ou simultaneidade das “unidades”.

20 Husserl, *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 16 (linhas 38-39): «Die objektive Einheit ist also eine Einheit durch Urteil, nicht durch bloße Anschauung, aber auf Grund von Anschauung.»

Podemos devotar-nos inteiramente a um conteúdo; mas ele nunca está de todo isolado, o “pano de fundo” está-lhe apenso como “franja”.<sup>21</sup>  
(‘Observar’ e ‘prestar atenção’ – ‘Intenção’) [Bemerken und Aufmerken – Intention]

*Discreta*, no sentido de que ela é analisável num número finito de dimensões e pode explicar, ao menos pela análise, diferentes graus de descontinuidade do fluxo temporal. Se considerarmos esta qualidade de descontinuidade potencial, cuja dosagem terá lugar intencionalmente durante o acto de compor, o qual inclui certos procedimentos dependentes da interpretação, então aproximar-nos-emos da ideia de que:

Trazer à intuição [*Anschauung*] um objecto em geral, uma unidade objectiva, significa trazer à intuição uma totalidade que satisfaz o nosso interesse, feita *sucessivamente* a partir da unificação ideal de componentes (partes ou características), a cuja síntese cogitativa deve a sua unidade.<sup>22</sup>

*Marcada por uma certa direccionalidade, por uma gestualidade local*, porque, graças a este modo de caracterização e segundo o seu grau de individuação – de identificação primeira pela sua composição – esta caracterização determinará, mais ou menos, a apreensão do conteúdo temporal e proporcionará “resistência” a uma contextualização que se estende por uma mais longa duração. Tratar-se-á, entre outras coisas, da constituição de “pontos de culminação” diferentemente distribuídos no tempo e associados a diferentes dimensões musicais.

(...) só assim podemos tornar-nos conscientes do conteúdo global da consciência por salientarmos uma parte qualquer ou umas quantas. O salientar é, porém, uma alteração do conteúdo. Conforme acentuemos isto ou aquilo, modifica-se a impressão global.<sup>23</sup>

(A meu ver, esta perspetivação ultrapassa em grande parte a que nos foi tradicionalmente transmitida pela *Gestaltpsychologie*. Fornecerei alguns exemplos do modo como Wolfgang Köhler, no seu livro *Psicologia da Forma*<sup>24</sup>, menciona sem rigor nem profundidade,

- 21 *Ibid.*, 13 (linhas 6-8): «Wir können einem Inhalt ganz zugewendet sein; aber niemals ist er ganz isoliert, ihm hängt als „frange“ der Hintergrund an.»  
22 *Ibid.*, p. 8 (linha 20-25): «Einen Gegenstand überhaupt, eine objektive Einheit zur Anschauung bringen, das heißt aus der ideellen Vereinigung von Bestandstücken, deren gedanklicher Synthesis er seine Einheit dankt, diese Bestandstücke (Teile oder Merkmale) successive in einer unser Interesse befriedigenden Vollständigkeit zur Anschauung bringen.»  
23 *Ibid.*, p. 13 (linhas 8-12): «(...) nur so können wir des Gesamtbewußtseinsinhalts bewußt werden, daß wir irgendeinen Teil oder einige wenige pointieren. Das Pointieren ist aber eine Inhaltsänderung. Je nachdem wir dies oder jenes pointieren, ändert sich der Gesamteindruck.»  
24 Wolfgang Köhler e Serge Bricianer, Wolfgang Köhler. *Psychologie de la forme: “Gestalt psychology”*,

mas com uma certa desenvoltura, o domínio da percepção sonora ou do que com ela se liga, ao mesmo tempo que faz “malabarismos” com uma terminologia especificamente musical, mas sem a menor precisão quanto à historicidade e à realidade técnica dos termos utilizados<sup>25</sup>).

Quanto às eventuais comparações do comportamento corporal com o que Köhler chama processos mentais, seria útil lembrar o que Merleau-Ponty considera “um caso eminente da intencionalidade corporal”<sup>26</sup>.

Mas voltemos à minha ideia de tensão entre a localidade e uma direccionalidade que se constitui numa duração mais extensa. De uma maneira muito geral, quanto mais marcada for a gestualidade local, tanto mais ela apresentará uma direccionalidade fortemente perceptível e tanto mais se apreenderá que o tempo é “acidentado”, que o perfil derivado da pregnância da localidade inflecte o modo de percepção de um conjunto de relações mais vasto. Poderia dizer-se que uma tal “resistência” cria na temporalidade do contexto uma dimensão de profundidade – de relevo – que “re-desenhará” o objecto temporal formado por diferentes “unidades composicionais”. Com o risco de cairmos num pleonasma, e regressando à localidade, afigurar-se-me-ia possível falar de “pontos de culminação” **intencionais**. Se não se tratar de pleonasma, isto pretende enunciar, de outro modo, a distância irreduzível entre a percepção de objectos temporais em geral, por um lado, e a composição de objectos musicais e suas diferentes categorias de percepção, por outro.

Na quarta e última versão do seu artigo para a *Enciclopédia Britânica* (1927), Husserl atribui uma importância fundadora à intencionalidade em todo o acto de consciência, em toda a vivência. Escreve ele: “Cada fenómeno possui a sua própria forma intencional global, mas, ao mesmo tempo, uma estrutura que, na análise intencional, leva sempre de novo a componentes que são igualmente intencionais”<sup>27</sup> – o que nos remete para a minha própria noção de “unidade composicional”.

Se considerarmos que o próprio acto de compor implica uma interpretação incessantemente renovada – um visar intencional – do conjunto dos *elementos* constitutivos do tempo musical incluído numa duração cronológica, então

- introduction à de nouveaux concepts en psychologie. Édition intégrale et entièrement revue par l’auteur. Traduit de l’anglais par Serge Bricianer (Gallimard Saint-Amand, impr. Bussière, 1964).  
25 *Ibid.*, p. 189. Cf. também as páginas 236-237 e 250.  
26 Merleau-Ponty, *loc. cit.*, pp. 93-94.  
27 *Psychologie Phénoménologique* (1925-1928), Paris, Vrin, 2001, p. 225.



A intuição em sentido estrito é, de momento para momento, algo de diferente.<sup>2 8</sup>  
... e então desdobram-se figuras a partir de figuras.<sup>2 9</sup>

### Recordemos, da passagem, a distinção entre

A intuição,  
em sentido estrito: o conteúdo primário de um representar momentâneo ou,  
melhor, aperceber.  
em sentido mais amplo: o conteúdo de um duradouro e homogêneo  
aperceber.<sup>3 0</sup>

### Por outro lado,

O decurso da intuição é um decurso temporal.<sup>3 1</sup>  
Decurso da intuição = a sequência dos actos discretos do aperceber contínuo  
das múltiplas modificações do conteúdo.<sup>3 2</sup>

Afigura-se-me muito verosímil que semelhante interpretação será  
de molde a tornar quase-objectal uma certa família de fenómenos,  
cuja origem se deveria encontrar em gestos provenientes de um ca-  
minho de natureza fundamentalmente subjectiva.

Visto que certas circunstâncias inerentes estão também ligadas aos conteúdos  
parciais respectivos, como é que elas não se fundem juntamente com  
aqueles para a unidade da coisa, antes aparecem como algo de simplesmente  
subjectivo contraposto ao objectivo?<sup>3 3</sup>

Assim sendo, se regressarmos ao plano estrito do real percebido e  
interiorizado, “interpretação” significa também diversidade da  
atenção ou, pelo menos, mobilidade de pontos de vista e, por con-  
sequinte, hierarquização.

- 28** Texte: p. 4 (linha 3-4): «Anschauung im engeren Sinne ist also von Moment zu Moment ein  
Anderes, (...)»  
**29** Texte: p. 4 (linha 10): «(...) so entwickeln sich überhaupt Gestalten aus Gestalten.»  
**30** Texte: p. 7 (linhas 11-15): «Anschauung im engeren Sinn [ist der immanente und] primäre Inhalt  
eines momentanen Vorstellens, oder besser Bemerkens; [Anschauung] im weiterem[n] Sinn[e] [der]  
Inhalt eines einheitlichen andauernden Bemerkens.»  
**31** Texte: p. 14 (linhas 12-13): «Der Anschauungsverlauf ist ein zeitlicher Verlauf.»  
**32** Texte: p. 7 (linhas 34-38): Emmanuel Nunes cita do seguinte modo: «Anschauungsverlauf =  
die Folge diskreter Akte des kontinuierlichen Bemerkens mannigfaltigen Inhaltsänderungen».  
No original a passagem é a seguinte: «Doch ist es besser, unter Anschauungsverlauf die Folge  
diskreter Akte des Bemerkens zu verstehen, in denen die mannigfaltigen Inhaltsänderungen  
aufgenommen werden; Akte, die alle innerhalb des kontinuierlichen Bemerkens verlaufen.» [N.E.]  
**33** Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, p. 17 (linhas 1-5): «Wie kommt es, da mit  
den jeweiligen Teilinhalten auch gewisse zugehörige Umstände verbunden sind, daß diese nicht  
mit jenen zusammen zur Einheit des Dinges verschmelzen, vielmehr als ein bloß Subjektives ihm als  
dem Objektiven entgegengesetzt erscheinen?»

Estabelece-se assim uma mutação hierarquizada no tempo dos  
conteúdos da atenção, do nosso *direccionamento para vivências*, organi-  
zação simultaneamente intuitiva e intencional de uma espaciali-  
dade que só pode ser percebida no tempo *que* constitui e é constituí-  
do pela nossa atenção, embora com ela coincidindo. Mais uma vez,  
tais fenómenos, poderia dizer-se “em tempo real”, respeitantes à  
atenção, à intenção, à protensão, como outras tantas dimensões da  
nossa actividade perceptiva – espontânea ou voluntária – re-integro-  
-os no próprio acto de compor. Neste sentido, considero este acto  
também como a constituição virtual – mas previsível – de um certo  
número de factores que participarão na forma de espacialidade da  
atenção (na *Zuwendung*) do futuro ouvinte. Não se trata, claro está,  
nem de uma onnipotência do *composto* frente ao *ouvinte*, nem de  
uma uniformização deplorável da escuta.

Nem todo o aperceber está ligado a um prestar atenção.<sup>3 4</sup>

Também a vontade pode ser determinante, porquanto ela, a partir dos  
momentos indirectamente avistados e anotados por si mesmos, escolhe  
arbitrariamente este ou aquele...<sup>3 5</sup>

Em contrapartida, creio profundamente na necessidade de subme-  
ter o ouvinte a um *ente musical* – temporal, por definição – que só  
pode ser apreendido na sua própria temporalidade e na sua dura-  
ção, e cujas especificidades serão tanto mais activas em cada escu-  
ta individual quanto hão-de ter uma influência premeditada, mas  
não predeterminável, no que chamei de espacialidade da atenção.  
Devo precisar que, neste contexto, entendo simplesmente por *tem-  
poralidade do escutado*, por um lado, o modo como a sua duração se  
constituiu mediante o acto de compor e, por outro, o modo como  
a sua duração se (re)-constitui durante a escuta. É evidente que as  
duas constituições irão criar fatalmente uma dinâmica fundadora  
de adequação / inadequação.

O acto de compor, quer como *orientação antecipada*, quer como  
*protenção composta* dos modos de percepção e de re-representações  
(*Wider-Vergegenwärtungen*) do *objecto musical*, significa para mim que  
certas decisões, tomadas na altura da própria composição, orien-  
tam previamente a sua futura escuta, delimitam *minimamente* um  
percurso do “direccionamento” durante a vivência sonora” realiza-  
do pelo ouvinte, e reforçam de alguma maneira a possibilidade de

- 34** Texte: p. 12 (linhas 32-33): «Nicht jedes Bemerken ist mit Aufmerken verbunden.»  
**35** Texte: p. 14 (linhas 25-27): «Auch Willkür kann bestimmend sein, indem sie von den indirekt  
gesehenen und für sich bemerkten Momenten, die in Wettstreit stehen, dieses oder jenes nach  
Belieben herausgreift (...)».

adequação eventual do tempo do *objecto musical* ao tempo da consciência que o percebe.

A percepção adequada torna presente o próprio objecto, a **opinião** não é simples **opinião**.<sup>36</sup>

Alteração do aperceber → modificação do conteúdo.<sup>37</sup>

Toda a pluralidade que simultaneamente apercebemos pressupõe uma sucessão do aperceber e só nesta associação temporal pode ele “ao mesmo tempo” perceber-se.<sup>38</sup>

Aperceber primário e simultâneo – diferenças dos graus de clareza e indistinção, apreensão da transição.<sup>39</sup>

Por outro lado, e no interior da transformação das suas hierarquias, certas dimensões sonoras apresentarão entre si um trajecto solidário (unidireccional), enquanto outras se oporão, por exemplo, no tocante às suas evoluções e às suas direccionalidades na duração.

A “unidade composicional”, feita ela própria objecto musical, será percebida, em todos os casos, como um só objecto temporal, ela não é uma simples soma das diversas dimensões. Estas, não obstante o seu jogo tensional, não são apreendidas como objectos temporais/simultâneos e contidos apenas num mesmo tempo, mas constituem-se, a cada momento, numa unidade sonora e musical, portanto temporal, e os seus “desenvolvimentos divergentes de formas” [*Auseinanderentwicklungen von Gestalten*] desenrolam-se, todavia, numa mesma duração.

Por outras palavras:

Embora actos particulares correspondam a sons e imagens singulares, tem de haver um acto que abarque globalmente a unidade de conteúdo, desde que ela seja, em cada momento, o conteúdo de uma apercepção.<sup>40</sup>

**36** Texte: p. 39 (linhas 21-23) [Nr. 15]: «Die adäquate Wahrnehmung gegenwärtigt das Objekt selbst, die Meinung ist nicht bloße Meinung.»

**37** Emmanuel Nunes sintetiza deste modo as linhas 15 a 25 da página 17: «Änderung des Bemerkens → inhaltsänderung». [N.E.]

**38** Texte: p. 13 (linhas 26-29): «Jede Mehrheit, die wir gleichzeitig bemerken, setzt eine Sukzession des Bemerkens voraus, und nur in dieser zeitlichen Verknüpfung kann es «nebenbei» bemerkt werden.»

**39** (Primär und nebenbei Bemerkens), Texte: p. 13 (linhas 30-31): «Unterschiede der Grade [der] Deutlichkeit und Undeutlichkeit. Übergangsempfindung.»

**40** *Ibid.*, p. 3 (linhas 18-23): «Mögen den einzelnen Tönen und Gebilden auch besondere Akte entsprechen, ein Akt muß dasein, der übergreifend die inhaltliche Einheit umspannt, soweit sie in jedem Momente Inhalt eines Bemerkens ist.»

Este acto que, no texto de Husserl, diz respeito aos fenómenos ligados à percepção e à representação dos objectos temporais, encontra aqui o seu “eco” em aspectos precisos do acto de compor e, obrigatoriamente, na minha perspectiva peculiar do fenómeno de *cristalização intencional e momentânea* dos conteúdos temporais pelas dimensões musicais que os constituem.

Repleção da intenção – Identificação – contanto que a representação intencionalizante se funda com a intuição intencionalizada.<sup>41</sup>

contanto que a representação intentante se coadune com a intuição intentada (visada, alvejada)

MOVIMENTO DO CONTEÚDO — ALTERAÇÃO DA APERCEPÇÃO

Na sucessão das “unidades composicionais”, nos seus diferentes modos de encadeamento e/ou de sobreposição, a distribuição temporal dos momentos sucessivos de culminação (de urgência?) imprime à sucessão um carácter determinado – entre fusão e descontinuidade. A distribuição temporal condiciona fortemente todos os graus de retenção, de apreensão, de expectativa e de antecipação de certos aspectos do fluxo sonoro e impõe, na simultaneidade, uma *articulação instável* destas três dimensões da temporalidade, tal como a (re)-construímos.

Esta articulação instável mostra, todavia, uma tendência que, segundo creio, é indissociável de toda a sucessão, pelo menos na “imediatidade”, ou seja:

In der zeitlichen Ordnung des Inhalts prävaliert nach Klarheit und Fülle in jedem Moment das Endstück, und überhaupt das Spätere, dem Jetzt Angenäherte, gegenüber dem Früheren.

Na ordenação temporal do conteúdo prevalece, segundo a clareza e a plenitude, em cada momento o elemento final e, em geral, o ulterior, o contíguo ao agora, frente ao anterior.

Ao longo da minha leitura de Husserl, repito, a sua análise do Tempo e dos *objectos temporais*, da sua percepção passada e presente, em todos os aspectos da sua constituição, encontra-se assim, pela minha própria reflexão, “transposta” para o campo do próprio acto de compor. A sua maneira de encarar o Som e a Melodia como paradigmas privilegiados da instauração de uma FENOMENOLOGIA DA CONSCIÊNCIA ÍNTIMA DO TEMPO, é de algum modo o original da imagem parcialmente simétrica que é a minha, não ao compor,

**41** *Ibid.*, p. 15 (linhas 12-15). A citação completa seria: «So findet Schritt für Schritt nur Erfüllung der Intention statt, und damit Identifikation, sofern die intendierende Vorstellung mit der intendierten Anschauung in eins fließt.»

mas quando perscruto, à luz do seu método e da sua concepção fenomenológicas, a minha maneira de conceber a diversidade dos conteúdos temporais constitutivos do “meu” objecto musical. Repito, mais uma vez, que não pode haver aqui nem equivalentes directos nem relações de causalidade abusivas, que continuam a ser para mim um sinal de desonestidade intelectual.

## Reflexão 2

### A verdade temporal [*Die zeitliche Wahrheit*].

Se considerarmos o discurso musical tão-só como uma forma de fluxo temporal, a sua percepção ostenta naturalmente certas características próprias de qualquer percepção, de qualquer fluxo temporal. Husserl, por vezes, prefere chamar aos fenómenos de fluxo *modos da perspectiva temporal*. Entre estes, reterei um fenómeno que ele denomina de *Zurückschiebung* – empurrar para o passado (imediato), descida à profundidade, “*mise-en-abime*” temporal de cada justamente-passado, de “esbatimentos” de presenças virtuais, ou antes consciência real, no tempo, da sucessão das lembranças primárias, “re-formulação” intuitiva de uma hierarquia temporal das vivências.

A reiteração quase automática de “percursos retencionais” tende imperativamente para um agora iminente: a culminação do **agora**, o qual será, de cada vez, modificado no caso de todo e qualquer encadeamento de retenções primárias, ou seja: modificação, mas perfeita adequação do fluir do tempo e do conteúdo temporal percebido.

### Percepção e recuo [*Wahrnehmung und Zurückschiebung*],

ou seja, perceber A e, no processo de recuo, vivenciar B como o em breve passado, etc. E toda esta sucessão ... é um processo presente, contanto que atendamos à unidade objectal e a percebemos.<sup>42</sup>

Percepcionar um decurso temporal ... perceber uma melodia ...  
É uma sequência de percepções:

– em relação aos sons singulares no momento em que eles que estão presentes.  
Percepções de sons presentes<sup>43</sup>

**42** Texte: p. 18 (linhas 2-6): «(d.h.) [es heisst] A wahrnehmen und im Prozess der Zurückschiebung das B als nächst vergangen erleben usw. Und diese ganze Folge ... ist ein gegenwärtiger Vorgang, sofern wir auf die gegenständliche Einheit hinblicken und sie wahrnehmen.»

**43** Texte: p. 18 (linhas 8-10): «1) mit Beziehung auf die einzelnen Töne in dem Moment, wo sie gegenwärtig sind. [Das sind] Wahrnehmungen gegenwärtiger Töne.»

e

– em relação às **conexões** temporais vividas com os sons progressivamente dados.<sup>44</sup>

Eles são vividos **quando** os conteúdos alterados, que provêm dos sons passados, são captados no modo do passado, e esta captação integra-se intuitivamente nesta alteração do conteúdo. Quando os aprendemos ... como passados, então o passado é realmente também passado.<sup>45</sup>

Mais tarde, Husserl acrescentará a isto:

(= a consciência originária do temporal, do que dura, do que se altera, da própria duração, da modificação, do processo, da sucessão).<sup>46</sup>

Será legítimo falar de diferentes formas de “recuo” (*Zurückschiebung*), no sentido de que cada “*mise-en-abime*” temporal – cada *Zurückschiebung* – imprimirá, em cada agora, um maior ou menor grau de “presença idealizada”, de trasbordamento para a apreensão do agora? Se sim, poderá falar-se de uma espécie de hierarquização das *Zurückschiebungen*, entre fluidez e descontinuidade, sob a forma de uma curvatura mais ou menos acidentada, que corresponde às suas intensidades, às suas forças de “re-presentação implícita” em cada agora, às suas remanências?

★

Em contrapartida, quanto às re-presentações explícitas, se reduzirmos a duração do campo e o conteúdo das retenções secundárias, ter-se-á um caso particular de satisfação da representação na sucessão antecedente “ainda viva”<sup>47</sup>.

★

**44** Texte: p. 18 (linhas 11-12): «2) mit Beziehung auf die mit den schrittweise gegebenen Töne auch “erlebten” zeitlichen Verhältnisse.»

**45** Texte: p. 18 (linhas 12-18): «Sie werden erlebt, in dem die geänderten Inhalte, die von den vergangenen Tönen herrühren, in der Weise der Vergangenheit aufgefaßt werden, und diese Auffassung gehört anschaulich zu diesen [I]nhaltsänderung[en]. Wo wir [hier das Prädikat Vergangen erteilen, oder] als vergangen auffassen, da ist das Vergangene auch wirklich vergangen.»

**46** «[= originäres Bewußtsein von Zeitlichen, von Dauernden, Sich-veränderndem, von Dauer selbst, Veränderung, Vorgang, Sukzession].» [Citação não identificada, N.E.].

**47** *Ibid.*, p. 20 (linhas 9-10): «Erfüllung der Vorstellung in der «noch eben lebendigen» früheren Sukzession.»

‘Temos consciência da identidade continua temporal’ [...]  
‘É um conteúdo contínuo da identidade’<sup>48</sup>

Husserl toma como exemplo a reiteração “interior” dos sons Dó e Ré em ciclo fechado (*boucle*), conservando, mediante o juízo, a consciência da anterioridade do Dó relativamente ao Ré.

Constituição quase espontânea e voluntariamente modificável de hierarquias rítmicas em sobre-impressão à audição ininterrupta da repetição, mecanicamente periódica, de um som breve e inalterado. Constituição por interpretação.

Paralelamente à constituição da percepção e da consciência dos objectos temporais, consideremos agora a composição e o dar-a-ouvir de entidades musicais. Na composição, por exemplo, de uma sucessão de “unidades composicionais”, que constituem intencionalmente um discurso musical, por breve que seja, sou levado a formar, a “conceber”, por vezes no mínimo pormenor, cada modalidade de passagem de um instante-agora ao que lhe sucede; traço, portanto, um “percurso intencional”, mais ou menos arqueado, do qual cada momento foi fatalmente uma culminação do agora, para se tornar de imediato um “elo” de um “percurso retencional” composto, após ter sido imaginado, esperado, pressentido ou, simplesmente, ignorado como uma “ausência de futuro” audível.

E esta sucessão (...) é um processo presente, contanto que atendamos à unidade objectal e a percepcionemos.<sup>49</sup>

Este conjunto de fenómenos, que desloquei no plano da sucessão de “unidades composicionais”, encontra-se já em cada “unidade composicional” e, num plano primordial, até em cada som. *Primordial*, porque é neste nível fundador do objecto temporal – um som – que se pode analisar fenomenologicamente, ao mesmo tempo, o nexos e a distinção entre o som-realidade acústica e o som-realidade musical. Dado que a distinção é sobretudo de ordem consensual, deter-me-ei no nexos. Ele está inteiramente contido no termo ‘envelope’, dimensão inalienável da percepção auditiva de toda a sensação sonora, desde uma pedra que cai até ao *pizzicato* ou ao som friccionado de uma corda. (Poderia ainda mencionar-se a elocução dos diferentes tipos de consoantes). De modo muito sucinto, no caso da pedra que cai, e sem olhar para ela, mas tomando apenas em consideração o primeiro som produzido pela queda, a percepção e a interpre-

48 *Ibid.*, p. 20 (linhas 19-21 e 25-26): «Von der zeitlichen kontinuierlichen Identität haben wir Bewußtsein. [...] Es ist ein kontinuierlicher Identitätsinhalt.»

49 *Texte*: p. 18 (linhas 4-6): «Und diese ganze Folge [ist wahrgenommen, sie] ist ein gegenwärtiger Vorgang, sofern wir auf die gegenständliche Einheit hinblicken und sie wahrnehmen.»

tação (*Auffassung*) daí resultantes constituem-se, em grande parte, ao graças ao envelope ‘natural’ do som produzido, e é ele que nos faculta o acesso a um conhecimento intuitivo e/ou adquirido de certas propriedades da pedra, de certos dados sobre os parâmetros da mecânica do movimento de queda e de certas propriedades da superfície e/ou do meio em que ocorre o impacto.

Por um desvio da memória, evocarei aqui o exemplo da percepção de um seixo, que Merleau-Ponty menciona ao falar de Bergson:

Não somos este seixo; mas, quando o vemos, ele desperta ressonâncias no nosso aparelho perceptivo e a nossa percepção parece dele provir, ou seja, é como que a sua promoção à existência para si, como recuperação por nós dessa coisa muda que, logo que entra na nossa vida, começa a desfaldar o seu ser implícito, que é revelada a si mesma através de nós. O que se julgava ser coincidência é coexistência.<sup>50</sup>

Voltarei, no plano musical, a esta ideia de distância entre a coincidência e a coexistência, na sequência do que esbocei a propósito da interpretação que Merleau-Ponty oferece da sincronia em Troubetzkoy.

Terminado o desvio, quanto ao som *pizzicato* ou friccionado (*frotté*), o fenómeno é da mesma natureza, mas a sua dimensão puramente acústica assumirá uma função musical determinante durante os actos de composição e de interpretação. Por isso, todos os tipos de envelopes artificiais (porque compostos na micro-temporalidade), a que recorri para a realização da minha concepção do *tempo real*, remetem-me, apesar do, e graças ao computador, para uma experiência imaginada da dimensão táctil e/ou eólica, cuja essência está, pelo menos, muito próxima da minha imaginação da pedra, da velocidade inteiramente relativa da sua queda e do género de matéria que a amortece ou que a faz ressaltar mais ou menos. Este conhecimento por interposto som, e sem visão, no momento da queda da pedra, torna-se no caso da composição micro-temporal dos *meus* envelopes, o conhecimento, por valores de tempo e de intensidades interpostas, de uma qualidade e de uma teleologia sonoras que se estabelece não só à escala da percepção micro-temporal, mas também em durações mais extensas, e até em sucessões de “unidades composicionais”.

Isto leva-me a dizer que, por um lado, toda a percepção da duração passa pela constituição ininterrupta de pontos de culminação que se tornam instantaneamente outros tantos alvos de “recuos” (*Zurückschiebungen*), e que, por outro, a curvatura, a diferenciação mais ou menos acusada dos modos de constituição dos conteúdos

50 Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, 1953, p. 24.

temporais, incluindo os das suas especificidades nas *formas* de modificação de cada agora, determinam a apreensão da duração. Esta é assim captada através duma multiplicidade de apresentações que tendem a (re)-constituir-se numa unidade de representação idealizada. Quer isto dizer que a unidade de representação se esforça por fazer coincidir o conteúdo temporal com a percepção da duração. Aqui, a vontade de unidade e de representação pertence, no seu próprio fundamento, ao acto de compor, no que ele tem, como afirmei, de *orientação antecipada*, de *protenção composta*, dos eventuais percursos do “direccionamento para a vivência sonora”, realizado na duração pelo ouvinte, mesmo se for o próprio compositor.

Husserl pergunta: Que é que caracteriza a vivência da duração? [*Was charakterisiert das Erlebnis der Dauer?*]<sup>51</sup> Um som sustentado dura. Continua, de certo modo, a ser inteiramente o mesmo, tal como “os momentos são incessantemente um só” [*die Zeitpunkte kontinuierlich eins sind*]<sup>52</sup>.

Repitamos a citação que fomos buscar ao contexto da reiteração “interior” dos sons Dó e Ré, aplicando-a a um único som sustentado:

Temos consciência da identidade contínua temporal. É um conteúdo contínuo da identidade. [vide acima]

No acto de escutar interiormente o que se acaba de ouvir, a unidade de representação idealizada do compositor esfuma-se pouco ou muito, e cede o lugar à unidade de representação do ouvinte. Este reconstitui, à sua maneira, a sua própria vivência e, assim,

a sequência das representações é abarcada por uma unidade representacional, a qual acha que o processo realmente transacto é deste modo realizado nesta sucessão, tal como as representações pretendem reflecti-lo. (Existe, pois, aqui a possibilidade de erros)<sup>53</sup>.

E apesar dos eventuais “erros” da representação pessoal de cada ouvinte, da sua “interpretação” da sucessão no tempo do que ouviu, e até numa eventual desordem própria dos diferentes condicionamentos da memória, não é menos verdade que o que Husserl chama *die zeitliche Wahrheit* [a verdade temporal] persiste como a qualidade omnipresente, no sentido de que toda a representação terá sempre lugar na temporalidade, na irreversibilidade de cada sucessão.

**51** *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 20 (linha 16).

**52** *Passim* (linhas 18-19).

**53** *Ibid.* p. 18 (linhas 34-36) e p. 19 (linhas 1 e 3-4): «[...] die Reihenfolge der Vorstellungen ist umspannt von einer Vorstellungseinheit, welche meint, der wirklich vergangene Vorgang sei in dieser Weise, in dieser Folge erfolgt, wie die Vorstellungen es widerspiegeln wollen. [...] Hier sind also Irrtümer möglich.»

## Reflexões 3 e 4

### Expectação adequada [*Adäquate Erwartung*]

No caso das lembranças secundárias, das re-lembranças (*Wiedererinnerungen*), pode, ao mesmo tempo, conceber-se a invariância do ponto de culminação de cada presente e a modificação dos “percursos retencionais” trazidos à memória, como uma espécie de labirinto que leva ao mesmo *agora*. Husserl fala de “diferentes lembranças, todas dirigidas para o mesmo passado”<sup>54</sup> ou ainda de “identificação do ser transacto numa multiplicidade de actos”<sup>55</sup>.

Após várias questões sobre a legitimidade do caminho que rege estas reflexões, ao reconhecer que o fenómeno das modificações múltiplas destes “percursos retencionais” apresenta modos de aparição, de algum modo semelhantes à minha ideia de *reprises transformadas*, ou seja, de um “original” composto já com a intenção de o representar sucessivamente sob a forma de diferentes versões, então indago mais longe o fundamento da pretensa semelhança. Julgo poder dizer que a mudança dos “percursos retencionais” só é fonte de conhecimento em virtude da identidade do *agora*, o qual só pode ser repleto pela evocação de um único passado. Quer isto dizer que a invariância e a modificação se tornam solidárias na constituição de uma mesma intencionalidade e da sua própria apreensão, e que no meu trajecto a diversidade de versões não destrói o potencial de identificação *latente* em cada uma delas. Este potencial pode ser, evidentemente, mais ou menos rico segundo os métodos que regem as transformações do “original”. Quer isto dizer igualmente que os métodos determinam de algum modo o grau de identificação, e portanto os modos de apreensão progressiva da temporalidade de cada versão. Neste contexto musical preciso, tanto a própria duração da percepção de uma versão (ela cobre, claro está, a duração da versão) como a percepção da duração *pela* escuta da mesma versão, põem pelo movimento, de uma versão para outra, certos processos inerentes a esta dupla consciência. Husserl refere-se a isso, ao analisar os modos de aparição dos objectos temporais imanentes, e tomando como exemplo *o som como puro dado hilético*. Para o filósofo, temos consciência do som e da duração que ele enche numa continuidade de *modos*, num *fluxo contínuo*, consciência de uma continuidade de fases que tiveram lugar *no instante*, e de toda a extensão da duração decorrida desde o instante inicial até ao instante presente, consciência do próprio instante *como* de um instante presente.

**54** *Ibid.* p. 21 (linhas 6-8): «[...] verschiedene Erinnerungen, (...) alle auf dasselbe Vergangene gerichtet.»

**55** *Ibid.* p. 21 (linha 9): «Identifizierung des vergangenen Seins in einer Vielheit von Akten.»

Nesta aproximação, interessa-me constatar que características essenciais de toda a percepção de um objecto temporal permanecem idênticas e identificáveis, quer se trate da escuta de um som como puro dado hilético ou da escuta de uma entidade musical composta. Seria necessário estudar, a esta luz, os traços distintivos da percepção do tempo musical (composto e ouvido), relativamente à percepção do **tempo**, referindo-os simultaneamente, nas suas especificidades, aos dados fundadores da consciência íntima do tempo. Enquanto compositor, nunca o farei.

Por outro lado, a projecção para o futuro (a protensão) e a apreensão de uma mesma intencionalidade, antes, durante e após o acto de compor, supõem, no que me diz respeito, a reiteração, por vezes interminável, de “percursos retencionais” com conteúdos “reais” e/ou “imaginados”; no melhor dos casos, esta reiteração desembocará numa encarnação sonora de uma duração real.

Mas a vivência da duração implica percepção e retenção (memória), bem como permanência de um mesmo conteúdo, pelo menos temporal, que nos permita constituir a apreensão da duração. Lembremos, de passagem, com Husserl que:

- a própria percepção de um objecto temporal comporta temporalidade;
- a própria percepção da duração pressupõe uma duração da percepção;
- a própria percepção de qualquer forma temporal possui uma forma temporal.

Por outro lado, a vivência da *modificação* implica percepção “religada” continuamente à memória, e mudança das diversas perspectivas que, a cada instante, irão determinar o conteúdo parcial da percepção e/ou da retenção<sup>56</sup>.

Intuição da identidade individual no fluxo do tempo.

Vivência da duração

A vivência da modificação<sup>57</sup>

**56** O que nos remete para a minha ideia de versão. Cf. Husserl, *Psychologie Phénoménologique*, pp. 72 à 77, onde são abordados sobretudo as seguintes temas: a) a variação enquanto etapa decisiva da libertação a respeito do factual pela imaginação – o *eidos* como invariante; b) variação e alteração; c) Modelo e infinidade aberta de invariantes; d) Captação do congruente enquanto *eidos*. Citei apenas passagens muito curtas que dizem respeito sobretudo ao meu propósito: “A operação fundamental... consiste em dar a qualquer objectualidade da experiência ou da imaginação a forma de uma variante.”; “A multiplicidade e a ligação unitária na coincidência incessante pertencem, pois, ambas ao processo de ideação, como também, a título de terceiro elemento, a identificação do congruente que intuitivamente isenta este de diferenças.”

**57** Texte: p. 21 (linhas 27 // 18 // 21): «Anschauung von individueller Identität im Fluß der Zeit.» // «Erlebnis der Dauer» // «Erlebnis der Veränderung».

Noção de coincidência contínua enquanto dado indispensável à constituição da congruência do idêntico. Mas, na maioria dos casos, todas estas espécies de diferenças acompanham a congruência verdadeira. Exemplo da repetição arbitrária de um mesmo *mi*, as diferenças de intensidades e da *tonalidades* separam-se, de preferência, de modo conflitual.

O que chamo a duração real cobre rigorosamente a duração “objectal” transmitida por tal passagem da partitura e corresponde à duração da escuta da mesma passagem, desde que seja executada no *tempo* indicado. Deixemos, por agora, de lado todos os condicionamentos da interpretação. Esta simples constatação só é válida, uma vez realizado o acto de compor. Logo que nos interrogamos sobre os “percursos” que, durante o acto de compor, levam à constituição definitiva desta duração real, e antes de toda e qualquer consideração estética sobre o tempo musical, damo-nos conta de que aí se justapõem diferentes durações, muitas vezes de natureza e de extensão muito diferentes. Por isso, os modos de apreensão destas durações e das suas representações obrigam o compositor a forjar estratégias de retenção e de representação algo diferentes das que escoram a nossa percepção habitual do tempo vivido e da nossa captação intuitiva da temporalidade.

Como se a distinção entre fenómenos de retenção primários e secundários, de representação, de lembrança, etc., se tornasse, por vezes, menos evidente ou, pelo menos, não elucidasse suficientemente a simultaneidade de certos mecanismos, em virtude da própria natureza do fenómeno em questão. Mas não o posso afirmar. Devo, todavia, assinalar que esta discussão nada tem a ver, em rigor, com o advento seja lá de que meio de gravação sonora for. Terá ela a ver, remotamente, com a sincronia de Trubetzky, tal como a interpretava Merleau-Ponty?

Regressemos às durações e simulemos uma tal situação. Passo três dias a conceber um conjunto de “unidades composicionais”. No terceiro dia, após sete horas de trabalho, começo a entrever o seu carácter rítmico, e o desenrolar em sucessão de um certo número de valores rítmicos aproxima-me do seu modo de notação, de forma que a escolha do *tempo* (ou dos *tempi*) é imanente: primeiro passo para a duração “objectal”. No primeiro dia, trabalhei quatro horas, ao passo que no segundo lhe consagrei apenas quarenta minutos, porque nesse dia viajei de carro algumas seis horas. Enquanto conduzia, aconteceu-me, muitas vezes, pensar nele durante curtos instantes. Este projecto ocupava-me o espírito, muito pontualmente, desde há seis meses, creio eu. Por fim, iniciei a redacção definitiva da partitura para orquestra no quarto dia, mas parei ao cabo de duas horas, e durante os três dias que se seguiram, consagrei-lhe cerca de nove horas por dia, e terminei a parte prevista. Isso equi-

valia a cinco páginas de partitura de orquestra, e constatei que elas durariam um minuto e quarenta e sete segundos, no caso de serem dirigidas no *tempo* indicado. Quanto aos três primeiros dias, ser-me-ia impossível reconstituir na memória todo o entrelaçamento de durações que delimitaram a minha vivência. Em contrapartida, quanto ao tempo consagrado à redacção da partitura, parecia-me desejável rever este entrelaçamento ou, pelo menos, os diferentes modos sob os quais a minha consciência *interpreta* todos os dados de duração e as suas aparições múltiplas.

Salientar-se-ão aí três grupos de durações em acção:

- a) as durações que *enquadram* e *condicionam* o próprio acto de compor, durante a redacção da partitura, mas cujo vestígio terá desaparecido para sempre durante a leitura ou a audição da partitura; isto não quer dizer que elas permaneçam totalmente exteriores ao objecto musical;
- b) as durações que não só constituem, a títulos diversos, o fundamento da estruturação rítmica temporal e agógica, mas que determinam igualmente o conjunto das relações de sucessão e/ou simultaneidade entre todos os parâmetros acústicos e musicais e a sua intencionalidade final;
- c) as durações que participam quer no decurso/ *démarche* composicional – no próprio método – quer em aspectos indirectos do processo musical, naquilo que contém duma *série ordenada de operações que se terminam por/chegam a um resultado*.

Tentemos ilustrar, de modo incompleto mas concreto, o primeiro e o terceiro grupos. O primeiro compreende as durações que lhe patenteiam uma contradição irredutível entre a duração real (cronométrica) da própria acção de fixar por notação a “representação do objecto musical” e a sua duração “objectal”, no momento da execução e da escuta. Passo uma hora a levar um acorde ao seu estado definitivo (notas, ritmo, orquestração, envelope dinâmico, etc.), e ele durará trezentos mili-segundos no seu contexto real. Escrevo em quatro segundos uma nota *tenuta* de clarinete que durará meio minuto. Durante a hora em que componho o meu acorde, nunca deixo de ter consciência (mesmo inconscientemente) da especificidade da sua duração enquanto antecedente e consequente de outras durações. Mas esta hora evoluiu-se/desapareceu da temporalidade do objecto musical.

Contudo, em cada instante ao longo desta hora, (re)presento-me os trezentos mili-segundos através de diferentes “percursos retencionais” imaginados e compostos que, de algum modo, se constituem à imagem do acto realizado em tal ou tal instante. Estas representações imaginadas e reiteradas dos trezentos mili-segundos virtuais, ou seja, à espera da sua concretização, são outras tantas idealizações, etapas de culminação dos diversos percursos de uma elaboração real,

graças à qual o acorde se tornará o ponto culminante, o conteúdo do *agora* que, à minha maneira, acaba de “empurrar”/fazer “recuar” o justamente-ouvido (aquilo que se acabou mesmo de ouvir).

A espera uma vez realizada, bem como o conjunto das percepções durante a espera – estado de tensão – tornam-se passado, quando o objecto aguardado (esperado) está presente. O futuro, ao tornar-se presente, converte o presente em passado relativo.

A representação da espera preenchida ‘inclui’ necessariamente a representação segundo a qual a própria espera é passada. A representação de um futuro é a representação de um ser para o qual o que agora é constitui um passado.<sup>58</sup>

## Reflexão 5

**Assim como a parcela temporal do som é som, assim também a parcela temporal da percepção é percepção.<sup>59</sup>**

Como de relance assinalei no preâmbulo a estas reflexões, Husserl introduz, por vezes, uma observação intuitiva das percepções modificadas de cada instante de um som sustentado, idealmente inalterado e também, ao invés, a mesma observação intuitiva da modificação progressiva e contínua de um som através de uma apreensão da unidade temporal, ou se se prefere, da temporalidade “unificadora” do fenómeno.

- A percepção de um som sustentado inalterado<sup>60</sup>;
- A percepção de um som que se atenua uniformemente<sup>61</sup>.

O aprofundamento da essência temporal da percepção de objectos temporais, a certeza de que um objecto temporal só pode ser apreendido na duração, a constatação, simultaneamente experimental e axiomática, de que é necessário fazer uma distinção entre a percepção da duração e a duração da percepção, em suma, a criação de uma sistemática integral endereçada ao conhecimento da consciência intrínseca do tempo, leva Husserl, de um modo inteiramente natural, a se representar/imaginar-se *segmentos* temporais de som de um som sustentado – *die einzelnen Stücke des Tones*<sup>62</sup>. Semelhante passo não pode senão aproximá-lo da realidade acústica de um som

**58** *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 22 (linhas 1-3): «Die Vorstellung der erfüllten Erwartung schließt notwendig ein die Vorstellung, daß die Erwartung selbst vergangen ist. Die Vorstellung eines Künftigen ist die Vorstellung eines Seins, zu welchem das jetzt Seiende ein Vergangenes ist.»

**59** *Ibid.*, p. 23 (linhas 17-18): «(...) Wie das Zeitstück des Tones Ton ist, so ist das Zeitstück der Wahrnehmung Wahrnehmung.»

**60** *Ibid.*, p. 23 (linhas 22-23): «die Wahrnehmung eines ungeändert verharrenden Tones.»

**61** *Ibid.*, p. 23 (linhas 24-25): «die Wahrnehmung eines gleichmäßig abklingenden Tones.»

**62** *Ibid.*, p. 23 (linhas 1-2).

sustentado. Não exagero, julgo eu, ao dizer que algumas das suas observações vão, guardadas todas as proporções, no sentido dos nossos conhecimentos do envelope espectral, naquilo que eles nos permitem intervir ao nível da micro-rítmica e de certos fenómenos transitórios (a este respeito ver a integralidade dos capítulos 38 e 39 dos *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*).

Cito algumas passagens do capítulo 5<sup>63</sup>:

Cabe, sem dúvida, a cada momento, a cada porção temporal mais pequena, um fragmento do som simples temporalmente alargado. Os segmentos individuais do som, independentemente da questão de serem idênticos a este, são tão somente som que dura, mas não idênticos. Se o som tivesse começado mais tarde, isso não teria nenhuma influência conteudal sobre o ser do segmento restante da extensão temporal do som. Se o som tivesse cessado mais cedo, cada segmento anterior do som permaneceria o mesmo que é. E, em todo o caso, cada segmento é algo por si. A identidade na duração concerne, pelo contrário, apenas ao conteúdo conceptual, o género e a espécie, o determinante é identicamente o mesmo. O mesmo se passa na alteração uniforme.

Pelo que a mim me toca, toda a minha concepção de envelopes dinâmicos que regem as modalidades de aparição e as configurações temporais dos sons instrumentais, quando saem dos altifalantes, me autoriza a reconhecer em certas reflexões de Husserl uma grande consciência da natureza sonora. Éric Daubresse e eu próprio, ao buscarmos simplesmente uma adequação óptima entre a intenção do fluxo musical composto e os tipos de envelopes que irão “re-interpretar” a sua difusão, abrimos um caminho de acesso a uma quantidade de fenómenos que pertencem a diferentes áreas, sobretudo à da psicoacústica. Acontece-nos ainda tomar como fonte de ensinamento um afastamento voluntário e reflectido de semelhante adequação, que pode chegar a uma incompatibilidade surpreendente. Isto leva-nos a considerar diferentemente especificidades tão-só acústicas, que se verão realçadas pelo facto de a inadequação extrema destruir o alcance musical do que é ouvido.

Todos estes fenómenos conduzem-nos constantemente ao cruzamento da acústica, da composição e da percepção no tempo de

todas as manifestações da *duração*. Existe, aliás, um outro aspecto da micro-rítmica que quero justamente mencionar neste contexto; é o da extrema sensibilidade, verificável na audição, de certas situações em tempo real confrontadas a valores de duração que atingem até vinte mili-segundos, logo que se trata, por exemplo, de otimizar um simples encadeamento espaço-temporal. Assim sendo, devo esclarecer que tais valores não têm nenhuma realidade rítmica numa partitura instrumental. Para sublinhar, mais uma vez, o *parentesco* fenomenológico do objecto temporal e da percepção no tempo deste objecto: “... assim como a parcela temporal de som é som assim também o fragmento temporal de percepção é percepção”<sup>64</sup>.

Esta reflexão tem por ponto de partida a questão seguinte: será uma percepção contínua (permanente na duração) *eo ipso* uma percepção composta, reunida, compósita (em alemão: “*zusammengesetzt*”)?

Um acto composto é um acto articulado em actos. Ao conceito de articulação é inerente uma certa indistinção, que é mais do que a das partes de uma duração. (Estar-se-ia tentado a dizer: ‘o conceito de articulação implica’ que, num acto composto, uma pluralidade de características de acto qualitativamente diferentes se conjunge numa unidade, de características qualitativamente análogas, quando muito, só quando as semelhantes são separadas pelas diferentes.)<sup>65</sup>

## Reflexões 6 e 7

A questão da evidência da memória.<sup>66</sup>

A temporalidade como forma da consciência da imaginidade.<sup>67</sup>

Para todos os que possuem um mínimo de experiência no domínio da montagem sonora, quer com a ajuda de tesouras quer com a última versão do *Pro Tools*, é indubitável que micro-durações, que podem ir até dez mili-segundos, são, muitas vezes, determinantes para obter, de modo satisfatório, o resultado antecipado, não só de um ponto de vista estritamente acústico, mas também quanto à optimização de um certo resultado musical no que eu chamaria de *harmonização das localidades*. Seria erróneo ver nesta microscopia temporal apenas a dimensão do progresso técnico e a pretensa subversão da escuta,

**63** *Ibid.*, pp. 22 (linhas 32-33) e 23 (linhas 1 a 11): «[22] Zwar entfällt auf jeden Zeitpunkt, auf jeden kleineren Zeitabschnitt ein Stück des [23] zeitlich ausgedehnten einfachen Tones. Die einzelnen Stücke des Tones sind, unerachtet der Rede von identisch demselben, nur dauernden Ton, nicht identisch. Hätte der Ton später begonnen, so hätte dies auf das Sein des übrigen Stückes der zeitlichen Tonausbildung keinen inhaltlichen Einfluß. Würde der Ton früher aufhören, so bliebe jedes frühere Stück des Tones dasselbe, was es ist. Und jedenfalls ist jedes Stück etwas für sich. Die Identität in der Dauer betrifft vielmehr nur den begrifflichen Inhalt, die Gattung und Spezies, das Bestimmende ist identisch dasselbe. Ebenso verhält es sich bei der gleichmäßigen Veränderung.»

**64** *Ibid.*, p. 75.

**65** *Texte*: p. 23 (linhas 29-36): «Ein zusammengesetzter Akt ist in Akte gegliedert. Zum Begriff der Gliederung gehört eine gewisse Unterschiedenheit, die mehr ist als die der Teile einer Dauer. (Man wäre versucht zu sagen, es gehöre zum Begriff der Gliederung, daß in einem zusammengesetzten Akt eine Mehrheit von qualitativ unterschiedenen Aktcharakteren zu einer Einheit verbunden ist, von qualitativ gleichen höchstens dann, wenn die gleichen durch verschiedene getrennt sind.)»

**66** *Ibid.*, p. 24 (linhas 2-3): «[...] die Frage nach der Evidenz des Gedächtnisses.»

**67** *Ibid.*, p. 26 (linhas 11-12): «Die Zeitlichkeit als Form des Bildlichkeitsbewußtseins.»



graças ao advento da gravação. De facto, se tomarmos como prioridade a dimensão musical do conjunto das manipulações próprias da montagem, vemo-nos automaticamente acossados por exigências que dependem de um estilo musical determinado, e isto implica reconhecer, mesmo se intuitivamente, aspectos por vezes “ocultos” na escrita e que dependem de uma certa apreensão – de uma intuição (*Anschauung*) – de durações microscópicas. Estas, na audição, nunca são percebidas como durações e ainda menos como ritmos.

Por outro lado, seria talvez pertinente encarar esta microtemporalidade como *um lugar geométrico do estilo e da escrita*. Devo esclarecer que todas as dimensões destas durações microscópicas de nenhum modo podem ser assimiladas aos simples parâmetros do ritmo e do tempo; importa sobretudo não confundi-las com o que alguns convencionaram chamar de “nova complexidade”, entretanto envelhecida.

Há um aspecto da caracterização profunda de um estilo que é justamente o do liame intrínseco desta mesma microtemporalidade com outras dimensões sonoras e/ou musicais, como o timbre, a evolução e o contraste das intensidades, o perfil agógico global, e até certos aspectos da ornamentação barroca. A nossa capacidade de apreensão obriga-nos a não assimilar estas dimensões apenas a fenómenos de ritmo ou a valores de duração percebidos enquanto tais. Quanto ao timbre, basta pensar na diversidade de emissão das diferentes famílias de instrumentos e nos diferentes modos de execução, para se aperceber como, na simultaneidade, a disparidade dos ataques deve ser “harmonizada”, para que um acorde, por exemplo, seja ouvido como um fenómeno de síntese, de integração, e não como uma simples adição de ataques. Lembremos, de passagem, que os registos relativos dos instrumentos, na sua relação recíproca, desempenham aí um papel não despreciando. Poderia ainda mencionar-se um grande número de fenómenos respeitantes à sucessão rápida de intensidades muito contrastadas ou à sua concomitância, sobretudo os que estão na origem de *mascaragens* (*masquages*) e de *transfigurações transitórias* dos timbres. A microtemporalidade, que se poderia qualificar de “flutuante”, tem no seio destes fenómenos uma função determinante. Por isso, o conjunto dos fenómenos que encontram as suas *localidades* respectivas na microtemporalidade e que, muitas vezes, permanecem quase inanalizáveis, contribuí fortemente para a nossa impressão das relações ritmo–tempo–duração, e para a nossa representação da agógica geral. Penso sobretudo nos diferentes modos de evolução contínua do tempo, nos seus tipos de curva, nas suas velocidades de evolução.

Esta microtemporalidade, repito, não é uma consequência directa, longe disso, da ordenação rítmica. Depois do estilo e da escrita, também ela nos aparece como *um lugar geométrico entre a partitura e a sua interpretação*.

No que costumo chamar de *contraponto dos parâmetros* – a saber/isto é, uma certa autonomia de evolução e de direcionalidade de uma dimensão relativamente às outras – reconheço a minha ideia de uma dimensão de interpretação no próprio âmago do meu trajecto composicional. A existência de uma “diagonalidade”, fundadora da minha concepção de semelhante contraponto no tempo, implica necessariamente uma multiplicidade de relações “flutuantes”.

Uma boa parte dessas relações instaure-se, sob uma forma não predeterminada, na periferia do gesto musical, e atesta nexos microtemporais que permaneceram, por vezes, inapreensíveis, mas todavia solidários da concepção que está na sua origem.

Sem forçar demasiado, espero, uma vontade de paralelismo, a minha reflexão sobre a dimensão subterrânea da microtemporalidade em certas vertentes conceptuais do meu trabalho de compositor, e sobre a sua efectuação simultaneamente intuitiva e pragmática, evoca para mim uma passagem de Merleau-Ponty acerca da expressão de uma intenção pela linguagem. Cito quase integralmente:

As palavras, os giros necessários para levar à expressão a minha intenção significativa só se recomendam a mim, ao falar, pelo que Humboldt chamava de *innere Sprachform*, ou seja, por um certo estilo de fala de que eles dependem e segundo o qual se organizam, sem que eu tenha necessidade de mos representar. Os signos organizados têm o seu sentido imanente, que não depende do que *eu penso*, mas do que *posso*. Esta acção à distância da linguagem, que se junta às significações sem as tocar, esta eloquência que as designa de modo peremptório, sem jamais as converter em palavras nem fazer cessar o silêncio da consciência, são um caso eminente da intencionalidade corporal.<sup>6 8</sup>

Na percepção de um decurso tenho, ao mesmo tempo,

A intuição do passado:

Falamos então da percepção de um processo,

de uma alteração,

de um devir

em que o ser-passado é vivido, de certo modo, com um ser presente

e, claro, de tal modo que o vivenciado, o inteiramente dado, é envolvido pela unidade da pertença objectal,

é a unidade do objecto que se estende “através” da todas as modificações.<sup>6 9</sup>

<sup>68</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>69</sup> Texte: p. 24-25 (linhas 31-35 / 1-3): «In der Wahrnehmung eines Verlaufs habe ich zugleich Anschauung (der) [von] Vergangenheit; von Wahrnehmung eines Vorgangs, einer Veränderung, eines Werdens sprechen wir da, wo mit einem gegenwärtigen Sein in gewisser Weise Vergangensein erlebt ist, und zwar so, daß das Erlebte, Gegebene ganz von der Einheit der gegenständlichen Zugehörigkeit umfaßt ist, es ist Einheit des sich durch alle Veränderungen « hindurch » erstreckenden Gegenstandes.»

Se decorre um processo, então existem as representações das representações figurativas singulares, mas a unidade destas fases é ela própria vivenciada, está presente, em cada momento a unidade do justamente presente e percebido é uma unidade actual vivida juntamente com o que é dado na continuidade da memória. E nesta unidade vivida apreendemos a “essência” do passado.<sup>70</sup>

A representação tem uma certa determinação de enlace.<sup>71</sup>

Em todos os fenómenos de microtemporalidade, como acabo de os esboçar, e na altura de uma escuta “reflexiva”, ou seja, virada para uma reconstituição permanente, consciente e interiorizada de cada justamente-ouvido (acabado de ser ouvido), a nossa representação automática de cada momento sonoro é, por assim dizer, um *duplo* metamorfoseado do que eu chamaria de percepção “objectal” (hylétique) do mesmo momento.

Ela é um duplo seu na medida em que a nossa percepção irá constituir-se em sobre-impressão do momento que imediatamente lhe sucede, o qual é de grande importancia na nossa representação do justamente-ouvido. Estou convencido de que em semelhante processo de encadeamentos contínuos, e até microtemporais, cada representação transfigurada de um momento *pelo* futuro imediato precede a sua *eventual* percepção “objectal”.

Como se, após a representação transfigurada e graças a ela, se reconhecesse a sua fonte no modo objectal. Por outras palavras, cada representação é contextual e cada acabado-de-escutar é retro-activo quanto à representação do acabado-de-escutar

O conteúdo alterado como representante do originário e, decerto, a distância da alteração, simultaneamente, como medida para a temporalidade. A própria temporalidade como forma da consciência da imaginidade.<sup>72</sup>

No capítulo 9 de *Texte* Husserl falará, a este respeito, de<sup>73</sup>:

**70** *Texte*: p. 25 (linhas 3-9): «Wenn ein Vorgang abläuft, so sind die Vorstellungen der einzelnen bildliche Vorstellungen, aber die Einheit dieser Phasen ist selbst erlebt, “gegenwärtig”, in jedem Moment ist die Einheit des just Gegenwärtigen und Wahrgenommenen mit dem in der Kontinuität der Erinnerung Gegebenen eine gegenwärtige Erlebniseinheit. Und in dieser Erlebniseinheit erfassen wir das “Wesen” der Vergangenheit.»

**71** *Texte*: p. 25 (linhas 12-13): «Die Vorstellung hat eine gewisse Verknüpfungsbestimmtheit (...)»

**72** *Texte*: p. 26 (linhas 9-11): «(...) der geänderte Inhalt als Repräsentant des ursprünglichen, und zwar der Abstand der Änderung zugleich als Maß für die Zeitlichkeit. Die Zeitlichkeit selbst als Form des Bildlichkeitsbewußtseins.»

**73** *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 30: «Phantasievorstellung versus Charakter des Jetzt und Hier; Charakter des Nicht-Jetzt – Wahrnehmung; des Widerstreits irgendwie mit dem Jetzt – des Selbst».

Representação da fantasia	versus	Percepção
Carácter do não agora		carácter do agora e aqui
Do conflito, de qualquer modo,		do Si mesmo
com o agora		

Regresso à distância.

Imaginemos um microscópio temporal e esquematizemos este processo, tal como o percebo: sejam os momentos m1, m2, m3, etc.; sejam as representações dos momentos rm1, rm2, rm3, etc.; e, hipoteticamente, sejam as percepções hiléticas (*pré-interpretativas?*) dos momentos phm1, phm2, phm3, etc.

Ter-se-ia então:

m1	m2	m3			
	rm1	rm2	rm3		
		phm1	phm2	phm3	

Sem perder de vista que tais esquemas são apenas resumos hipotéticos e demasiado imperfeitos do tempo real da realidade, recorde-mos, mais uma vez, que rm1 é automaticamente condicionada por m2, quando phm1, se existir, está por definição fora de toda a contextualização temporal, não obstante o seu momento de aparição. Isto significaria que, para uma mesma impressão originária, se poderia considerar uma espécie de espacialidade, de **distância intencional**, entre a representação e a percepção hilética de um mesmo momento, se alguma vez esta existir na sua “pureza” fenomenal<sup>74</sup>.

Quando o conteúdo se desvanece, então a percepção do conteúdo junta-se à sua lembrança.<sup>75</sup>

Em nota de rodapé a esta frase, Husserl levanta a questão da diferença de temporalidade ou, mais exactamente, de determinação temporal (*Zeitbestimmtheit*) entre a percepção de um conteúdo e a memória do mesmo. No *agora* actual estariam simultaneamente presentes a memória do conteúdo e o agora de então.

(...) poderia haver uma intuição com a determinação temporal t e poderia o adequadamente intuído, com o que nele é dado, ter a determinação temporal t<sub>1</sub>?<sup>76</sup>

**74** N.B. – Tal observação especulativa diz respeito unicamente à minha própria maneira de conceber o compor e o escutar, e não é de modo nenhum extensível a uma reflexão filosófica. [Nota do autor datada de 25 Setembro 2011].

**75** *Ibid.*, p. 25 (linhas 34-36): «Wenn der Inhalt vergeht, so schließt sich ja an die Wahrnehmung des Inhalts seine Erinnerung an.»

O conteúdo lembrado é o “mesmo” que o percebido, mas é a sua imagem. Será ele uma alteração do conteúdo, a qual é *sui generis*? Portanto

1) a consciência da representação,

2) o conteúdo alterado como representante do original, e decerto a distância da alteração, ao mesmo tempo, como medida para a temporalidade. A própria temporalidade como forma da consciência da imaginidade.<sup>77</sup>

## Reflexão 8

Adequação por semelhança<sup>78</sup>

Reprodução por semelhança<sup>79</sup>

O “empaldecido” como um representante adequado da semelhança<sup>80</sup>

No fim do último seminário, quando nos debruçámos brevemente sobre o Suplemento XI das *Lições* [da Consciência íntima do Tempo]<sup>81</sup>, tratou-se já de percepções adequadas, e pudemos constatar que se tratava essencialmente da percepção de *objectos temporais*, isto é, de realidades que possuíam as suas temporalidades próprias, as suas durações constitutivas peculiares, cujos conteúdos são também de essência temporal e só podem, por isso, ser percebidos na extensão temporal. Para Husserl, só na percepção adequada, quando o tempo é dado adequadamente na sua plenitude, é que ele se pode (de)mo(n)strar como sensação (*aufweisbar als Empfindung*).

Seria possível interpretar esta ideia de adequação, creio eu, como o facto de uma cobertura (*Deckung*) total, completa, do fluxo temporal da consciência – daí a adequação – pela percepção inevitavelmente temporal, e enquanto duração, do objecto temporal visado, ou mais exactamente, no qual se centra a atenção (*Zuwendung*). Poderia falar-se de uma *virtuosidade inata* dos actos de consciência, a qual faz que a capacidade de um movimento perpétuo entre o instante – “a objectividade individual” – e a extensão nos permite uma reconstituição quase instintiva da unicidade originária do fluxo

**76** *Ibid.*, p. 26 (nota de rodapé): «(...) es könnte ein Anschauung mit der Zeitbestimmtheit t bestehen, und das adäquat Angeschaut und in ihm Gegebene könnte die Zeitbestimmtheit t<sub>1</sub> haben?»

**77** *Ibid.*, p. 26 (linhas 5-12): «Der erinnerte Inhalt ist «derselbe» wie der wahrgenommene, aber er ist sein Bild. Ist es eine Inhaltsänderung, welche *sui generis* ist? Also: 1) das Bewußtsein der Representation; 2) der geänderte Inhalt als Repräsentant des ursprünglichen, und zwar der Abstand der Änderung zugleich als Maß für die Zeitlichkeit. Die Zeitlichkeit selbst als Form des Bildlichkeitsbewußtseins.»

**78** *Ibid.*, p. 26 (linha 21): «Adäquation durch Ähnlichkeit.» [Título do oitavo capítulo, N.E.]

**79** *Ibid.*, p. 26 (linha 22): «Abbildung durch Ähnlichkeit.»

**80** *Ibid.*, p. 26 (linha 26-27), formulação ligeiramente alterada por Emmanuel Nunes: «(...) nur in “abgeblaßter” Weise. Dies wäre ein adäquater Ähnlichkeitsrepräsentant.» [N.E.]

**81** Aqui Emmanuel Nunes passa a fazer referência às *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, na tradução de Dussort, publicada em 1964, e que corresponde à edição alemã de 1928 dos Seminários de Göttingen de 1904/05 (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, ed. Martin Heidegger, 1928). [N.E.]

temporal, ou muito simplesmente do Tempo, se não se ficar intimidado com o carácter tirânico, simultaneamente abissal e vazio, da palavra “tempo” neste contexto.

Recordemos algumas ideias que tínhamos encontrado no Suplemento XI:

Posso dirigir o meu olhar para o conteúdo de cada agora. Posso nadar no curso deste rio, segui-lo com o olhar da minha intuição.

E ainda:

Estou atento ao que habita realmente a percepção na qualidade de momento: o fluxo temporal da sonoridade (*Zeitfluss des Tones*).

O som começa como agora sonoro e a ele se prende, de forma constante, um agora incessantemente novo, e cada agora tem o seu conteúdo, para o qual, tal como é, posso dirigir o meu olhar. Posso assim nadar no curso deste fluxo, segui-lo com o olhar da minha intuição; posso também estar atento, não só a cada conteúdo instantâneo, mas a toda a extensão, que aqui se chama fluxo, com a sua plenitude concreta ou abstraindo dela.<sup>82</sup>

E do mesmo modo, quando se muda, por exemplo, do lado da sua intensidade, ou até quando a sua qualidade se modifica, por exemplo quando oferece flutuações, esta expressão assinala já também uma orientação da percepção, que tem debaixo dos olhos algo de idêntico que muda, que permanece o mesmo enquanto se altera a sua qualidade ou a sua intensidade. Existe, pois, ali outro objecto diferente do precedente. Há pouco, era o fluxo temporal da sonoridade (*Zeitfluss des Tones*); aqui, é o objecto idêntico no fluxo do tempo. O fluxo temporal da sonoridade é tempo, tempo concreto preenchido, mas o próprio fluxo não tem tempo, não existe no tempo.<sup>83</sup>

Nesta passagem, traduzir “*des Tones*” por sonoridade não é, decerto, uma traição, mas inflecte o meu pensamento de músico para uma dimensão menos precisa do que quando leio o original. Em alemão, as expressões “*Klang*”, “*Klangfülle*” e “*Klangfarbe*” são mais conformes à ideia de sonoridade. (Notemos, de passagem, que a palavra “*Fluss*” se pode traduzir por “rio” ou por “fluxo”.) Todavia, se neste contexto nos ativermos à expressão “fluxo temporal da sonoridade”, seremos talvez levados, de modo mais directo, a uma reflexão sobre o duplo sentido da ideia de adequação: por um lado, posso ancorar a minha escuta, em cada agora, num momento “microtemporal” de uma sonoridade (retorno à ideia de microtempora-

**82** Cf. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit., p. 168.

**83** *Ibid.*, p. 169.

lidade), mas, por outro, ela remete-me imperiosamente para o som na sua totalidade, o qual, como diz Husserl, “enquanto idêntico na mudança, é *substancialmente* um”<sup>84</sup>.

A expressão de Husserl “nadar no curso deste fluxo” incita-me a transpô-la para a dimensão interpretativa, no próprio âmago do meu acto de compor. A ideia de *fito intencional*, a ideia de fundar uma multiplicidade de relações “flutuantes” como consequência da minha concepção de um *contraponto dos parâmetros* – da sua *diagonalidade* –, bem como a da *diversidade da atenção* /em tal ou tal momento da escrita, bem como a *hierarquização* das decisões no cruzamento da minha visão do instante e da extensão, todos estes modos de interpretação não fazem mais do que traçar, pelo/através o acto decisivo da escolha (*Aufhebung*), um percurso singular desde a consciência transcendental, não-solipsista, de um fluxo temporal infinito e inexorável, até à duração objectal de uma simples unidade composicional ou de uma obra, passando por uma multidão de tempos retencionais e proféticos, guiados pelo “olhar da minha intuição”.

Ao especificar a identidade e a distinção entre a representação de um objecto e a representação da percepção deste objecto, Husserl dá o nome de “representante adequado da semelhança” (*ein adäquater Ähnlichkeitsrepräsentant*<sup>85</sup>) a todo o fenómeno, por exemplo, de retenção primária, cuja aparição espontânea é responsável pela constituição da consciência de um fluxo temporal e pelo seu sentido.

Por outras palavras, e em virtude até da adequação, qualquer distanciamento, qualquer reflexão sobre uma ou outra das representações, mesmo se ela não é indispensável, confirma o acto de atenção enquanto tal (*besagt nur das Achten*).

Como várias vezes se indicou, o conteúdo desta mesma retenção primária, em virtude, ao mesmo tempo, da sua semelhança frente à impressão originária e à sensação que dele (o conteúdo desta mesma retenção primária) são origem, e a sua diferença essencial quanto aos seus modos de aparição respectivos, esse conteúdo torna-se, para lá da semelhança, uma “re-presentação”, um retrato, também ele intencional, “*eine Abbildung*”, uma imagem do *original*, mas *eo ipso* empalidecida, esfumada pela força da “*Zurückschiebung*”, da “*mise en abime*” própria da percepção do encadeamento de objectos temporais. E eis-nos de novo regressados ao campo da composição, da interpretação e da audição musicais.

Como já afirmei, mas com outros termos, deixar mais ou menos empalidecer o justamente-ouvido/acabado de ouvir em relação a cada agora da escuta é também uma dimensão da minha maneira de compor.

84 *Passim*.

85 *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, p. 26 (linha 26).

**III.**

**LEMAS**

### III/1 QUASE UMA UTOPIA – O PARADOXO DA ORIGINALIDADE (1985) \*

*Porque hoje não existe nenhum idioma musical minimamente vinculativo.*

Nicolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*

#### **O paradoxo da originalidade**

Para melhor apreender tudo o que há de paradoxal numa atitude marcada por uma originalidade verdadeira e criativa, afigura-se-me útil que nos detenhamos um instante sobre certos aspectos que tornam o paradoxo insubstituível em toda a reflexão sobre o que designarei como ‘o gesto musical’ e, com maior razão, quando se tratar de nele fazer entrar em linha de conta uma dimensão (a originalidade) que, apesar de dificilmente se deixar definir por critérios normativos, gera normas cujo rigor – e também liberdade – ultrapassam de longe as de todo o acto desprovido de um pensamento irredutivelmente original, seja qual for, aliás, a sua máscara.

A realização de semelhante acto pode revestir aspectos aparentemente incompatíveis. Pode, por um lado, apresentar-se como um decalque, mais ou menos sofisticado, de um modelo caduco e sem poder próprio de regeneração – o que curiosamente patenteia, de modo mais violento, a incapacidade criadora do sujeito. É isto causado, decerto, pelo facto de que o modelo, tendo estado outrora em perfeita harmonia com o alcance último do gesto musical, nos aparece hoje como uma múmia, com a diferença de que quase existe o intento de nos levar a crer que ele está vivo, seja por desonestidade artística, seja – o que vai dar ao mesmo, enquanto consequência de uma necessidade de sobrevivência intelectual – pelo esforço persistente de se convencer a si mesmo e de querer convencer os outros. Por outro lado, a ausência de pensamento irredutivelmente original pode encontrar apoio na manipulação descarnada de diversos elementos da linguagem contemporânea e, com maior frequência ainda, de certas chaves-mestras, cujo uso se pretende legitimar, encontrando-lhes raízes, por exemplo, na Escola de Viena ou em Varèse. Quando se olha mais de perto, apercebemo-nos de que se

\* Publicado em: *Conséquences*, Nr. 7/8, Bruxelas, 1985/1986, pp. 40-44. Tradução: Artur Morão.

trata de uma combinatória casual de métodos de formação do discurso musical, transformados em truques e, deste modo, transplantados para um terreno estéril, onde nada pode alcançar o seu verdadeiro desabrochamento semântico, e onde a acumulação de dados díspares exclui a existência de um pensamento orgânico, vital, e portanto de uma transcendência e espiritualização da matéria sonora, que sejam o resultado de um aprofundamento constante dos métodos, em vista de um alargamento que designarei como o seu alcance teleológico.

Parece-me de todo evidente que a estas dimensões, essenciais a todo o acto criador, nenhum preâmbulo ideológico se pode substituir, mesmo quando ele reivindica as mais elevadas intenções humanistas – o que constitui, na esmagadora maioria dos casos, uma hipocrisia imperdoável. Entre parêntesis: isto torna-se pura impudência desde que, a tal respeito, já não se tem o mínimo escrúpulo em tentar fazer crer que semelhante produto sonoro, para lá do facto de nele se almejar a expressão musical de um preâmbulo ideológico, se encontra, digamos, em perfeita harmonia com não sei que leis psicofisiológicas da percepção acústica. Como isto não passa de um contra-senso, regressemos ao paradoxo.

Um traço fundamental da sua originalidade reside, para mim, em ele não ser um contra-senso. Também não é uma simples contradição, embora íntegra no seu seio dimensões contraditórias. Um paradoxo não tem de ser ‘resolvido’ ou ‘corrigido’. Se insisto, é porque me parece essencial para o conjunto das reflexões que se seguem.

1. Reflexão sobre o desenvolvimento do gesto musical no aprendiz-compositor, e isto *pelo, apesar e através* do ensino da técnica musical.

2. Reflexão sobre a natureza profunda da aprendizagem, quando se trata de a encarar como um dos principais instrumentos de reconhecimento e de ‘exploração’ do seu próprio gesto, ou seja, como um caminho que leva a um confronto cada vez mais intenso consigo mesmo, e que permite uma observação crítica do seu próprio trabalho, cada vez mais liberta de contingências pessoais.

3. Reflexão sobre o inevitável de uma dimensão atemporal em toda a criação assinalada por uma marca autêntica de contemporaneidade.

4. Reflexão sobre o modo como a originalidade é capaz, ao mesmo tempo, de forjar novos elementos morfológicos e formais, e de impregnar de uma significação e de um alcance realmente novos, diversos aspectos da tradição, mesmo abalando a função primitiva de tais elementos morfológicos.

5. Reflexão sobre o carácter iniciático que o desenvolvimento e a consolidação da originalidade contêm, e que se encontra igual-

mente no trabalho incessante de adequação de impulsos pessoais (inscritos numa cronologia individual) à aspiração à universalidade do que é criado; tal aspiração é inalienável de todo o acto criador.

Toda a reflexão sobre o paradoxo da originalidade passa forçosamente pela constatação da originalidade dos paradoxos, no sentido de que eles são, muitas vezes, o único meio de captar em profundidade a própria essência dos aspectos mais importantes da aprendizagem e da criação musicais.

De resto, não serão igualmente irreduzíveis a originalidade e o paradoxo?

### Ensinar a aprender

6. Como fazer para que os estudos, muito intensos, da escrita clássica (harmonia, contraponto, fuga, etc.) forneçam ao estudante (que, muitas vezes, os realiza de forma brilhante) uma experiência paradigmática, da qual ele próprio possa extrair ensinamentos frutuozos que lhe permitam buscar (e achar!) pontos de referência exemplares, quando chega ao momento em que decide compor e, mais ainda, enquanto compõe? Por outras palavras, como é que, ao longo do ensino da escrita clássica, sem o mutilar ou simplificar, se há-de realçar fortemente o maior número destas dimensões da linguagem, que atestam a atemporalidade da música e que, por isso mesmo, se podem reencontrar, às vezes noutros planos, na escrita das obras significativas do século XX ou da música antiga?

*Mutatis mutandis*, como dotar o ensino da escrita contemporânea de métodos assaz precisos, mas também generalizáveis, que integrem os vectores mais importantes da produção dos últimos quarenta anos, revelando ao mesmo tempo o seu alcance e as suas raízes? Ao desenvolver as premissas deste tipo de ensino, obter-se-á uma capacidade maior para lançar pontes entre os dois mundos que, em última análise, constituem apenas um só.

É evidente que o estudo das obras de Stravinsky, Bartók, Schönberg, Berg e Webern deverá aí desempenhar um papel fundamental. Mas, mesmo então, pode suceder que um estudante ao qual se dispensou o ensino das obras destes mestres e se forneceram, ademais, os elementos suficientes para ele conseguir fazer exercícios “à maneira de”, não saiba, apesar de tudo, como deles extrair lições e neles encontrar uma espécie de orientação, decerto remota, mas susceptível de o encorajar.

7. Durante toda a nossa existência como compositor (e não só), desponta no interior de nós mesmos um género raro de contraponto, um contraponto de liberdade exigente e de um rigor que, não obstante a sua força hierática, não cessa de fazer emergir movimentos inesperados que tornam subitamente livres e imprevisíveis as relações entre as vozes.

Suponhamos, para podermos segui-lo no momento de uma primeira escuta, que ele é a três vozes: um contraponto entre *o inato*, *o aprendido* e tudo o que surge como *o ainda-não-aprendido*. Esta última voz dá testemunho de um tempo presente, sob uma forma incessante, e de uma projecção para o futuro, não menos incessante. *O aprendido* interrompe, como um jogo de vagas, do passado para o presente e, ao dar-nos simultaneamente um ritmo pacificante, leva-nos ainda a sentir uma enorme necessidade de o ultrapassar, porque queremos entrar de pés juntos num desconhecido que não tem de ser aprendido para dele se tomar posse. Instantes há em que *o aprendido* desencadeia em nós uma força em contracorrente, que nos arremessa para a aventura do inaudito. Num olhar retrospectivo, apercebemo-nos de que esta força nada mais faz do que arrojá-los a uma escuta vertiginosa do *cantus firmus* que é *o inato*, e que o desejo de criar o inaudito é tão-só uma necessidade irresistível de cristalizar em som o que de mais original e autêntico existe no mais profundo de nós mesmos. Mas para lá da vertigem que esta escuta, por vezes, nos faculta, descobre-se também que a originalidade exige ser alimentada, constantemente cultivada e trabalhada. Ela só pode alcançar a sua realização suprema no recinto deste misterioso contraponto. Não é temporal, mas a temporalidade das outras duas vozes é-lhe necessária para conseguir atestar plenamente o seu poder de abolir a cronologia.

Será necessário, em todas as etapas da aprendizagem, iniciar o estudante-compositor em semelhante contraponto, de modo que ele possa sentir o conjunto dos elementos aprendidos e a aprender, como a voz que o levará a revelar a si próprio o seu peculiar ‘gesto musical’, e que aumentará a sua capacidade de o reconhecer, seja qual for então o trabalho de aprendizagem? Esta iniciação, exercício permanente de condução das três vozes, encaminhá-lo-á para um estado em que experimentará um sentimento de superação do seu gesto pessoal. Vê-se então, sem de tal estar necessariamente consciente, munido de uma espécie de *adquirido revelado* de atributos e de normas *sine qua non*, inerentes a todo o objecto artístico altamente conseguido. Descobre-se absorto e enleado numa sensação de evidência estética, situada para lá de toda a opção pessoal.

Esta dimensão impessoal irá coexistir com uma nova aquisição do seu próprio gesto. E quanto mais longamente as duas perspectivas dialogarem e se confrontarem, tanto mais o gesto pessoal suscitará a impressão de ser ditado por uma verdade, irrefutável decerto, mas que se subtrai a toda a prova directa. Por isso, quem compõe adquire progressivamente a convicção de fazer nascer *música*, e não a *sua música*. E, todavia, ela torna-se cada vez mais marcada pela sua originalidade. Eis um dos estados mais impressionantes do amadurecimento. A realização maior da originalidade conduz à universalidade da obra que dela emana.

### III/2 TEMPO E ESPACIALIDADE – EM BUSCA DOS LUGARES DO TEMPO (1993)\*

Por cima de nós há um violinista e por baixo também outro, ao lado, um mestre de canto que dá lições e, no último quarto frente ao nosso, há um oboísta. é divertido para compor! dá-te um ror de ideias.

Carta de Mozart a sua irmã, Milão, 24 de Agosto 1771<sup>1</sup>

Numa pesquisa mais pormenorizada (embora, até agora, apressada), a divisão aparentemente clara e justificada: pintura-espaco (superfície) / música-tempo tornou-se, de repente, incerta.

Kandinsky<sup>2</sup>

O instante em que a vontade – ou alguma pulsão indefinível – empreende uma regeneração do potencial sonoro e conceptual e é induzida à ideia de tomar posse explícita de uma dimensão sonora que, até então, estava musicalmente implícita, esse instante terá sido também o de uma reflexão teórica e experimental quer sobre a origem e a natureza desta, quer sobre as razões musicais da sua escolha. Além disso, o estabelecimento das razões musicais leva a uma questão essencial, a de descobrir o conjunto de condições e modalidades que confere a uma dimensão acústica o estatuto de dimensão musical<sup>3</sup>.

Se a *acústica* prevalecer sobre o *musical*, tem-se a certeza de se estar perante uma concepção superficial e decorativa, desprovida de um alcance capaz de realizar a síntese derradeira entre os próprios dados físicos e a sua transmutação rumo ao domínio das funções mais estritamente musicais. Entendo aqui por transmutação dos dados físicos

\* Temps et spatialité – En quête des lieux du temps, in: L'Espace, Les Cahiers de l'IRCAM, Nr. 5, Paris 1993, pp. 121-141. [Tradução: Artur Morão ; revisão: Paulo de Assis].

1 Mozart, *Briefe* (Stefan Kunze, ed.), Stuttgart, Reclam, 1987, p. 48: «Ober unser ist ein violonist, unter unser auch einer, neben unser ein singmeister, der lection gibt, in dem letzten Zimmer gegen unser ist ein hautboist. das ist lustig zum Componiern! giebt einen viell gedanken.» [N.E.]

2 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, (Benteli, 1973 [1986]), p.34: «Die scheinbar klare und berechnete Teilung: Malerei-Raum (Fläche) | Musik-Zeit ist bei näherer (wenn auch bis jetzt flüchtiger) Untersuchung plötzlich zweifelhaft geworden [ – und, soweit mir bekannt ist, zuerst den Malern.]

3 Cf. Karlheinz Stockhausen, *Texte I*, Colónia, DuMont, p. 23: “Die Vermeidung der ‘natürlichen’ Eigenwilligkeit des Materials” [“A recusa da vontade ‘natural’ do material”].



o seu ingresso na linguagem musical, de tal modo que até os aspectos mais especificamente acústicos (e a sua percepção) servirão para criar uma *tensão de consolidação* do discurso, e não para o desintegrar.

Quanto à origem das espacializações, bastará, por agora, lembrar que o nosso aparelho auditivo é, de certo modo, um microcosmo do espaço exterior, que nos fornece sem cessar uma percepção orientada de todos os estímulos sonoros, das suas localizações, das suas distâncias relativas (sobretudo ao ar livre) e, se assim for, da síntese de todas as reflexões sofridas pelo sinal entre a fonte e o ouvinte. Poderia igualmente evocar-se a função fisiológica do ouvido no equilíbrio como estando, em parte, associada à percepção de volume.

Que um som só possa ser percebido no espaço é algo que continua a ser uma simples constatação da natureza sonora e da sua percepção, e que não é de modo nenhum uma prova de fundamento musical de qualquer forma de espacialização. O que se capta de um som *pelo* espaço em que se propaga e o que se apreende do espaço *pelo* som que nele se produz são decerto elementos indispensáveis à nossa reflexão, mas também aí eles precedem toda a formalização musical.

Não é por acaso que a palavra *espaço* é objecto de atribuição de um número considerável de acepções, de grande imprecisão. Muitas vezes, os que dela se servem em musicologia nem sequer sentem a necessidade de fornecer uma definição aproximativa das suas acepções pessoais. Depara-se assim com expressões como “espaço musical”, “espaço dos registos”, “espaço/tempo”, “espaço acústico”... sem a menor delimitação terminológica<sup>4</sup>.

Quando me referir ao parâmetro musical (ou dimensão) atinente à pluralidade das localizações das fontes sonoras e à sua eventual mobilidade, utilizarei sempre o termo *espacialização*.

### Breve digressão no tempo

Antes de passar à problemática da integração musical das espacializações, que considero fundamental para a nossa época, evoquemos muito rapidamente certas situações do passado, à maneira de bilhetes-postais susceptíveis de nos levarem ulteriormente a outras reflexões:

4 Cf. Einstein, no seu prefácio a Max Jammer, *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics* (1953): “Quando dois autores utilizam palavras como “vermelho”, “duro” ou “diluído”, ninguém duvida de que se trata, mais ao menos, da mesma coisa, já que estas palavras estão de tal modo ligadas a experiências elementares que é difícil interpretá-las de modo erróneo. Pelo contrário, no caso de palavras como “lugar” ou “espaço”, cuja relação com a vivência psicológica é menos directa, há uma grande incerteza de interpretação. (...) Duas concepções do espaço podem contrapor-se do modo seguinte: a) o espaço como uma qualidade relativa à posição do mundo dos objectos materiais; b) o espaço como contendo todos os objectos materiais. No caso a) o espaço é inconcebível sem um objecto material; no caso b), um objecto material só pode conceber-se como existindo no espaço; este aparece então como uma realidade que é, em certo sentido, superior ao mundo material.”

- a dimensão arquitectural e quase ideológica da espacialização do som por ocasião de certos rituais e, em particular, na música religiosa das catedrais e igrejas<sup>5</sup>;
- a organização sonora dos lugares em função do desenrolar dos ofícios religiosos (rituais);
- o caso surpreendente das “multi-irradiações” dos sons de órgão numa catedral, cuja execução [*l'action du jeu*] permanece invisível ao ouvinte;
- os *Trionfi*<sup>6</sup>;
- a dimensão cénica – as espacializações “naturalistas”:
  - a) afastamento/aproximação;
  - b) eco;
  - c) fora de cena (nos bastidores);
  - d) pequenas orquestras tocando no palco;
  - e) movimentos cénicos: cruzamentos [*traversées*] visíveis e/ou audíveis enquanto tais (por exemplo dos coros);
  - f) efeitos de encenação acompanhados de deslocação do som.
  - g) o carácter envolvente de uma grande cena, percepcionada, por exemplo, através da colocação dos cantores;
  - h) outros efeitos de espacialização para fins dramáticos<sup>7</sup>.

5 Cf. *Nuper rosarum flores* de Dufay e a catedral de Florença: “A construção do moteto é simbólica, mas o seu simbolismo não se relaciona com as medidas específicas da Catedral, em cujo sistema ao núcleo simbólico (a derivação a partir do número 12) se sobrepõe um programa matemático-estético derivado da série de Fibonacci. Ao simbolismo absolutamente tradicional do moteto corresponde o facto de só haver relação numérica efectiva – precisamente através do número 7 – com a parte mais antiga da Catedral, o ‘campanile’ e a sua zona inferior em relevo (...). Mas a generalidade da relação proíbe pensar numa referência consciente.” (*Neues Handbuch für Musikwissenschaft* [NHMW], hrsg. von Carl Dahlhaus, Akademische Verlagsgesellschaft, Athenion, Wiesbaden, 1981, vol. III, 2, p. 302-304).

6 Cf. NHMW, vol. III, 1, p. 63: «Não é possível representar de modo assaz diversificado o cerimonial da corte, que incluía músicas dos mais diversos géneros. Quando Carlos o Temerário se encontrou com o imperador Frederico III em Tréveris, ofereceu em especial um banquete com 33 serviços, articulados por sinais e espectáculos musicais e separados por uma série de representações de conjunto. A seguir, no fim do repasto, os dez trompetistas vinham tocar à sala, depois – provavelmente numa tribuna – um conjunto misto composto de três trombetas, quatro pifaros e dois trombones. Entravam então em cena os instrumentos fracos (*leise*), ou seja, três músicos com alaúdes, depois outros três com instrumentos de cordas (“*gygen*”). O encerramento cabia aos dançarinos de espada. Característica da diversidade formal [*Vielgestaltigkeit*] da cultura musical de corte é, desde a alta Idade Média, uma separação nítida entre conjuntos fortes e fracos (*laute und leise*), bem como a afectação diferenciada da área de acção dos grupos ou dos instrumentistas isolados (alaúdes), numa tribuna, na sala, na “camera” ou no “studiolo”.»

7 Cf. Luigi Nono, “Possibilitè et nécessité d’un nouveau théâtre musical”, *Contrechamps*, n. 4: “Na primeira cena do acto I (de “*Moses und Aron*”), Schönberg dá as indicações seguintes para o coro falado a quatro ou cinco vozes, *Voz da sarça ardente*: “Poderia pensar-se em dispor as vozes atrás da cena, a fim de ficarem entre si acusticamente isoladas, e cada uma ligada por telefone a um sistema de altifalantes dispostos na sala, de modo a que só ali se reúnam.” Schönberg, no seu oratório inacabado, *A Escada de Jacob*, pensou já em utilizar diversas fontes sonoras na sala. (...) “Intervém, em primeiro lugar, sobretudo o coro e os solistas da cena, depois, pouco a pouco e cada vez mais, os coros afastados e as orquestras apartadas de modo que, no fim, a música seja difundida em toda a sala a partir de todos os lados.”

Assinalemos, por fim, para que conste, um fenómeno inevitável de espacialização, de certo modo automático e imprevisível: o de uma situação tradicional de concerto. A este respeito, penso que, para lá de uma multidão de factores como a acústica das salas, as posições do ouvinte e da fonte, se deve mencionar o poder integrante:

1. da própria obra;
2. da visualização da fonte;
3. da aptidão e do hábito que o ouvinte tem de “recriar” instantaneamente uma percepção “coerente”.

São outros tantos factores que contrastam com esta forma de espacialização. Em virtude de uma concepção geral da acústica das salas, a multiplicidade das reflexões que emanam da fonte está, por assim dizer, “harmonizada”, e tal para um máximo de lugares possíveis no auditório.

### Modalidades de espacialização

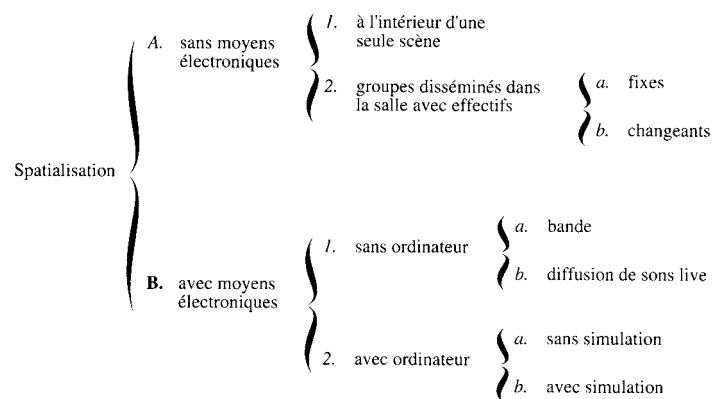


Fig. 1  
Modalidades de espacialização

**A1<sup>8</sup>: Situação frontal: distribuição orientada entre os dois extremos – esquerda e direita – da cena, e numa medida menos “evidente” entre à frente e atrás, ou seja, em diferentes planos de altura.**

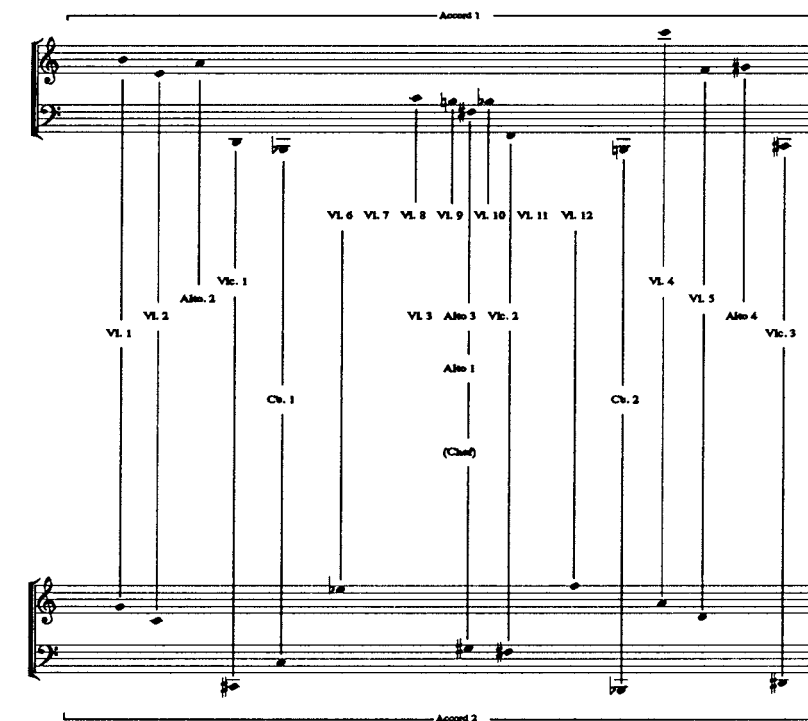
Estas três dimensões no interior de um único palco, mesmo muito grande, permanecem, enquanto componentes de uma espacialização mínima, extremamente dependentes dos objectivos intentados: desde Haendel a Schönberg, as disposições das diversas famílias de instrumentos e as suas mudanças ao longo da história serviram, por um lado, para otimizar a homogeneidade da massa orquestral e, por outro, para permitir uma certa individualização no seio do *tutti*.

8 Estas cifras, daqui em diante, referem-se às respectivas cifras na Fig. 1. [N.E.]

A cristalização de um certo número de colocações típicas fez-se mediante uma prática auditiva permanente, que *ajustava* o resultado e as condições acústicas às exigências das obras e dos compositores. Esta experiência directa e aprofundada do “repertório” levou, logicamente, à necessidade de indicar, para um grande número de obras, a disposição específica dos instrumentos. Pode dizer-se que semelhante topografia servirá, ao mesmo tempo, de reflector e de catalisador acústico de um certo número de traços distintivos da obra e da sua concepção. Não obstante o carácter limitado deste género de espacialização, e até no caso extremo de uma só família de instrumentos, poderá ultrapassar-se o aspecto dos simples deslocamentos<sup>9</sup> dos sons, quando cada “lugar” funcionar como filtro e/ou envelope de alturas e/ou ritmos (cf. figura 2).

**A2: A equivalência: camadas (vozes) ↔ “lugares” (vias) estabelece relações mais superficiais e até grosseiras.**

Em suma, duas funções avultam: a) a separação mais ou menos



N.B.: les groupes doivent être aussi éloignés que possible. Placer les violons 6 à 12 sur un podium d'environ 80 centimètres.

L'accord 1 et l'accord 2 s'enchaînent.

9 Esquerda ↔ centro ↔ direita; à frente ↔ atrás.

Fig. 2  
Nunes, Purlieu para 21 instrumentos de corda, 1969.

estruturada (estruturante) de certas dimensões composicionais da peça; b) a formação *discreta* de grupos de instrumentos e/ou modos de execução no seio do efectivo local.

#### A2a: Vários grupos instrumentais e/ou vocais com efectivos fixos, distribuídos pela sala.

Este género de espacialização é, sem dúvida, o mais antigo da nossa história musical, quer como “geografia funcional” e hierarquização sonora de cerimónias e serviços religiosos, quer como situação mais especificamente acústica, assim nos *cori spezzati* das *Symphoniae sacrae* dos Gabrieli e de Bassano ou no *Requiem* de Berlioz, para tão-só citar os exemplos evocados com maior frequência<sup>10</sup>. Notemos, por fim, que nessa época já se conhecia a imensa importância não só do grau de sobreposição (duração de simultaneidade) de dois coros “sucessivos”, mas também da velocidade da sua alternância<sup>11</sup>. Estas referências demasiado breves a um passado mais ou menos remoto conduzem, parece-nos, de forma inteiramente natural ao início da segunda metade deste século, quando Karlheinz Stockhausen compõe *Gruppen* e *Carré*<sup>12</sup>.

De 1978 a 1980, e de 1984 até à sua estreia em Dezembro de 1985, compus *Tilf'Erth* para seis grupos orquestrais e seis instrumentistas *solí*, que só intervêm na segunda parte. A obra não está acabada, mas os movimentos existentes constituem individualmente entidades finitas, apesar das diversas revisões – passadas e futuras. As modalidades de espacialização dos seis grupos fixos, com todos os tipos de relações ritmos/*tempi* (cf. figura 3a), foram os primeiros a ser concebidos, desenvolvidos e sistematizados como vigamentos das outras dimensões. Por conseguinte, uma hierarquização das

- 10 Lembremos, a propósito, que uma experiência acústica de peças para várias coros leva Zerlino a preconizar que estes “in chiese e in altri luoghi spatiosi et larghi (...) si spongono alquanto lontani l'un dall'altro (...) che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte a quattro voci semplici, senza considerare gli altri Chori (...) ciascuno da per se si potrà cantare separato (...)”. (*Istituzioni harmoniche*, Veneza, 1558, livro 3, cap. 66; citado in NHMW, vol. III, 2, p. 403.)
- 11 Cf. NHMW, vol. III, 2, 399-400: “Provém de Bergamo a primeira menção do conceito de “coro spezzato”. (...) igualmente as novas possibilidades de divisão e de intersecção entre os coros (...), mas sobretudo por uma mudança, às vezes rápida, entre fragmentos muito breves, com repetições em eco do texto e da frase musical.”
- 12 Para que conste, algumas citações extraídas de diferentes textos de Stockhausen nessa altura: “Uma divisão espacial da orquestra proviria da necessidade de tornar perceptíveis estratos temporais diferentes.” (op. cit., vol. I, p. 119). «“Simultâneo” e “sucessivo” são conceitos auxiliares [“Hilfsbegriffe”] da representação espacial e, enquanto tais, intermutáveis à vontade, identificáveis; o que verdadeiramente se entende por isso é a diferença entre “presente” e “ausente”.» (op. cit., vol. I, p. 135.)
- «A composição espacial dos sons não desempenhou, até agora, nenhum papel activo na música; eis porque ela foi sentida como uma propriedade sonora “de todo diferente”, que não conseguiria dominar as propriedades sonoras temporais. Entretanto, a situação mudou radicalmente e observamos, cada vez mais, como todas as representações musicais se espacializam de modo crescente.» (op. cit., vol. I, p. 154-155).

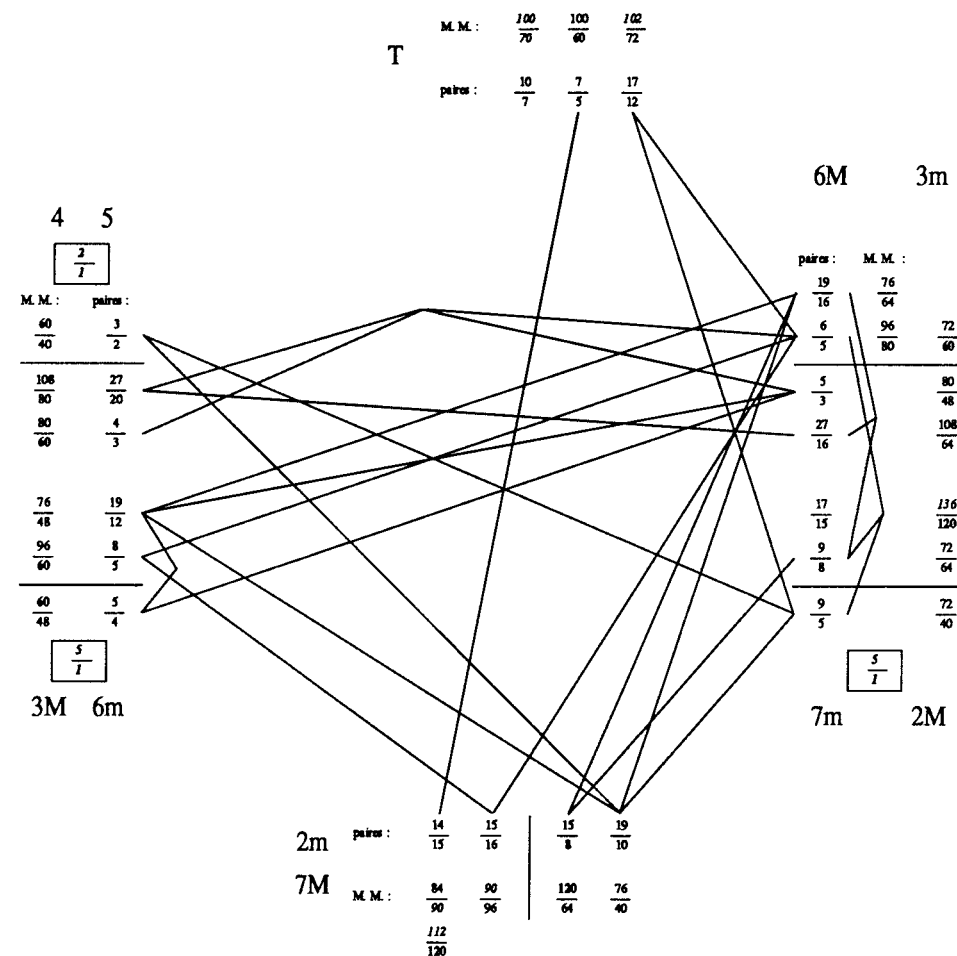


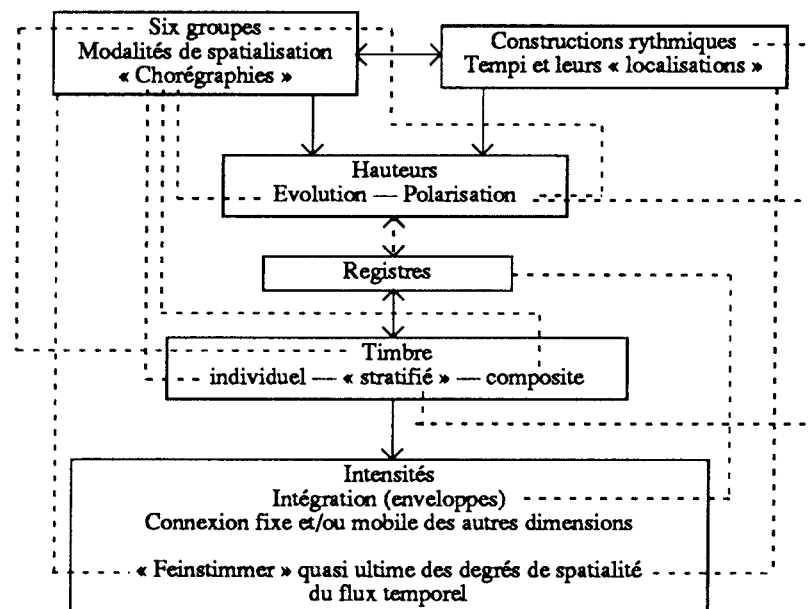
Fig. 3a. *Tif'Erth*, Berlim, 1978: distribuição das relações dos tempi e dos pares rítmicos pelos seis grupos.

deslocações de grupo(s) para grupo(s) – que, na altura, chamei de “coreografias” – iria condicionar o relacionamento de semelhante tipo de deslocações com uma ou várias formas do desenrolamento global ou de uma só camada deste último (cf. figura 3b).

Neste diagrama, o modo como as seis dimensões foram “escaloadas”, de cima para baixo, indica apenas a trajetória inicial que sustentou a cristalização progressiva da concepção da obra, e não um método ou um giro técnico concreto. Durante a escrita da partitura, esta trajetória permaneceu, todavia, como a vertente inconsciente e como conjunto dos gestos cuja memória constante devia garantir a integração última da sua diversidade, no espaço e no tempo. Os traços em pontilhado indicam um certo número de relações consideradas *sui generis* nesta concepção da espacialização –

outros tantos *feedbacks* privilegiados entre as dimensões activadas<sup>13</sup>. Entre o espaço virtual da concepção e o tempo real da escrita, várias trajectórias terão sido percorridas a montante, e muitos outros diagramas se terão feito e desfeito. Permanece como necessidade irrevogável a conquista de uma espacialidade do discurso, já que as espacializações e as suas redes rítmicas deviam ser capazes de operar uma metamorfose cada vez mais funcional das relações tradicionais de parâmetro a parâmetro.

Fig. 3b



Parêntesis inevitável: desde há alguns anos, certos compositores, apaixonados pela oportunidade do *Zeitgeist* e conscientes do poder que certas “novidades” têm, mesmo a curto prazo, de espantar o público, decidem colocar *grosso modo* à volta deste os músicos, embora conservem o seu modo de escrever para uma *situação frontal*, “polvilhada” de uns quantos “*gags* espaciais”, de patente já bastante datada. É inegável que a espacialização seja de que fonte sonora for acarreta em si uma diversificação de fenómenos que actuam na percepção sonora, portanto uma certa estranheza. Todo aquele que, ao longo dos anos, pratica um *ditado musical e acústico das espacializações* advertirá, com tanto maior clareza, o carácter superficial deste género de empreendimento, e até o seu oportunismo. O es-

13 Esperando pôr termo a toda a interpretação errônea, insisto no carácter extremamente restritivo e incompleto, e até enganador, de semelhante diagrama que, por vezes, me parece conter, apesar de tudo, um resumo útil para os que sabem ler o que ali não está explicitamente inscrito

paço maquilha a peça e o compositor. Torna-se o traje de noite (por vezes de uma nova tonalidade) da música do final do século<sup>14</sup>.

#### A2b: Vários grupos instrumentais e/ou vocais com formações variáveis

Durante o desenrolar de uma peça, os diferentes “lugares” da “sala”, escolhidos como pontos da localização das fontes sonoras, serão ocupados por instrumentos ou grupos de instrumentos que mudam de lugar e de constelação de timbre de uma parte à outra da peça. Num primeiro momento, esta mobilidade na constituição de constelações de timbre distintos é responsável por uma certa caracterização de cada “lugar”, e poderá realçar a heterogeneidade da propagação de um instrumento em relação a outro, não obstante a sua própria localização. Por outras palavras, a recepção dos sons que emanam de um só “lugar” nunca está automaticamente “equilibrada” relativamente à distância. Uma mesma distância, por vezes muito grande, que separa o ouvinte de uma fonte nunca apresenta um grau natural e assaz determinado de reconhecimento – um grau de homogeneidade em/contra o conjunto das variáveis que determina a percepção desta distância (e da sua localização). Este fenómeno nunca é tão fácil de decodificar como, por exemplo o timbre de uma trompete, excepto se nos pusermos numa situação de experimentação – *in vitro* – tornada expressamente favorável – o que exclui toda a função musical.

Antes de considerar os limites deste tipo de espacialização, atenhamo-nos à possibilidade que aí se oferece de aprofundarmos, mediante audições múltiplas, os nossos conhecimentos no domínio das numerosas interações que se estabelecem entre as diferentes dimensões sonoras; mencionarei certos aspectos de *Quodlibet* (1989-1991), sobretudo concernentes à espacialização e às suas consequências na concepção das diversas modalidades do discurso global.

#### Os limites: fonte de ensinamento

Embora o Coliseu dos Recreios de Lisboa tenha estado na origem da concepção de *Quodlibet*<sup>15</sup>, a partitura foi escrita de modo a permitir execuções noutros sítios. Como a distância das fontes e os graus de

14 “O choque breve causado pelos meios sonoros de um novo género foi sempre enganador e, após a cessação do novo, bem depressa se torna outra vez a ouvir como e se o compositor tivesse sabido ordenar estes “meios sonoros”, e até que ponto soube partilhar e ouvir de modo significativo esta ordem.” (Karlheinz Stockhausen, op. cit., vol. I, p. 57).

15 Alguns dados sobre *Quodlibet* e o Coliseu: a maior distância entre o público e uma fonte sonora varia entre 13 e 18 metros. A altura entre a plateia e a cúpula é de 26 metros. Alguns ensaios prévios permitiram estabelecer, *grosso modo*, as características de cada “lugar” escolhido, por exemplo no que respeita à clareza/opacidade da propagação dos timbres – o que varia, claro está, com cada instrumento. Um outro aspecto foi o dos diferentes graus de localização (ajustamento à audição) de cada fonte. Poderia assim falar-se de uma “força” de projecção dos sons ou da sua dispersão. Em virtude de uma acústica muito reverberante, eu estava consciente, desde início, de uma tensão primeira: a *unidade* da sala contra a *pluralidade* das espacializações (ver a análise de Peter Szendy em *Genesis*, nº 4).

reverberação eram consideráveis no Coliseu, trabalharam-se, por isso, dois aspectos da escrita:

a) a densidade – não só do “resultado harmónico” global, mas também da resultante rítmica de todos os “ataques” provenientes de uma multiplicidade de pontos no espaço – devia obedecer a critérios de *espacialidade* e de *perceptibilidade* particularmente rigorosos;

b) A relação tridimensional entre o afastamento real de cada fonte relativamente ao público, o poder de *projecção* de cada instrumento e a variabilidade da reverberação segundo os *lugares* do Coliseu<sup>16</sup>.

Quando *Quodlibet* foi retomado para dois concertos na sala Wagram em Paris – trabalhando-se aqui com o mesmo afinco que em Lisboa –, pudemos eduzir numerosos ensinamentos a partir de diferentes tipos de limitações preexistentes:

1. a orquestra (imóvel e constituindo, ao mesmo tempo, a fonte da maior densidade instrumental) estava muito perto do público e, em numerosas situações, em *contiguidade espacial* com outros grupos;
2. dispunha-se apenas de dois planos em altura, encontrando-se o primeiro ao nível do público;
3. a enorme diferença de volume entre as duas salas (o Coliseu e Wagram), a mudança total de proporções entre as distâncias e uma acústica muito menos reverberante, isto é, muito mais apropriada para espacializações fixas e tendendo para uma homogeneização máxima da percepção das diferentes fontes.

Se, entre tantos outros, mencionei estes três tipos de limitações, isso deve-se a que elas foram determinantes para uma certa inversão na prioridade auditiva de diferentes dimensões compositivas, no seio de uma mesma estrutura. Explico-me. Nas partes (numerosas) em que a orquestra assume uma função de ressoador, de reflector, de espelho deformante da quase-totalidade dos acontecimentos que surgem em diversos pontos da sala, a ausência de grandes distâncias e um relevo mais pontual, devido a um tempo de reverberação não só mais curto, mas também mais uniforme em todos os lugares, originam três consequências.

1. A “tecedura” das alturas entre a orquestra, por um lado, os 21 instrumentos e as seis percussões colocados no espaço, por outro, derivou de modalidades de escrita que tinham como *prioridade au-*

**16** O nível mais elevado onde se encontram instrumentos (sobretudo muitas percussões de teclado) tem uma largura de 4 metros. Do seu chão parte, por assim dizer, a grande cúpula. Foi de grande importância para a audição a escolha do local dos instrumentos: mais ou menos próximos da balaustrada ou da parede, conforme se tratava de xilofone, de uma trompa ou de um violino.

*ditiva* a percepção óptima de um conjunto inteiro de espacializações tomadas como uma das vozes principais [*“Hauptstimmen”*] do discurso global: em Wagram, esta “tecedura” torna-se sobretudo uma dimensão importante de um todo orquestrado e orquestral, ao passo que as espacializações serão, com frequência, percebidas como “esbatidas”, decerto no espaço, da orquestração.

2. As estruturas rítmicas – sobretudo quando foram concebidas por camadas de *tempi* emanando de planos de altura muito diferentes na sala – tornam-se em Wagram mais “integradas”: percebidas sobretudo como um único complexo rítmico. O espaço torna-se *analísante*, ao passo que no Coliseu era antes *analisado*.
3. Visto que *Quodlibet* fora concebido, desde início, na aceitação de uma sala muito reverberante, mas tendo também sítios conscientemente escolhidos por causa da sua menor taxa de reverberação, assistia-se ali a um *jogo de predominâncias* entre uma forte percepção de trajectórias dos sons e uma localização atestada das fontes activadas. Aliás, as grandes diferenças de altura bem como a largura considerável de um lado ao outro da sala acentuavam ainda esta *modulação instável* entre *trajectória* e *localização*. Sem generalizar demasiado, poderia dizer-se que em Wagram as localizações predominavam sobre as trajectórias.

A última execução, em Maio de 1993, na Igreja San[to] Stefano de Veneza, poderia situar-se *entre* as que acabaram de ser examinadas: uma reverberação mais próxima da do Coliseu, um comprimento que permitia à orquestra estar muito mais afastada do público e fontes situadas perto do centro e na rectaguarda. Inconveniente maior: tudo se deveria passar a um só nível de altura. O que chamei de *jogo das predominâncias*, por vezes, esfumava-se demasiado; trajectórias e localizações davam a impressão de desembocar num resultado híbrido mas passivo, sem instabilidade tensional<sup>17</sup>.

#### **B1: Músicas para fita magnética, sons pré-gravados e/ou difundidos ao vivo por altifalantes**

Sem a menor nostalgia, e ainda menos por historicismo estéril, tenho a convicção de que é preciso (re)estudar obras como *Kontakte*, *Gesang der Jünglinge*, *Telemusik*, e até *Mikrophonie I*, mas de um ponto de vista muito preciso, a saber: sondar e reconhecer (pelo estudo e sobretudo por audições sucessivas em condições de difusão *dignas*) o laço quase genético entre os parâmetros tradicionais e o espaço; mais: entre a descoberta de uma espacialidade musicalmente per-

**17** NB: aqui, mencionei apenas as execuções que me permitiram tirar ensinamentos sobre as diferentes relações partitura/sala.

**18** Cf. Stockhausen, “Vier Kriterien der elektronischen Musik”, *op. cit.*, vol. IV, p. 381 e ss.

cebida e a invenção de critérios de trabalho que a tornem indissociável das outras dimensões<sup>18</sup>.

Importa reconhecer que os desenvolvimentos técnicos dos estúdios da época eram, em maior medida, exigidos pelo impulso criativo e pela sua própria pesquisa acústica. Esta era guiada por uma consciência crescente dos objectivos musicais visados ou visionados, mesmo se ela, por vezes, se afastava da legitimidade científica. Nos nossos dias, a situação parece-me quase inteiramente invertida. Segundo o seu grau de habilidade (e de habilitação), o compositor patinha, nada ou faz de equilibrista, em/através/apesar do campo já vasto dos trabalhos científicos informáticos/acústicos. O compositor deambula pelas diferentes prateleiras do grande armazém dos novos possíveis, e trocam-se programas de finalidade musical – sobretudo elaborados por cientistas – por peças que se tornam ilustrações desta ou daquela investigação. Esta, com frequência, é, muito avançada, ao passo que as peças permanecem sem profundidade de escrita, mal ultrapassando um estudo para piano de Czerny.

Desenganemo-nos: esta tomada de posição crítica, e até polémica, não se refere a nenhuma instituição em particular, caso contrário, tê-la-ia mencionado. Visa todos os compositores que namoriscam com as “novas técnicas” e que delas se servem como de um piano. Visa todos os cientistas preocupados com a música que enaltecem a necessidade de um diálogo sinérgico com os compositores, atribuindo-lhes apenas critérios de avaliação acústica “impressionistas”, “inspirados”, desprovidos de rigor. Deste quiproquó, mais ou menos trasvestido, nasce, muitas vezes, uma incrível desfasagem<sup>19</sup>. Se me demorei tanto nesta falta de relação verdadeira entre os dois campos de acção é porque importa eliminar o mito das relações inter-

**19** Um exemplo entre outros: o compositor precisa de rigor na medida de certos parâmetros como a intensidade, não só de um ponto de vista global, mas até nos mínimos pormenores da composição de envelopes e de configurações regidas por movimentos discretos de intensidade. Este rigor não se impõe por razões teóricas, mas porque se revela indispensável à percepção segura do intuito musical desejado. A programação de base para as intensidades parece, à primeira vista, trabalhar com escalonamentos muito pormenorizados (de 0 a 127), mas, na realidade, quase não possui nenhuma “sensibilidade” musicalmente fiável, sem falar já da complicação e da sobrecarga que podem surgir, no caso de se pretender uma conversão instantânea em decibéis. Stockhausen (op. cit., vol. I, p. 160) faz uma distinção entre *Tonstärke*, *Lautstärke* e *Lautheit*: «Por *Tonstärke* entendo a força que um som tem no sítio em que é medido; esta força será uma grandeza puramente física. Por *Lautstärke* entendo a força com que um som, após a transformação da pressão sonora no ouvido, estimula a percepção; esta força será uma grandeza fisiológica (unidade de medida: o ‘fone’). Por *Lautheit* entendo o que é percebido para uma dada *Lautstärke*; a *Lautheit* será uma grandeza psicológica (unidade de medida: o ‘sone’).» Ver também pp. 165-175, e vol. II, pp. 55-57). Embora esta distinção apareça, na realidade, como menos facilmente definível, mostra todavia uma consciência profunda desta problemática. Trata-se tão-só de um exemplo, para alguns sem importância, mas demonstra que a concepção dos programas ignorou o resultado audível de uma espacialização complexa em que certas aproximações “transitórias” ritmo-timbre só podem obter-se com este rigor, contanto que sejam ditadas por uma precisa concepção musical. *Mutatis mutandis*, programações muito complexas desembocam, muitas vezes, em resultados que, musicalmente, são de um prosaísmo deplorável.

disciplinares e chegar a realizações verdadeiras, que demonstrem por si mesmas que o trabalho interdisciplinar se tornou indispensável.

### **B2a: Espacializações com computador (sem simulação)**

As reflexões seguintes baseiam-se na minha experiência no IRCAM desde 1988, sobretudo com a realização de *Lichtung I*, mas também com a segunda versão de *Wandlungen*, apresentada no Festival de Outono em 1992<sup>20</sup>.

Uma análise de *Lichtung I* poderia até demonstrar que todos os “subparâmetros” da espacialização estabelecem redes (por vezes, muito intrincadas) com as estruturas dos ritmos e dos *tempi*, simultaneamente com instrumentos e seus tratamentos informáticos, sem falar já do complexo sistema de envelopes, que é determinante (a última instância) da eficácia e da *teleologia musical* das espacializações<sup>21</sup>. Restringir-me-ei aqui a um certo número de generalidades que permitirão abordar as principais linhas de força do meu conceito de espacialização.

### **Constituição de percurso donde – onde – para onde?**

Percurso predeterminados segundo o número dos pontos em jogo (8 altifalantes individualizados ou livremente *emparelhados* [*couplables*]), sendo estes os critérios de determinação:

- a) percursos autónomos/livres, escolhidos *em si mesmos* pelas suas trajectórias e suas velocidades, em função do seu efeito global, que agirá de fora sobre a totalidade do fluxo sonoro (é o caso menos frequente);
- b) percursos fixos (recorrentes) religados de modo unívoco a um tipo preciso de estrutura rítmica;
- c) percursos evolutivos (não recorrentes) cujo encaminhamento é, por exemplo, ditado pela ordem de aparição e/ou pelo “intervalo/distância” dos timbres no espaço (esquemas de perseguição [*poursuite*]);
- d) percursos cuja velocidade de desenrolamento visa impedir uma audição *localizada* (obtêm-se fenómenos que dependem da ondulação de amplitude ou ainda efeitos de instrumentação não analisáveis na escuta);
- e) diferenciação dos pontos da espacialização de um *som* sustentado, pela mudança de envelope de ponto a ponto. Generalizando o processo, é possível compor de forma muito precisa (ou seja: de modo muito sensível) o grau de continuidade/descontinuidade da passagem/salto de um ponto para outro;

**20** São insubstituíveis a dedicação, a intuição perante os meus projectos e a competência com que o meu colaborador no IRCAM, Eric Daubresse, apoiou o meu trabalho.

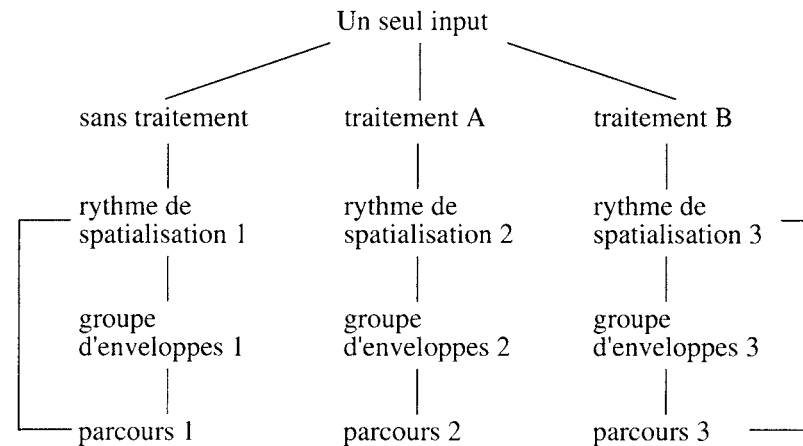
**21** Cf. Éric Daubresse, “Éléments d’analyse technique: *Lichtung* (1988/91) d’Emmanuel Nunes”, *Cahiers d’analyse création et technologie – documentation musicale*, IRCAM/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1992, quadros das pp. 21 e 53.

**22** Em vias de realização.

- f) alternância [bascule] live—altifalantes (sobretudo em *Wandlungen e Lichtung II*)<sup>22</sup>;  
g) etc.

Nunca se insistirá bastante na importância capital do sistema de envelopes, por nós desenvolvido<sup>23</sup>, para o adimplemento de uma *identidade musical* das espacializações. O menor ataque que surja no espaço deve contemplar-se com a atribuição do envelope capaz de otimizar o seu *sentido*. Para encerrar esta breve incursão em *Lichtung*, eis um diagrama que põe em evidência a *contextualização* de várias vertentes da programação:

Fig.4



Quanto a *Wandlungen*, assinalamos apenas um aspecto do cruzamento entre os timbres e as espacializações: a formação instantânea e variável de reagrupamentos de instrumentos, ligados a diferentes pontos do espaço, com uma *rítmica de dispatching* independente, ou não, da partitura.

### B2b: Espacializações com computador (com simulação)

Como não tenho nenhuma experiência na matéria, e pouquíssimos conhecimentos teóricos sobre o estado actual das investigações em torno da simulação, direi apenas que a possibilidade de mudar (na audição) de “ambiente acústico”, ao mesmo título e com o mesmo virtuosismo com que se muda de configurações espaço-rítmicas, seria, estou disso convencido, uma enorme conquista quer no plano técnico quer no do desafio que representa a integração de uma nova dimensão na conceptualização do discurso musical, se tal correspondesse a uma necessidade musical profunda.

Mas voltemos ao actual possível.

<sup>23</sup> Éric Daubresse, op. cit., pp. 52-59.

## Rumo a um espaço composto

A espacialização crescente do som dará à música sempre maior relevo.

Karlheinz Stockhausen<sup>24</sup>

Se no âmbito musical considero uma utilização cada vez mais consequente do computador como um aspecto primordial para se chegar a um novo estágio de espacialidade digna das outras dimensões, estou igualmente convencido de que será preciso explorar a espacialização fixa e móvel de fontes instrumentais (sem electrónica), quer como meio de desencadear novas escritas, quer também como ensinamento inesgotável, pelo menos em dois planos:

1. o das interações entre o tipo de emissão instrumental, o timbre (irradiação), a propagação, a acústica global da sala, a localização (distância), as micro-acústicas (filtros naturais), a reverberação/reflexão... e a escuta;
2. o da adequação *poiética* (passo a passo) do projecto musical, e da sua escrita, ao conjunto destas interações.

Seria preciso pensar numa espécie de inventário *taxinómico* das diferentes categorias de espacialização, sob o ângulo:

- a) do conjunto dos dados (musicais e acústicos) que incidem na caracterização dos “locais”;
- b) das múltiplas conexões entre a especificidade acústica (preexistente ou “composta”) dos “locais” e a totalidade do projecto, na sua diversidade conceptual.

Seria, por isso, necessário encarar a noção de *local* como um micro-conjunto de especificidades. Especificidades de:

- propagação (grau de desdobramento [déploiement] do timbre *live*);
- potência;
- afastamento;
- direccionalidade;
- timbre (se for o caso);
- filtragens;
- graus de reconhecimento da localização;
- etc.

<sup>24</sup> Stockhausen, op. cit., vol. II, p.233; em francês no texto. Ver também vol. IV, p. 425-436.

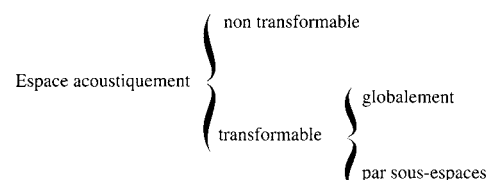
Isto diz respeito, evidentemente, ao *local* e/ou às *constituintes* da fonte que aí se encontra. A configuração da “sala” deverá assim ser igualmente avaliada em função dos tipos de:

- fontes sonoras;
- subespaços.

(Transformação progressiva da terminologia:  
micro-acústicas → locais → subespaços.)

A fim de não ir demasiado longe numa especulação teórica sem suficiente base experimental, contentar-me-ei, por agora, com levantar algumas questões que fazem parte de uma reflexão em curso. Para cada caso específico, quais serão as principais dimensões que não-de servir de traços distintivos (pertinentes à audição) entre os diferentes subespaços? Como gerir musicalmente os subespaços no interior do espaço global? Ao considerarmos os graus de *ductilidade* da acústica das salas, teremos:

Fig. 5



Existe já, nos espaços acusticamente não transformáveis, um aspecto decisivo para o rendimento máximo das especializações, a saber, a escolha da distribuição e da orientação das fontes sonoras (altifalantes e instrumentos)<sup>25</sup>. Como então não pode haver cartas geográficas já feitas, nem bússolas com o norte musical, esta problemática é, com frequência, objecto de controvérsias, por vezes, estéreis entre técnicos de som e compositores, sobretudo quando estes buscam, desde o início, um resultado musical preciso e sabem que não conseguirão lá chegar sem tentativas, por vezes penosas, e quase sempre desprovidas de sentido para os ouvidos experimentados dos técnicos<sup>26</sup>.

Quanto aos altifalantes, seria urgente tentar uma programação – dentro de cada altifalante tomado individualmente (?) – da dosagem da direcionalidade ou do grau de irradiação, e tal independentemente do seu posicionamento na sala e da sua orientação.

<sup>25</sup> Cf. nota 13, supra.

<sup>26</sup> Isso acontece logo que os técnicos sejam vítimas da “surdez acústica” dos compositores, mesmo quando estes possuam o ouvido absoluto. Pense-se nas amplificações exageradas ou no controlo de bandas magnéticas misturadas com instrumentos, durante o qual o compositor leva a cabo mecanicamente as modificações de intensidade que registou na sua partitura, sem ouvir em tempo e espaço reais o que se passa.

Penso que será necessário realizar uma série de experiências “físicas”, mesmo se elas tiverem (e porque terão) um cariz de *bricolage* numa época em que se tenta chegar, bem ou mal, a uma simulação generalizada das trajetórias e das localizações do som.

### Um exemplo de *bricolage*

Muitas vezes – ao acondicionar os altifalantes nas mais diversas salas, para a difusão da banda de oito pistas de *Grund*, ou durante os períodos de trabalho no espaço de projecção do IRCAM para *Lichtung* – pensei no interesse que haveria em restringir “materialmente” o ângulo de irradiação de um altifalante. Seria, pois, necessário proceder, numa primeira fase, à experiência seguinte: prolongar o altifalante por paredes num material a determinar, a fim de “re-tardar” o sítio/o momento em que o som irradiaria “livremente”. Mais uma vez, é indispensável que haja uma distância suficiente (bem maior do que habitualmente se julga) entre o altifalante e o ouvinte mais próximo.



Fig. 6

Haveria também que tentar diferentes ângulos de abertura:

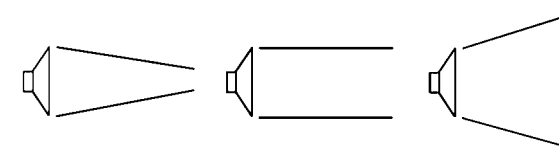


Fig. 7

Quanto à situação em que houvesse altifalantes suspensos do tecto e dirigidos para baixo (“em duche”), seria necessário prever paredes de comprimentos diferentes – como tubos de órgão – que chegassem a pontos mais ou menos distantes dos ouvintes:

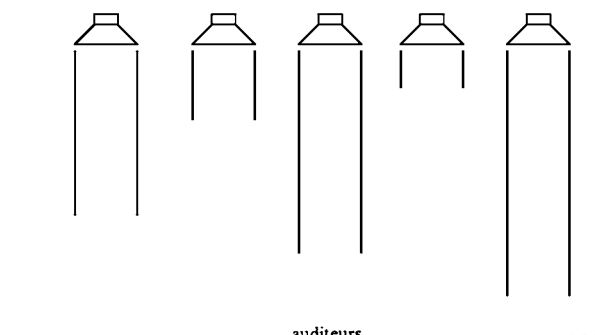


Fig. 8



Esta situação, de acordo com as minhas “indicações”, deveria fornecer modalidades de espacialização muito diferentes daquelas em que se considera satisfatório suspender os altifalantes em alturas variadas, sem que assim se consiga um “isolamento” suficiente (uma individualização mínima) de cada ponto escolhido. Importa, de forma prioritária, tentar circunscrever, seja de que modo for, cada fonte e, portanto, dosear a audibilidade da sua localização. Numa mesma ordem de ideias, a “programação” de paredes móveis permitiria *delinear* subespaços no seio do espaço global. Será possível, por isso, encarar *compartimentações* de pequenos grupos instrumentais, cujas variações de grau de isolamento seriam facilmente experimentáveis. Como isto se passará num espaço de dimensões bastante vastas, raso, e que não seja demasiado reverberante, haverá igualmente que modular a estanquidade relativa de cada grupo, em função do posicionamento peculiar das paredes:

Fig. 9



É evidente que o(s) tipo(s) de instrumentos que forma(m) um grupo é(são) um factor importante para a escolha dos posicionamentos. É muito possível que, chegados a este estágio de *bricolage*, consigamos desenvolver uma maior intuição (ela trabalha-se!), e até um conhecimento acrescido das múltiplas interferências entre a propagação do Ritmo e o ritmo da Propagação, já que a geografia tradicional ouvinte-fonte irá ser abalada. Isto deveria igualmente ser válido a propósito das relações entre os graus de irradiação (espargimento) de tal ou tal timbre, e as condições e os limites acústicos.

À medida que se avança na leitura de ‘... *wie die Zeit vergeht*...’<sup>27</sup> [‘como o tempo passa’], assiste-se a uma generalização crescente do conceito de Tempo, e à redução possível dos outros parâmetros a este. Até o espaço, tal como é tratado em *Penser la musique aujourd’hui*<sup>28</sup>, se poderia encarar sob o ângulo de uma função temporal. Em contrapartida, as espacializações, na sua globalidade, parecem surgir sob uma forma quase antinómica relativamente ao Ritmo, à Duração, à Agógica. Este jogo tensional faz que o desenvolvimento das espacializações possa trazer consigo um empobrecimento não desejável das dimensões especificamente temporais, sobretudo quanto ao seu papel de unificador do discurso, seja qual for a sua diversidade. É, aliás, toda a problemática da introdução de um “novo”

27 Karlheinz Stockhausen, ‘...wie die Zeit vergeht...’, in: *Die Reihe*, N. 3, 1957 [Musikalisches Handwerk], pp. 13-42. [N.E.]

28 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*, Genève, Gonthier, 1964, p. 93 e ss.

parâmetro, enquanto elemento integralmente estrutural. Quando um compositor sente a necessidade de confrontar a sua capacidade criativa com uma reflexão orientada para o estabelecimento de novas “redes” de relações entre o seu material (conceptual e sonoro) e um conjunto tecnológico (informático ou outro), é simultaneamente dependente e responsável pela harmonização última da sua partitura (incluindo o ambiente técnico) com as condições acústicas do local de concerto. O contraste é muito mais vivo quando se trata de uma obra em que as espacializações desempenham um papel determinante. O trabalho de preparação (audível) e de repetições no espaço de projecção do IRCAM pode fazer-se em condições excepcionais, desde que se tenha tempo suficiente não só para repetir, mas também para testar e fixar previamente as configurações de difusão<sup>29</sup>. Descobre-se que, muitas vezes, se deve apelar para espaços de maiores dimensões, e tal por razões puramente musicais, ou seja, certas espacializações só podem desempenhar plenamente a sua função a partir de uma certa distância entre as fontes, e até entre estas e o ouvinte. Ir aonde?

Que pianista, por mau que seja, aceitaria tocar Lizst num cravo do século XVIII? Sem qualquer pessimismo, e em 95% dos casos, sinto que sou esse pianista. A situação agrava-se quando nem sequer nos dão tempo para tentarmos afinar o cravo! Por outras palavras: tentar reduzir, tanto quanto possível, a enorme incompatibilidade entre os locais e a obra. Precisemos que este estado de coisas é inteiramente diferente do de uma peça que é “executada” por uma má orquestra e/ou um mau maestro.

### Os espaços transformáveis

Karlheinz Stockhausen, há uns quarenta anos, descreveu em onze pontos as características essenciais para uma sala “de hoje”:

1. Espaço circular ou quadrado, a fim de permitir disposições orquestrais em qualquer posição à volta e/ou no meio dos ouvintes.
2. Nenhum estrado fixo; para isso, um grande número de elementos e adereços móveis.
3. Um chão raso.
4. Uma disposição dos lugares sentados que se possa modificar à vontade; nada de assentos fixos.
5. Em redor contra as paredes e no tecto, ligações para altifalantes e microfones.
6. Nichos murais e/ou balcões de alturas diferentes para pequenos grupos instrumentais.

29 Há ainda responsáveis técnicos que preferem soluções “já feitas” ou, se possível, nada de espacializações.

7. Portas que não impeçam uma disposição circular de grupos orquestrais ao longo das paredes (o maior número possível de portas, distribuídas radialmente, no espaço circular)
8. Ressonância electricamente controlada, que possa ser adaptada às condições de cada representação.
9. Estúdio fora da sala para as difusões por altifalantes e para as gravações.
10. Iluminação da sala independente das lâmpadas das estantes transportáveis.
11. Nada de assentos em tecido forrados, mas assentos de madeira<sup>30</sup>.

Passemos em silêncio, por agora, a falta de perspectiva musical, a enorme ignorância das linhas de força que sustentam a música, já quase há um século, quando se trata da construção de novas salas no momento actual.

Que os arquitectos e os acústicos de salas se dignem adquirir conhecimentos musicais tão modestos como os que nós possuímos no domínio da acústica, que lhes é próprio. Seria um progresso inestimável.

*Rodenbach, Dezembro 1993*

<sup>30</sup> Hoje, haveria muito pouco a acrescentar. Cf. Stockhausen, op. cit., Vol. 1, p.157 e ss.

### III/3 LEMAS (1997)\*

#### I – O pensamento musical e o raciocínio informático

Após uns dez anos de trabalho mais ou menos constante no IRCAM, apercebo-me de que algumas convicções e intenções, que antes eram as minhas, não deixaram de me guiar, sobretudo quando tropeço nas especificidades de cada ambiente informático que, pela multiplicidade das suas conexões lógicas, me obriga a reformular as minhas intenções, a aprofundá-las, mas que jamais me obriga a desfigurá-las.

De resto, é a ideia de espacialização musical que me asse-diava desde 1965 e que me impôs o meu primeiro passo rumo à informática.

*Musical*, porque bem depressa me pareceu claro que a espacialização deveria conter já em si uma espécie de recomposição do ritmo e do timbre, para lá da sua dimensão mais evidente de disseminação e cercadura [encerclement]. Isto implicava um manejo do conjunto dos procedimentos informáticos utilizados que, na época anterior à criação mundial de *Lichtung I*, eu qualificava de virtuosismo. Se aceitarmos a ideia de que um verdadeiro virtuosismo instrumental depende de uma vontade de reproduzir, ao mesmo tempo, o brilho acústico do instrumento, a sua mestria, e a mestria do conjunto dos meios técnicos que, no melhor dos casos, valoriza de modo especial a riqueza do pensamento musical, então esta não é ofuscada pela virtuosismo, que desposa e enriquece com um excesso do que chamarei uma materialidade sensível. Neste sentido, o meu manejo do conjunto dos procedimentos informáticos incluirá um virtuosismo porque, no meu espírito (e isto desde as primeiras investigações), o desenrolar em tempo real da “partitura” informática pressupõe, entre as diversas dimensões da programação e os diferentes níveis da escrita

<sup>1</sup> Publicado em: Peter Szendy 1998 (ed.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, pp. 153-180. A versão aqui publicada inclui alguns parágrafos não publicados por Peter Szendy mas presentes no original de Emmanuel Nunes. Tradução: Artur Morão.

instrumental, um contraponto mais ao menos interactivo, mas constante.

Esta interacção constante só pode ter lugar quando o conjunto dos tratamentos informáticos e a sua disseminação no espaço não actuam de modo globalizante sobre o tecido instrumental.

É aqui que intervém a minha noção de virtuosismo.

O excedente de *materialidade sensível* não é uma espécie de ornamento que, a partir de fora, viria enxertar-se no tecido instrumental, mas a consequência de uma escuta – de uma auscultação – activa e direcciona da escrita instrumental pela “partitura” informática.

Tal *escuta* é que conferirá à escuta real uma *materialidade sensível*, ou seja, uma transparência ou translucidez de uma partitura relativamente a outra, uma distância ou um sincretismo na percepção do conjunto das diferentes dimensões da programação *versus* os diferentes níveis da escrita instrumental e das suas modalidades de contraponto.

Há ainda outro aspecto da *materialidade sensível*: aquele que está mais ligado à virtuosidade no que esta tem de *idiomático*, de *fulgurante* ou até de *vertiginoso*, o que se instaura no momento da sua percepção em tempo real. Na intersubjectividade de uma partitura com outra. Na intersubjectividade da realidade sonora da obra com o ouvinte.

*Idiomático*, porque os tratamentos informáticos vêm metamorfosear certas relações inerentes à escrita instrumental, quer sejam frequenciais ou tímbricos. A título de exemplo, o reagrupamento momentâneo (e, às vezes, de muito curta duração) de vários instrumentos num único ponto do espaço (num único altifalante) proporciona à audição um excedente de orquestração que surge em sobre-impressão, às vezes, como uma espécie de um fenómeno de refacção da orquestração de origem, como um modo de materialização específica do timbre.

*Fulgurante*, porque a disseminação no espaço de acontecimentos musicalmente *próximos* marca a audição com um excesso de imprevisibilidade, envolve-a, por assim dizer, em clarões de sonoridades que *diffractam* as sonoridades e os ritmos de origem, obrigando o ouvinte a reconstruir interiormente a *proximidade* musical do conjunto dos acontecimentos.

*Vertiginoso*, porque o desenrolamento no espaço de diversos movimentos *propulsados* a diferentes velocidades, as suas inevitáveis intersecções, a sua *cercadura*, a possibilidade de alcançar graus de velocidade instrumentalmente impraticáveis, a escrita rítmica da programação de semelhante desenrolamento (ritmos de espacialização), todos estes aspectos fazem que se possa aceder a uma forma de audição em que, por vezes, a permanência se percepção como móvel, e em que o não-reconhecimento dos desvios de velocidade

inculta uma sensação de incerteza para as percepções de imobilidade, de trajectória, de distância, de identificação dos deslocamentos, por fim, da *realidade* do movimento.

Em suma, é na *virtuosidade* do manejo do conjunto dos procedimentos informáticos e na capacidade de tornar audível a *materialidade sensível* da programação *versus* a escrita instrumental que consigo chegar à minha concepção de *contraponto* e de a realizar.

A escuta da escrita instrumental pela “partitura” informática significa que esta depende e revela potenciais daquela que, de outro modo, permaneceriam ocultos.

*Mutatis mutandis*, a sonorização da “partitura” informática pela escrita instrumental ou, antes, pela realidade sonora daí resultante exige uma troca permanente de prioridades em que a escrita instrumental deve, por vezes, servir de matéria-prima à concretização da “partitura” informática, não no que ela tem de conceptualmente informático, mas em todos os aspectos que visam modelar, informar um gesto musical.

São, em relação a outros aspectos de conceptualização puramente informática, os que fornecem a garantia da natureza musical de um projecto, de uma intenção.

Seja como for, o “produto” instrumental nunca deve ser relegado para a simples função de gerador de som que acciona a “partitura” informática.

[A (pré)-investigação informática, no que me diz respeito, deve suceder a um projecto musical tão pormenorizado quanto ágil, e até arborescente, e não precedê-lo. Jamais se deve substituir a (pré)-investigação informática, por bem sucedida que seja, à imaginação puramente musical, e também não há-de ter-se pela substância “musical” de uma obra. O caso contrário é igualmente enganador, embora muito mais corrente porque e infinitamente menos laborioso.

Como afirmei numa conferência no Espaço de Projecção do IRCAM em 1994: “a música não deve assumir a função de cobaia e as aquisições científicas também não podem servir de brinquedos de luxo aos compositores.

Não é aceitável, creio eu, que um compositor possa atrever-se a introduzir irreflectidamente numa obra, alguns minutos de manipulações desastrosas de um ambiente tecnológico tão rico como o do IRCAM”, sem falar das sonorizações algo sofisticadas que se rotulam de “live electronics”.]

A imaginação puramente musical deve continuar a ser o leme da programação informática de uma obra. Por isso, a desproporção (muitas vezes patente na audição) entre o alcance musical de um projecto e os meios informáticos utilizados demonstra apenas uma transferência da imaginação, digamos até com ousadia, da inspi-

ração puramente musical para a inovação tecnológica, que não se pode inculpar pela falta da primeira, já que as duas são fundamentais e insubstituíveis.

Vem-me à memória uma frase de Kandinsky que, quase um século mais tarde, preserva uma actualidade incontestável: “Porque o artista, em tais épocas, não precisa em geral de dizer grande coisa para se fazer notar por um “de outro modo” insignificante... A caça selvagem do êxito faz que a pesquisa se torne cada vez mais superficial.” (in *Du spirituel dans l'art*)

É iludir-se, muitas vezes com plena consciência, sobre a função e a complexidade das dimensões que a informática musical comporta e integra. Ela torna-se a panaceia da imaginação e a chave deste “de outro modo” insignificante.

Troca-se a realidade enigmática do tempo musical pela vacuidade do tempo da pressa. Isto é tanto mais lamentável quanto muitos aspectos da programação em geral, tal como a existente no IRCAM, nos podem facultar modelos conceptualizáveis e ainda experiências audíveis que concernem directamente ao tempo musical de um modo diferente e significativo. A descoberta e o aprofundamento das potencialidades puramente musicais dos diferentes tratamentos electrónicos e/ou informáticos são, sem dúvida, um dos desafios mais rico de consequências lançado à imaginação do compositor.

Mais uma vez, a domesticação da luxúria informática mediante uma teleologia tenaz e clarividente quanto ao próprio resultado sonoro e, *a fortiori*, às consequências estéticas deste, hão-de ser controladas por um pensamento musical que, como todo o pensamento, implica a ultrapassagem da simples percepção.

O pensamento musical de nenhum modo se pode esgotar nas dimensões técnicas, mesmo nas de natureza estritamente musical; por isso, elas jamais podem recobri-lo de todo.

Assim sendo, todo o método deixa a sua marca na obra que se realiza, mas essa marca nunca implica em si uma fatalidade estética.

O raciocínio informático, isto é, o conjunto das proposições de uma programação dada que constituem a matéria lógica, por detrás da qual se encontra um pensamento informático integral de ordem muito mais geral e abstracta, ir-se-á modulando constantemente pelas exigências e intenções musicais a que se aplica.

Por seu turno, o pensamento musical no seu trajecto para o resultado sonoro descobrirá várias modalidades novas de contextualização e, mais raramente, de escrita, oriundas do raciocínio informático, seja sob uma forma indutiva, analógica e/ou dedutiva.

*Pensamento musical e raciocínio informático* instauram, no meu espírito, um inextricável *contraponto*.

## II – O tempo real: realidade restritiva e utopia provisória

Apesar do consenso inegável, progressivamente ancorado nos espíritos mais divergentes, sobre o que se entende por tratamento em tempo real dos instrumentos por computador, prefiro expor brevemente as suas principais razões de ser no seio das minhas concepções e do meu trabalho enquanto compositor.

Tendo adquirido, num passado com já cerca de vinte e cinco anos, um pouco de experiência de “música para/em fita magnética, por mim próprio efectuada, continuo a pensar, num giro retrospectivo, que aquilo que de início (em 1973) me atraiu para o *tempo real* foi essencialmente:

- a) a ideia de uma liberdade ou de um rigor em matéria de ritmos e de *tempi*, tão desenvolvidas como as presentes nas minhas partituras instrumentais com ou sem fita magnética.
- b) a necessidade de me *apoiar* na riqueza de timbre *constituída* dos instrumentos, mesmo no caso em que os distorceria.
- c) a vontade, ainda demasiado “prosélita” e pouco lúcida, de suavizar e intensificar as relações entre os dois universos, sem recorrer às soluções de Stockhausen. A este respeito, *Kontakte* na sua versão com instrumentos, *Mikrophonie I*, *Mixtur*, algumas regiões de *Hymnen* com orquestra, permanecem exemplares. (Na altura, ainda não tinha ouvido *Mantra*).

Cerca de 1973, as questões relativas às modulações de amplitude e em anel tenham-me interessado de modo particular e, a partir de alguns ensaios mais do que rudimentares, decidi tentar a experiência de conceber uma peça com duas versões possíveis: uma somente instrumental e outra com dois pares de instrumentos em que os dois instrumentos de cada par teriam de se modular em anel um pelo outro.

Qualquer pessoa que tenha conhecimentos de base em acústica fica logo a saber que o resultado de semelhante *ringmodulation* [modelação em anel] não pode, em 95% dos casos, ser outra coisa afora ruído tão fatal quanto involuntário.

Sem poder entrar aqui em pormenores demasiado técnicos, a razão da minha cegueira semivoluntária traduzia-se pela convicção de que eu carecia, ao mesmo tempo, de uma rítmica complexa, concertada entre os dois sinais de uma mesma *ringmodulation* (sem que um deles permanecesse passivo) e de uma cor que atestasse tanto quanto possível timbres em presença.

Na altura, e após algumas tentativas que, apesar de tudo, me ensinaram umas quantas coisas, renunciei à versão com *ringmodulation*.

Só dezoito anos mais tarde é que me aconteceu regressar à minha *cegueira* de então, graças a um cálculo frequencial, que eu pró-

prio empreendi, de todas as ‘fundamentais’ em jogo no conjunto de todas as *ringmodulations* – e isto ao longo de toda a peça –, e consegui finalmente obter um resultado satisfatório, para cujo afinamento, hoje, apenas falta o tempo.

Trata-se de *Nachtmusik I* (1977) e da versão realizada no IRCAM em 1995 sob a direcção informática de Éric Daubresse.

(Alguns anos antes, tinha havido duas recidivas: uma com o Studio de Basileia, um pouco menos decepcionante do que as tentativas do passado; outra com o GRM que, sob o choque, me induziu a nunca mais recomeçar.)

Sem fazer, sob qualquer pretexto, a apologia de um desconhecimento da acústica e das incidências diversas do tratamento de sinal em *tempo real*, reencontro esse género de cegueira na minha maneira de encarar o tratamento em *tempo real* dos instrumentos por computador, decerto com uma maior consciência da minha atitude do que outrora, incluindo aquilo que expressamente ignoro.

É, no fim de contas, uma das dimensões essenciais (aparentemente deslocada e incongruente) do meu diálogo – incessante em períodos de trabalho – com Éric Daubresse. Este género de cegueira permite-me transmitir-lhe intenções puramente musicais que se encaminham para uma materialização sonora, a qual só terá lugar mediante uma conceptualização informática, que é tanto mais eficaz quanto ela integra e reorienta a minha intencionalidade, confrontando-a com os diferentes condicionamentos de cada concretização. De resto, este confronto só é possível graças ao facto de que Éric Daubresse quis e pôde conhecer, por dentro, o alcance musical das minhas intenções.

O nosso diálogo é prático, pragmático e positivo.

Prático, porque é simultaneamente experimental e normativo; e tal em virtude de ele nos levar ao estabelecimento de um código que, por seu turno, servirá de apoio virtual a todo o desenvolvimento ulterior da programação.

Pragmático, porque diz sempre respeito a um reajustamento dos nossos procedimentos nas diferentes fases da concretização, as quais irão confluír na irreversibilidade momentânea do *tempo real*.

Positivo, porque se baseia na experiência auditiva e conceptual, sem contudo nos impedir de desistir dela em troca de uma especulação cega que, no limite, acaba sempre por nos reconduzir a terra, muitas vezes, munidos de novos utensílios.

Há uma veleidade que nunca me atravessou o espírito: a de utilizar o computador para compor mais depressa ou para me abonar com uma certa infalibilidade. É por isso que todas as vicissitudes inerentes ao computador, à programação (sobretudo quando ela é pesada), às inumeráveis contingências da sua utilização em *tempo*

*real*, sempre me apareceram como se fossem, em parte, as minhas. Têm, pelo menos, a grande vantagem de não introduzir no nosso trabalho nem truques nem desrespeito. Quando um concerto não puder ter lugar porque o computador de repente falhou, importa não esquecer que isso significa também que ele não sabe fingir. Quantos concertos não teriam ocorrido se orquestras, maestros e solistas cessassem automaticamente, sempre que estão fora de compasso, por falta de profissionalismo ou de competência, de interpretar dignamente uma peça?

Se aqui o afirmo, não é de nenhum modo como o gesto ingénuo de uma estocada na água, mas simplesmente porque o computador não sabe fingir, e porque nos põe, com frequência e de repente, numa situação de trabalho em que nos remete impiedosamente para a nossa própria capacidade de fingir.

É por isso que a constituição progressiva de um ambiente informático destinado a um projecto de peça, e mais tarde à peça, implica, a meu ver, o mesmo grau de necessidade e de intenção musicais que a partitura instrumental.

Como antes referi, existe decerto um pensamento informático integral de ordem muito mais geral e abstracta, destinado directamente à composição musical, que ultrapassa de longe o marco de uma obra, e até o compositor.

Na minha opinião, o calcanhar de Aquiles da “filosofia” que sustenta a parte da investigação informática, talhada directamente para a composição musical, situa-se em duas vertentes aparentemente contraditórias: por um lado, segundo parece, ela não apontou ou advertiu suficientemente certos aspectos maiores da formulação musical da segunda metade do século XX, sobretudo os concernentes à evolução e à variabilidade das relações e interacções do conjunto dos parâmetros musicais, ou seja, os que se estabelecem concretamente (pela escrita) em obras significativas, e não em virtude das especificidades acústicas destas relações.

Por outro lado, ela tende, por vezes, a privilegiar uma “economia da memória”, reflectida num certo tipo de globalização que não deixa de evocar uma certa metodologia da música em fita (ou no disco rígido), num *a priori* de sincretismo.

Curiosamente, e embora se encontrem num nível profundo da programação, globalização e sincretismo acabam por guinar, neste ou naquele percurso, para uma situação de facto que não é de todo desprovida de incidências estéticas.

O calcanhar de Aquiles da escrita instrumental que emana (ousemos esperar) de uma concepção musical e que visa integrar a informática, parece-me situar-se a dois níveis:

a) a escrita inspira-se, mais ou menos directamente, na progra-

mação informática, no sentido de que vai buscar a esta uma panóplia de efeitos “surpreendentes” que irão servir-lhe de guia e, em grande parte, determiná-la. Ao invés, acontece também que este género de efeitos se encontra, desde início, na própria escrita instrumental, e neste caso será a programação que se tornará tão pouco refinada como os efeitos. Nas duas situações a concepção musical revela-se pobre, a escrita é prejudicada e tenta encobrir, mas a contraparte informática, muitas vezes e apesar dela, acaba por avolumar a insuficiência aos nossos ouvidos.

- b) assiste-se a um “casamento da razão” entre os dois domínios, e isso traduz-se por uma coabitação em que cada um cede espaço ao outro, para se evitarem os conflitos. As partes instrumentais mais rebuscadas não serão perturbadas pela programação, cujas funções seriam tanto mais difíceis de desenvolver quanto complexa é realmente a partitura.

Por seu turno, nos momentos em que o computador se torna o ocupante, os instrumentos assumem o modesto papel de geradores de som, uma espécie de combustível sonoro, a fim de deixar soar a programação. Muitas vezes, eles acabam por se calar de todo: ponto culminante da sabedoria em matéria de coabitação. Instalam-se assim [ambos], alternadamente, numa ou noutra face de um *statu quo* sem surpresas.

Existe ainda o caso em que uma sequência instrumental será gravada durante o seu desenrolar em *tempo real*, retrabalhada imediatamente pela informática e difundida logo após estar pronta – o que na realidade não é essencialmente diferente de qualquer outra gravação. Também ali predomina um simples pensamento binário (0 ou 1).

- c) os dois domínios coexistem de modo mais ou menos estável. Saiu-se, pois, desta báscula binária, mas as suas relações edificam-se sobre arranjos permanentes dos territórios, sobre básculas locais, sobre um paralelismo que só muito raramente consegue uma verdadeira interacção.

Por vezes, sons de síntese vêm ornamentar, ligar os diferentes elementos mas, em geral, não ultrapassam nas suas aparições o aspecto de fotografias de orquestração em sobre-impressão, ou antes, em sobre-audição.

Como se pode constatar, cruzam-se os dois calcanhares de Aquiles. Por outro lado, o seu confronto permanece sempre difícil.

A ideia de um contraponto inextricável não cessa de tornar difícil todo o percurso que se dirige para a sua realização.

Se aceitarmos levar este *contraponto* inextricável tão longe quanto possível, onde se situam os compromissos férteis entre, por um

lado, a programação concebida e destinada ao tratamento em *tempo real* dos instrumentos e, por outro, os diferentes graus de audibilidade de cada aspecto da programação em situação de concerto?

Por agora, deixemos totalmente de lado os factores exteriores – humanos e materiais – que não intervêm na composição instrumental e informática da obra mas que, no seu enquadramento de concerto, determinam estes graus de audibilidade de um modo mais decisivo do que alguns se recusam a acreditar. Quero falar das propriedades acústicas do local de concerto, do tempo de que se dispõe, ao mesmo tempo, para o estudar e para o repetir sob as condições *reais*, das modalidades de repetição, do grau de profissionalismo dos músicos *durante* os ensaios, da competência técnica do maestro e de uma espécie de intuição, *adquirida* passo a passo, que lhe permitirá aceitar e compreender o *inacabamento* sonoro e musical, de que ele é obrigado a tornar-se cúmplice.

Um último factor actua sobre o todo: a benevolência, a disponibilidade, um conhecimento *empírico* das diversas camadas sonoras que devem ressaltar na audição, a atenção permanente e *virtuosística* do engenheiro de som que gera a difusão, ou então o contrário. Deixemos todas estas incertezas, e passemos à questão dos diferentes graus de audibilidade de cada aspecto da programação, decerto *in vitro*, mas *simulando* e imaginando, tanto quanto possível, uma situação de concerto isenta de contingências materiais e humanas. Onde se situam então estes compromissos fecundos? Que é a *utopia provisória*?

Até onde poderei persistir na minha vontade deste *contraponto*, na minha ideia da necessidade imperativa do *tempo real*, na minha convicção da legitimidade e da pertinência de uma *plena apropriação* dos dois domínios?

De um modo muito mais concreto, como enfrentar em *tempo real* a instabilidade instrumental contra a passividade da programação, mesmo quando esta se concebe e realiza com o maior pormenor? Que entendo aqui por instabilidade instrumental e passividade da programação?

Na situação de concerto, os diferentes graus de audibilidade de cada aspecto da programação dizem essencialmente respeito a duas categorias de fenómenos que, aliás, se encontram em toda a escrita para orquestra, desde que ela não seja nem escolar nem esteja submetida a uma espécie de logomaquia orquestral que se reclama de um mito do bem-sonante e de uma claridade fictícia.

Uma dessas categorias é parte integrante da própria escrita, no sentido de que ela reagrupa fenómenos concebidos originalmente na e pela escrita como esbatimentos que escapam, mais ou menos, a uma audibilidade evidente e reconhecível, tendo funções constitutivas a níveis subterrâneos e exercendo a sua influência no resultado sonoro de um modo indirecto, mas determinante.

A outra categoria refere-se a todas as dimensões relativas à interpretação. Tão evidente é falar de diferentes graus de audibilidade quando se trata da interpretação de uma peça para orquestra, como a mesma moção de interpretação, aplicada à programação informática de uma peça (sobretudo em situação de concerto), se pode revelar abusiva e inadequada.

Logo desde as suas primeiras instâncias deve a programação desenvolver-se a partir de uma interpretação do projecto musical. A interpretação alcançará planos cada vez mais diversificados, mas o estabelecimento do primeiro esqueleto informático há-de já interpretar certas intenções gerais do projecto, ou seja, criar uma primeira hierarquização das funções, das configurações de programação, entre umas e outras. Esta hierarquização permitirá delimitar um território composicional em que tanto as redes de comunicação como os conteúdos informáticos interpretam, nos seus níveis respectivos, as dimensões musicais que lhes estão destinadas.

À medida que se ascende à superfície, por outras palavras, que se actua em aspectos cada vez mais directamente audíveis, passa-se a outros níveis de hierarquização que vão ajustar entre si os diferentes tratamentos, ligar as suas funções, prevendo já certos desequilíbrios que serão causados pelo *tempo real*.

A interpretação consistirá progressivamente numa dosagem empírica de um grande número de planos da programação, e tal por simulações em estúdio que se apoiam, ao mesmo tempo, em vontades musicais orientadas e numa espécie de imaginação experimental da futura situação de concerto.

Neste estádio intervém já um conjunto inteiro de restrições inerentes não só aos condicionamentos do *tempo real*, mas também à capacidade de memória e ao poder de cálculo do ambiente informático de que se dispõe. Estou, pois, convencido da possibilidade de chegar, segundo a minha concepção, a compor integralmente os dois domínios – o que não passa de uma utopia provisória.

Nem vale a pena dizer que é a minha fé neste som provisório que faz que eu me obstine na utopia. A ela retornarei, quando analisar o fenómeno do ENVELOPE e certas modalidades do *tempo real*, mas antes gostaria de abordar mais de perto a questão da instabilidade instrumental e da passividade da programação.

Nem uma nem outra se hão-de considerar aqui como carências ou deficiências. Correspondem muito simplesmente a características, e importa não ignorá-las, - independentemente do modo como delas nos apercebemos.

Na problemática em questão, a instabilidade instrumental diz respeito a todos fenómenos intimamente ligados ao instrumento e à sua execução, às constantes variações de amplitude daí decor-

rentes, aos transitórios de som, aos aspectos do espectro segundo os registos, aos modos de emissão e de variações imperceptíveis do micro-ritmo e, por fim, à variabilidade da escrita.

A passividade da programação traduz-se em grande parte pelo facto de que ela não pode reagir à instabilidade instrumental a todo o instante e, por conseguinte, não pode interpretá-la segundo as intenções musicais que aí se inscrevem, sobretudo que a instabilidade apresenta acusticamente uma taxa considerável de aleatório e um âmbito de variabilidade não menos considerável.

Assim sendo, existirá um paradoxo da utilização dos instrumentos, logo que a informática tem de agir sobre eles em *tempo real*?

Que fazer do conhecimento do que expressamente se ignora?

### III – Equações últimas

O encaminhamento para a eclosão real do som, o percurso complexo (através do ambiente informático e dos circuitos de difusão) que separa o instrumento que provoca esta eclosão, do altifalante que a transmite, as características modeladas de cada eclosão transmitida, a configuração de cada relevo, a curvatura de cada diástole/sístole de um altifalante, eis outras tantas variáveis que, a cada momento, vão ser (re)-postas em equação. Recordemos de passagem que, às vezes, a realidade sonora em que conflui cada um destes percursos, durará apenas uma vigésima de segundo. Apesar da sua fugacidade, não escapará ao perfil teleológico de um contexto preciso. Não é de modo algum a complexidade do processo que garante o fundamento da minha concepção musical, mas a que me constrange àquela.

Para cada obra, a necessidade de um ambiente informático pre-estabelecido e estável é, no que me toca, um factor indispensável. Guardadas as devidas proporções, esta necessidade corresponde à que sempre senti de definir em pormenor o efectivo instrumental e/ou vocal de cada peça, antes da sua composição; por outras palavras, de me encontrar, após o desencadeamento de um projecto, perante um conjunto finito de fontes e recursos sonoros, de eventuais mudanças que permanecem sempre assaz circunscritas.

A expressão “ambiente informático” cobre, na realidade, duas entidades distintas, mas inseparáveis: uma, o ambiente informático do IRCAM destinado à composição assistida por computador, a outra, no interior da primeira, o conjunto da programação concebida e desenvolvida para uma obra, e portanto a colocação de um ambiente particular resultante do arranjo funcional de todos aspectos da programação. Tal é a criação e o desempenho de Éric Daubresse.

Sem poder avaliar com conhecimento de causa os múltiplos desenvolvimentos e as ramificações da informática, parece-me, todavia, que a ultrapassagem, por vezes vertiginosa, de uma certa

etapa leva a que constantemente erremos o alvo, porque o que havia cai antes de amadurecer e o que acaba de nascer cumpre alegadamente funções, para as quais está longe de estar amadurecido.

A necessidade de um ambiente informático preestabelecido e estável (pelo menos para a realização de uma mesma peça) é, com efeito, a reacção a um obstáculo que se pode revelar sob duas formas aparentemente contraditórias: em virtude de uma “filosofia” do *aggiornamento*, baseada numa febre simultaneamente vanguardista e comercial, vemo-nos encurralados numa espécie de procrastinação que apenas prejudica as obras e o seu acabamento.

Ao retomarmos, de um modo mais concreto, o percurso para a eclosão real do som, será necessário debruçar-nos, primeiro, sobre o próprio percurso, sobre o LOCAL em que o *tempo real* irá impor as suas restrições, a sua explosão, o seu estrépito.

Como afirmei noutra lugar, um hábito antigo de colocar e orientar desde dois a oito altifalantes destinados a difundir fitas magnéticas que se hão-de misturar com as partes instrumentais, proporcionou-me, antes de todo o ensaio sonoro, a possibilidade de uma percepção dos diferentes volumes de um local, como se o ar contido nestes volumes fornecesse já um mínimo de informações sobre os humores do local. Esta primeira etapa é um exame do espaço do LOCAL, muitas vezes intencionalmente sem qualquer contrapartida sonora, a não ser justamente a de uma apreensão diversificada do ar. A isso acrescentar-se-á uma espécie de triangulação empírica das superfícies e dos seus declives.

A perscrutação do espaço do LOCAL transmutar-se-á em escuta. A propagação de um som que não pertence ao LOCAL irá inflectir o exame e aprofundar a escuta.

Por fim, será necessário, mediante esta escuta, desenvolver a capacidade de selecção e de valorização das características acústicas do LOCAL em função dos objectivos musicais e das prioridades que eles impõem.

O espaço do LOCAL seria a sua equação sonora no momento da sua vibração pelo som que não lhe pertence e cujas características não apresentam, em rigor, nenhuma intenção musical.

A espacialidade do LOCAL só em parte lhe pertenceria, porque estaria marcada pela inflexão causada deliberadamente pela radiação instrumental, pelo seu tratamento informático em tempo real e, sobretudo, pela ESPACIALIZAÇÃO, a qual é causada pelos altifalantes.

A totalidade do fluxo sonoro, a sua metamorfose por meio do ambiente informático e a colocação musicalmente orientada pelos altifalantes implantam assim um espaço composto no espaço do LOCAL.

Existe uma questão a propósito da ESPACIALIZAÇÃO, tal como a concebo, que se poderia abordar mediante a sua função, a sua correlação com outras dimensões (alturas, ritmo, *tempi*, timbre, intensidades, etc.) e uma eventual hierarquia das suas relações com cada uma delas.

A minha relação a este respeito ancorou-se sempre num fenómeno muito antigo da música ocidental, o da fixação pela escrita de um “novo” parâmetro.

Por exemplo, as intensidades desde Bach a Webern e em seguida, passando por Haydn, Beethoven, Chopin, Wagner, Mahler e Debussy. Ou então, pelo que toca ao timbre, e praticamente desde a Idade Média, a determinação lenta e progressiva de um instrumental preestabelecido, que se desorbita, a pouco e pouco, da música vocal pela constituição de diferentes conjuntos fixos, levando o todo a uma autonomia crescente da escrita instrumental.

Numa mesma ordem de ideias, poderia ainda encarar-se, segundo as épocas, o aspecto da permuta de responsabilidades entre o desenvolvimento melódico/harmónico e o conjunto da construção rítmica; por exemplo, de Josquin a Mozart. Embora já não se trate aqui da fixação de um novo parâmetro, está-se todavia perante mudança subtil da hierarquia relativa das duas dimensões, no próprio seio da concepção; estas mudanças desempenham um papel determinante na cristalização de um estilo.

E não se diga que os três exemplos se apresentam aqui sob uma forma necessariamente demasiado sumária. Sinto-me, no entanto, obrigado a apresentá-los, porque estou convencido de uma certa similaridade destes fenómenos relativamente às funções musicais da espacialização tal como a entendo e ainda da diversidade das suas relações com as outras dimensões.

A introdução e sobretudo a sistematização de uma nova dimensão têm como passagem obrigatória uma simplicidade manifesta: a alternância binária esquerda/direita, desde os anos 50, não é em si nem menos nem mais musical do que alternância forte/piano das épocas anteriores ao barroco até Mozart.

O impacto de uma giração que se cava em torno do ouvinte não é em si nem mais nem menos musical do que a fissura talhada no discurso harmónico por um súbito amontoamento de oitavas, tal como existe na sinfonias de Beethoven ou até em Haydn.

Se encararmos, agora, certos fenómenos mais complexos, a “cintilação” sonora devida a uma intensa disseminação no espaço, sustentada pela sobreposição de vários ritmos de espacialização a altas velocidades, não é em si nem mais nem menos musical do que, em certas páginas de Ravel, uma sobreposição orquestrada de formantes rítmicos – de timbres e de registos – sustida por uma evolução harmónica estranhamente lenta e dando origem a uma cintilação inaudita.



Em si, isto significa que qualquer elaboração de um “novo” parâmetro no próprio seio da escrita, seja simples ou complexo, só encontra a sua justificação a posteriori, na medida em que a equação dos outros parâmetros se transformar progressivamente, em que ela inflectir, por pouco que seja, o contexto musical.

Por outro lado, é evidente que a evocação da tradição é aqui tão-só uma das alavancas da minha reflexão e, de nenhum modo, a sua legitimação.

Nunca acreditei numa paridade funcional entre todos os parâmetros, mas, em contrapartida, acredito na substituição das responsabilidades e numa deslocação sucessiva de hierarquias.

Nunca pode existir uma fronteira nítida entre o livre-arbítrio e a determinação, entre o que é uma escolha quase arbitrária e o que constitui a realização de uma estrutura preestabelecida, entre o contextual e o formalizado. De igual modo, o desenvolvimento pela escrita de uma dimensão como a ESPACIALIZAÇÃO não pode submeter-se a um tipo de rigor e/ou de improvisação semelhantes, por exemplo, ao das alturas ou da escolha dos timbres. Ou seja, a sua responsabilidade na constituição última do fluxo sonoro não lhes é afim. É de uma natureza diferente, pelo menos hoje. Contém, todavia, certos aspectos que podem ser directamente relacionados com estruturas rítmicas e de *tempo*. É capaz de agir, como que do exterior, sobre a percepção do desenrolar das alturas e de “trans-figurar” sensivelmente o perfil dos timbres, como acima referi.

Apresentarei, com a ajuda de algumas anotações sobre os percursos de espacialização, um último exemplo de determinação progressiva do livre-arbítrio.

Condições reais de *Lichtung I*: 8 altifalantes e possibilidade de um máximo de 6 percursos simultâneos e totalmente independentes, inclusive nos seus ritmos e *tempi*.

Imaginemos um desenrolar melódico comportando algumas dezenas de notas, e uma espacialização em que cada mudança de altifalante coincide com cada uma das notas. Admitamos que este desenrolar melódico apresenta uma estrutura rítmica assaz complexa e que, por isso, o ritmo de espacialização igualmente o será. Por fim, será necessário compor o percurso de espacialização, ou seja, escolher/determinar qual o altifalante para cada nota, qual a série de altifalantes para todo o desenrolar melódico.

Como disponho apenas de oito pontos e não se trata de um decalque factício da sua sucessão pela ordem acontecimental de outro parâmetro, a decisão sobre os modos como o seu encadeamento e a forma da sua reiteração se irão desenrolar, conterà forçosamente uma margem importante de livre-arbítrio. Ao longo da sua fixação pela escrita, este livre-arbítrio ir-se-á decantando em determinações proteiformes interpretando localmente diferentes aspectos,

por exemplo, do contorno melódico, do carácter acidentado do ritmo e da sua marca de velocidade, da colocação próxima ou afastada (no espaço) de certos timbres, etc.

Por outro lado, a existência de outros percursos simultâneos implica outros critérios de decisão, sobretudo no tocante à ocupação real do espaço em cada instante, ao grau de separação dos percursos entre si, aos seus recobrimentos e até à sua complementaridade.

Há uma ESPACIALIZAÇÃO cujos percursos de espacialização e/ou ritmos de espacialização são independentes e possuem a priori apenas relações longínquas com outras dimensões. A este respeito, toda a coincidência derivada de semelhante acaso é susceptível de ser interpretada e valorizada por outros meios.

Estes percursos e estes ritmos impõem-se enquanto portadoras últimos da globalidade do fluxo sonoro e, logo que as suas velocidades ultrapassem certos limiares, dão a impressão de uma imobilidade frenética, de um estatismo vertiginoso. (Uma garrafa de vidro, ao ressaltar livremente sobre a pedra, provoca um ritmo em *accelerando*, e quanto mais aumentar de velocidade tanto mais, no tempo, se acercará da imobilidade.)

Antes de passar à equação última do encaminhamento para a eclosão real do som em situação de concerto, o ENVELOPE, abordarei certas questões intimamente ligadas à prática do *tempo real*.

Se existe um paradoxo na utilização de instrumentos em *tempo real*, é devido à interacção de diversos factores:

- a instabilidade instrumental e a passividade da programação, tais como acima as esbocei (nas suas características inevitáveis);
- a criação de uma espacialidade artificial no espaço real do LOCAL;
- a captação de som por microfone dos instrumentos e os fenómenos de máscara que daí podem resultar;
- os dilemas das modalidades de repetição;
- o estado embrionário dos seguidores de partitura para a realização das minhas necessidades utópicas.

Que é uma espacialidade artificial?

A partir do momento em que os altifalantes tiverem encontrado a sua colocação definitiva, e os seus ângulos de incidência tiverem sido fixados empiricamente (por sucessivos testes de escuta), já não se devem ouvir os altifalantes, como se de “faróis sonoros” se tratasse apontados para o auditório, mas ouvir antes as diversas regiões donde o são emana. A integralidade dessas regiões instaura uma espacialidade artificial que, embora sendo radicalmente dependente das características acústicas do LOCAL, as neutraliza, as torna solidárias da espacialidade assim criada. É no seu interior que a escuta terá lugar, terá o seu próprio espaço.

Isto suscita uma prerrogativa da espacialidade artificial e implica que a fonte instrumental jamais deverá ser ela própria directamente percebida (a não ser por excepção desejada), sob pena de destruir logo a escuta no seio da espacialidade artificial.

Na prossecução desta breve resenha dos imperativos do *tempo real*, direi que é necessário considerar duas categorias de fenómenos de máscara: uma, a da dissimulação das regiões pela fonte instrumental, como acabou de se ver; a outra diz directamente respeito à captação de som dos instrumentos, a qual deverá satisfazer as condições necessárias para que cada microfone capte apenas o seu instrumento e nunca os instrumentos, cuja intensidade ameaça, a todo momento, afectá-los. Sem ambicionar a utopia, será necessário que alguns reconheçam, por fim, no palco o imperativo da compartimentação de alguns instrumentos com a ajuda de paredes transparentes. Seria este já um contributo considerável para a questão do que, acima, apelidei de passividade da programação e, claro está, para a reequilibração dos diversos “inputs”. Também aí se trataria de formar subcenas no seio do palco, sem prejuízo do contacto visual entre os músicos. Penso que seria preferível minorar o problema, em vez de deixar que ele se perpetue, sob o pretexto de que tais paredes não o resolvem de todo.

Esta anotação servir-me-á de ponte para passar aos temas das modalidades técnicas e humanas de repetição.

Jamais poderemos levar a cabo a última preparação da partitura informática e o seu ajustamento a cada situação de concerto sem a participação dos instrumentistas e, decididamente, sem o LOCAL do concerto. Aqueles, por seu turno, ao chegarem à primeira repetição com todo o dispositivo informático e de difusão, já terão repetido a peça como qualquer outra peça somente instrumental. Se ainda não estiverem prontos, iremos partilhar o tempo com eles, mas a situação de facto é, por vezes, muito incómoda e até infrutífera, porque as nossas preparações locais exigem, com demasiada frequência, mais tempo do que as suas. Além disso, e em muitos casos, teremos necessidade de que eles estejam dispostos a começar a nossa repetição, a qual, de vez em quando, requer numerosas iterações.

Se eles se considerarem como já preparados, semelhante acumulação de repetições acabará por cansá-los e por levá-los a duvidar do papel que aí desempenham. Em particular, só muito raramente captam o resultado final, porque se encontram obrigatoriamente colocados fora do espaço delimitado pelos altifalantes. Este último inconveniente poderia eventualmente minorar-se, mas visto que os graus de empenhamento e de curiosidade intelectual variam, claro está, de instrumentista para instrumentista, e dado que tais arranjos exigiriam uma sobrecarga considerável dos circuitos de

difusão, a melhoria efectiva seria assaz insignificante e o conjunto desta problemática permaneceria praticamente sem alteração.

Outro dilema que, por si só, pode suscitar paixões e bloqueios humanos e técnicos do lado dos intérpretes, é provocado pela utilização de um “click-track” ao longo de *Lichtung I*, e que o chefe de orquestra deve seguir. O argumento forte contra esta barbaridade musical é que ela impede o desembaraço da execução e o desabrochamento da musicalidade de cada um.

Não tenho a mínima predilecção pela utilização de um “click-track”, mas por agora não disponho de nenhum outro meio capaz de me permitir, segundo o meu desejo, um contraponto inextricável entre o conjunto das diversas dimensões da programação e os diferentes níveis da escrita instrumental.

As suas modalidades de contraponto e a vontade de uma percepção, tão diferenciada quanto possível, da “partitura” informática é que me obrigam a recorrer a um “click-track”, e não o facto de pretender um tempo metronómico electronicamente preciso. Ficaria, aliás, muito feliz por obter o resultado antecipado sem o “click-track” e com um verdadeiro desembaraço, e lamento o estado embrionário dos seguidores de partitura.

A propósito, é um facto que um número excessivo de músicos e de chefes de orquestra, embora e com razão intransigentes em matéria de falsas notas e de execução rítmica, interpretam os *tempi* indicados na partitura, com uma desfaçatez que pode chegar a admitir desvios de mais ou menos 10 pontos, e por vezes 20, segundo a sua maneira específica de expressar a sua destreza e a sua musicalidade, e tal independentemente da partitura. Infelizmente, tenho disso uma experiência assaz frequente, sobretudo em peças com *live-electronics* e sem “click-track”.

Por isso, enquanto espero poder constatar o provisório da minha utopia, vejo-me obrigado a renunciar a uma interpretação flexível e transbordante de uma certa musicalidade, em troca de uma nitidez de relacionamento das diferentes camadas rítmicas, sobretudo entre as dos instrumentos e as do computador.

Seria para mim intolerável prosseguir um caminho de complexidade rítmica para desaguar num engarrafamento rítmico, onde a sobreposição de estratos se afoga numa espécie de *stratus*, e onde uma entropia de relevos é periodicamente importunada pelo regresso de inevitáveis menores-múltiplos-comuns.

Por fim, a dimensão que para mim continua a ser a equação última da materialidade sensível, da sua transparência ou da sua translucidez, a equação última que modela a escuta real da espacialidade artificial, que no-la restitui: o ENVELOPE.

Desde os primórdios do meu trabalho no IRCAM, pude longamente experimentar in vitro a infinidade de incidências sofridas por qualquer sinal (instrumental ou outro) a partir de todas as espécies de variações de tempo e/ou de amplitude dos valores que definem o envelope.

Adquiri o hábito de o definir como o modo de cada som nascer, viver e morrer. É na escolha da feição que cada uma das três fases tomará, na dosagem dos valores de tempo e de amplitude para cada fase, que a forma do envelope se cristaliza, que cada som adquire a sua biografia.

Uma biografia ao acaso: um som nasce de repente, ou seja, obtém instantaneamente a intensidade (a amplitude) que lhe foi assinalada. Vive pouco tempo, mas sempre intensamente (o seu valor de amplitude é elevado e invariável). Morre devagar, por outras palavras, a sua amplitude leva o tempo que lhe foi assinalado para alcançar o silêncio (zero).

Outro som nascerá lentamente, levará, pois, um certo tempo até chegar ao nível de intensidade previsto, mas não terá vida, porque passará directamente ao estado de definhecimento e morrerá tão lentamente como nasceu.

Esta imagística não nos fará esquecer que cada biografia pode igualmente durar tanto uma fracção de segundo como alguns segundos.

No caso que nos ocupa, o ENVELOPE é o modo como cada altifalante “deixa passar” cada som. O ENVELOPE modela a forma de abertura e de fechamento do altifalante. Determina sob que forma cada som instrumental irromperá no interior da espacialidade artificial. Ele é a equação última que leva à escuta real. Regressei, uma última vez, à minha utopia provisória.

Quanto ao ENVELOPE, perseguir-me-á sempre a ideia de que eu deveria criar e programar a biografia de quase cada som da peça individualmente. Abstraindo do tempo de trabalho que isso representaria (seria o aspecto mais provisório da utopia), embato no escolho do enorme “dispêndio de memória” necessário para uma realização em *tempo real*, mesmo parcial, da utopia.

[Desde que trabalho no IRCAM, o mais importante dos enriquecimentos do meu conhecimento concreto é o da experiência auditiva das transformações totalmente audíveis e reconhecíveis, nascidas de variações ínfimas dos valores de tempo e de amplitude num envelope. Estas ínfimas variações podem chegar a 10 milissegundos e menos ainda, e permitem-nos perceber no ouvido puro e simples as suas funções no perfil adquirido pelo som. De modo semelhante, certos cálculos que levam a uma proporcionalidade das três fases do ENVELOPE, permitem-nos um reconhecimento auditivo (e experimental) da acção destes cálculos sobre o som. Trata-se,

de facto, de uma espécie de solfejo do ENVELOPE. Isto bastaria para mandar embora aqueles que desdenham a intervenção dos números na criação musical para elevar num pedestal de papelão uma inspiração e uma espontaneidade factícias, e os que, de modo imperdoável, antimatemático e a antimusical, se servem, por exemplo, da série de Fibonacci como de um número de telefone.]

Como já antes disse, a investigação informática destinada directamente à composição musical e a programação geral daí decorrente tendem a privilegiar uma “economia de memória”, portanto um certo tipo de globalização, ao qual me vejo constrangido, logo que pretendo estampar no *tempo real* a minha ideia de virtuosidade.

Não obstante a minha incompetência em matéria de programação, inclino-me a pensar que, para todas as minhas peças que apelam para a informática, seria necessário encarar o estabelecimento de unidades de memória independentes (forçosamente com mais memória) e tornar assim cada categoria de tratamento capaz de maior flexibilidade e eficácia instantâneas frente à instabilidade instrumental. Por outro lado, o aperfeiçoamento dos seguidores de partitura, segundo diferentes “suportes de descodificação”, seria de grande ajuda.

A minha obstinação em perfazer no inacabamento a minha utopia, por vezes impertinente, do *tempo real*, faz que o erro seja provisório. Ainda que fosse tão-só sob uma forma assintótica.

Paris, Setembro 1997

### III/4 A VIRTUALIDADE DO TEMPO REAL (2001) \*

Entre os ‘domínios tecnológicos’ encarados por altura de uma reunião sobre a reforma do curso de composição do *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, e sem descurar de forma alguma a sua interdependência, o ‘tempo real’ é o único em que poderei aduzir a minha experiência pessoal, uma reflexão sobre o modo de a transmitir, e estabelecer o que apelidarei de ‘contexto pedagógico’, capaz de desembocar na constituição de uma espécie de interface formada – pelo menos num primeiro momento – por três participantes:

- o estudante, com um projecto relativo ao ‘tempo real’.
- um *especialista* da informática musical que tenha uma perfeita consciência dos desafios especificamente composicionais do ‘tempo real’.
- e eu próprio.

No tocante ao projecto do estudante, será preciso, antes de mais, levá-lo a um estágio inicial de maturação que lhe permita explicitar com um mínimo de clareza, por um lado, as diferentes especificidades ‘puramente’ musicais que ele intenta concretizar mediante tal ou tal aspecto do ‘tempo real’ e, por outro, os ‘métodos’ *ad hoc* que ele tem em vista para articular a escrita instrumental e a pesquisa informática, com o risco de ulteriormente alterar esses ‘métodos’.

Será preciso, a meu ver, evitar que desde início o estudante se poste perante uma espécie de *supermercado dos possíveis*, a fim de evitar, tanto quanto possível, que a manipulação (susceptível de, em pouco tempo, se tornar demasiado ‘virtuosística’) se substitua à construção progressiva de um verdadeiro projecto musical, do qual fará parte integrante – e integrada – a programação do ‘tempo real’. Não quer isto dizer que o estudante tenha de persistir numa certa

\* Texto inédito, escrito em Dezembro de 2001 por ocasião de uma reunião sobre a reforma do curso de composição do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. Tradução: Artur Morão; revisão: Paulo de Assis.

ignorância dos passos informáticos. Por outro lado, uma esmagadora maioria de todos os que, muito cedo, se tornaram clientes assíduos do *supermercado dos possíveis*, quer por um caminho derivado mais ou menos directamente do GRM [*Groupe de Recherches Musicales*], quer por um consumo bulímico da CAO [*conception assistée par ordinateur*], evidenciou, apesar do seu ‘virtuosismo’ na manipulação dos *possíveis*, uma certa ignorância da prioridade da dimensão musical.

Assim sendo, como aceder a um conhecimento suficiente da pesquisa informática em geral e do ‘tempo real’ em particular, sem o dissociar dos desafios especificamente composicionais de uma obra, tal como eles devem existir imperativamente em qualquer peça, seja ela para orquestra, para quarteto de cordas ou para um simples instrumento solista? Como abordar os aspectos tecnológicos associados a semelhante pesquisa sem que o adquirido daí resultante se converta num trampolim sofisticado para realizações bastardas e maquilhadas de actualidade? Sei muito bem que o modo como o adquirido irá ser utilizado será inevitavelmente declinado pela personalidade e pela atitude interior do estudante, mas penso que se deve sempre tentar inflectir, mesmo que pouco, o seu comportamento em face do projecto, com o intuito de estabelecer um ‘contexto pedagógico’ assinalado por uma certa exigência deontológica.

Como inculcar em todos os que, de boa-fé e com conhecimento de causa, desejam apropriar-se das potencialidades do ‘tempo real’ a ideia de que importa, antes de mais, submeter estas [tais potencialidades] aos imperativos de natureza estritamente musical para, no decurso do trabalho, enriquecer a escrita musical com essas potencialidades, tornando-as capazes de intervir nos recantos mais recônditos da imaginação, impulsionada então ‘por’ um re-conhecimento intencional, ou seja, endereçado ao projecto musical?

Este primado do projecto musical será tanto mais justificado quanto o projecto, uma vez levado a cabo, fará ressaltar com maior evidência o carácter tornado, segundo os casos, complementar ou indissociável das duas *vertentes* da peça: a partitura instrumental e a componente informática. Justamente para obter semelhante ‘cumplicidade’ das duas vertentes é que considero indispensável que o estudante possua um bom número de noções básicas em acústica; pois, embora a manipulação da componente informática lhe venha fornecer, decerto, uma panóplia de transformações do ‘sinal’ que ele irá escolher, ela nem por isso o levará a conhecer a natureza e a razão físicas de cada uma dessas transformações – por outras palavras, o seu fundamento acústico.

Como poderá este conhecimento do fundamento acústico estar religado, ser reconduzido e elevado – pelo compositor – a um plano simultaneamente conceptual e prático, directamente implicado no percurso compositivo? Qual poderá ser a função de um conhe-

cimento ‘meramente’ acústico, que alguns tenderão a considerar ‘fora de moda’, e até inútil, na *formalização com alcance musical*, das diferentes transformações realizadas pelo computador, cujo poder de cálculo não cessa de aumentar?

Não sou, claro está, assaz ingénuo para me considerar capaz de fornecer respostas definitivas a tais questões. Elas só serão dadas definitivamente pelas obras. Mas também não deixo de constatar, infelizmente com demasiada frequência, que aqueles que põem de lado todo este questionamento em prol de uma prática selvagem de manipulações, por vezes muito sábias, das diferentes possibilidades tecnológicas e informáticas, acabam por trazer à plena luz, por ocasião da audição do resultado, a enorme discrepância entre a complexidade do ambiente informático utilizado e a fragilidade, para não dizer a precariedade, da concepção musical do projecto. Quase se poderia falar de *transferência* da pobreza musical para a riqueza dos meios empregues.

Mas regressemos às questões.

Sujeitar as potencialidades do ‘tempo real’ aos imperativos de índole estritamente musical significa que cada aspecto do *tratamento* dos instrumentos pelo computador, e também o seu ‘envelope’ final que precede imediatamente a sua difusão pelos altifalantes, deverão ser considerados – a cada instante e no seu conjunto – como componentes integrais do gesto musical, quer a um nível local, quer num plano muito mais geral, a saber, desde o estabelecimento do ambiente informático peculiar a um projecto. Indicarei ainda que este estabelecimento é uma das fases iniciais mais importantes no itinerário para a integração das duas *vertentes*. Falar de componentes integrantes do gesto musical não quer dizer que não haja uma hierarquização constante, mas variável segundo os contextos, dos diversos aspectos da programação. De igual modo, e em consonância com os contextos, a *Hauptstimme* [a voz principal] do trabalho será confiada a este ou àquele aspecto de cada vertente, dando assim lugar a uma hierarquização local.

Enriquecer a escrita musical com as potencialidades do ‘tempo real’ significa que cada intervenção do computador ‘no’ discurso instrumental, ou antes, uma espécie de pré-ciência da natureza de cada intervenção durante a própria redacção da partitura, pode proporcionar uma dimensão a mais aos inúmeros pormenores da escrita instrumental. De harmonia com a minha própria experiência, parece-me indiscutível que conhecer a natureza e a razão físicas destas intervenções e o seu fundamento acústico será muito relevante na aquisição e no desenvolvimento desta pré-ciência.

O conhecimento do fundamento, da retaguarda acústica dos diferentes *tratamentos* dos instrumentos pelo computador, irá

ligar-se implicitamente a certos níveis do percurso composicional, porque o facto de saber sobre que parâmetros físicos do som instrumental, e de que modo, tal ou tal *tratamento* actua de forma muito particular permitirá ao compositor, no caso de ele ser verdadeiramente sensível, criar uma teleologia – uma intencionalidade musical – derivada, em parte, da atenção concedida à natureza acústica da acção exercida pelo *tratamento* sobre o corpo sonoro, emitido pelos instrumentos. Ensaiai o efeito de um efeito, e com demasiada frequência comprazer-se nisso, nada é em comparação com a capacidade de reconduzir um efeito, pela sua natureza e pelo re-conhecimento desta, a uma função de elemento integrante e integrado do gesto musical. Numa linguagem muito menos estrita, eu diria que a apreensão progressiva do fundo acústico de cada *tratamento* se pode converter, guardando todas as proporções, numa fonte de inspiração, contanto que o efeito jamais se torne a causa do gesto. Por isso, a natureza física do efeito suscitado pelo *tratamento* poderia realçar uma certa instrumentalidade, que ele adquire, desde que se encontra sobreposto ao ‘sinal’ instrumental com um intuito puramente musical e indo além de uma estratégia tão-só local e anedótica.

A aprendizagem e a apropriação da virtualidade do ‘tempo real’ passam, estou disso convencido, pela assimilação de um certo número de leis e de constantes acústicas que traduzem características primordiais do mundo sonoro, de certos critérios da propagação do som, de certas especificidades associadas a cada família de instrumentos e aos traços distintivos dos ‘envelopes’ espectrais de cada instrumento por uma certa consciência do ‘comportamento’ dos principais parâmetros do som; tal consciência torna possível a apreciação, mesmo que só muito geral, das características acústicas de um lugar.

Dezembro de 2001

### III/5 A ATITUDE INSTRUMENTAL (2007) \*

#### A técnica, a maneira de tocar, a interpretação

‘A técnica, a maneira de tocar e a interpretação nos andamentos lentos desde Bach até Schönberg’ é o título e o tema dos meus três seminários, dos quais os dois primeiros serão dedicados ao piano, o segundo ao violino e a quintetos de cordas e o terceiro a chefes de orquestra. Tal título contém já em si mesmo um resumo de três aspectos essenciais de uma minha reflexão, velha de quarenta anos, nomeadamente a seguinte:

- a existência de uma dimensão de interpretação no meu próprio acto de compor;
- a minha visão pessoal da evolução do universo tonal até ao seu esgotamento;
- a criação e a cristalização da *lentidão*, mesmo quando os valores rítmicos ‘objectivos’ são bastante animados.

Se estes três aspectos forem debatidos sobre o plano da interpretação eles conduzem-nos a uma certa re-composição da obra interpretada, a uma restituição sensível (e não apenas *intelectual*) do seu universo tonal específico, e à realização sonora contextualizada da sua integralidade agógica: ritmo / tempo / duração.

Nesta mesma ordem de ideias a minha abordagem da interpretação insiste em considerar três ‘campos’ de uma triangulação intransigente:

- a imagem da interpretação *pela* maneira de tocar
- a realização da maneira de tocar *pela* técnica
- a última justificação da técnica *pela* interpretação

\* Texto inédito, escrito por ocasião dum seminário especial com três sessões para alunos do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris no ano lectivo de 2006/2007. As sessões decorreram nos dias 20.11.2006, 7.12.2006 e 10.5.2007, tendo sido gravadas num DVD, que está disponível na mediateca do Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris. A primeira secção (‘A técnica, a maneira de tocar, a interpretação’) foi publicada como introdução à entrevista de Marcel Weiss para o ‘Journal du Conservatoire’ do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (cf. neste volume ‘Entrevista ao ‘Journal du Conservatoire’ [2]’). [Tradução: Paulo de Assis]

Qualquer reflexão sobre a interpretação não poderá nunca ter nem uma função normativa para o acto mesmo de interpretar, nem se poderá substituir à realidade última da maneira de tocar [jeu]. Mas ela pode, pelo menos assim o espero, desencadear progressivamente uma dinâmica mais intensa entre as múltiplas dimensões que determinam cada interpretação.

### O Ditador: Chaplin e o globo<sup>1</sup>

Esqueçamos por um momento que estamos diante de uma das cenas mas extraordinárias da história do cinema, esqueçamos (se possível) a eterna actualidade da sua mensagem, e olhemos para esta cena pela perspectiva única da ‘actualização’ (no sentido aristotélico do termo) da:

1. intenção subjacente
  - a cada movimento do corpo,
  - ao seu ritmo, e
  - às modalidades de colocação em movimento do globo por este mesmo movimento;
2. antecipação da velocidade que a trajectória [do globo] seguirá depois do gesto realizado;
3. e ao impulso [élan] do próprio corpo, desde logo naquelas partes que tocam directamente o globo, mas também na ‘coreografia intencional’ de todo o corpo.

★

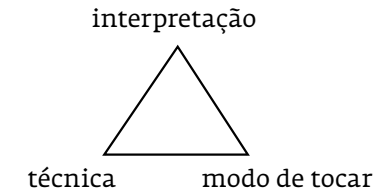
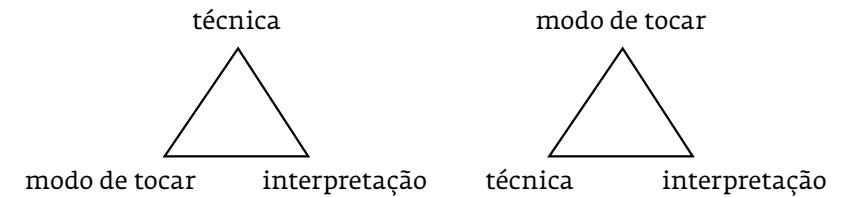
Três ‘campos’ de uma triangulação intransigente:

- a imagem da interpretação *pelo* modo de tocar
- a realização do modo de tocar *pela* técnica
- a última justificação da técnica *pela* interpretação

‘Intransigente’ porque a ausência de triangulação diminui imediatamente a amplitude da realização sonora e musical, e, devido a isso:

- a) a qualidade da maneira de tocar não permite a transmissão adequada de uma interpretação;
- b) o nível técnico não é suficiente para servir de base à construção da maneira de tocar;
- c) a interpretação permanece sem uma ligação intrínseca à técnica.

<sup>1</sup> Durante a primeira sessão deste seminário especial Emmanuel Nunes incluiu a projecção de dois excertos de dois filmes: a cena de Chaplin com o globo terrestre do filme de Chaplin *O Grande Ditador* (1940), e os primeiros 4 minutos do filme *Lágrimas e Suspiros* [fr. ‘Cris et Chuchotements’] (1972) de Ingmar Bergman.



A ideia de virtuosismo: não se trata exclusivamente da única e grande habilidade puramente digital, mas, para além dela, de um género de estado de intensa ‘acuidade mental’, de ‘vigilância’ durante toda a execução, algo que nos permite, mesmo em andamentos lentos, conseguir operar esta triangulação através do que eu apelidarei de ‘automaticidade sensível’.

O depois da consciência  
O antes da escuta

★

A mecânica (no sentido mais nobre da palavra) do instrumento (a sua materialidade) enquanto ‘realidade sensível’ adequada à transmissão da intencionalidade musical – *integração mental e física* de tal mecânica.

Responder a esta mecânica com o mesmo imediatismo com que ela responde ao odo de tocar do intérprete que ela torna perceptível.

A grande construção de instrumentos é a cristalização extraordinária do profundo diálogo entre a ‘matéria’ e o ‘sentido’. Tanto mais porque este diálogo se constrói ao mesmo tempo que o instrumento, *pela escuta* da matéria e pela finalização do sentido instrumental de que a queremos dotar.

A apropriação da mecânica do instrumento pelo domínio técnico e pela escuta em tempo real da resposta do instrumento à maneira de tocar do instrumentista[:]

ductilidade da mecânica do instrumento → sua colocação em vibração / técnica → maneira de tocar / som / sonoridade → interpretação

A cada instante somos *cativados* pela grande ‘ductilidade da mecânica’, assim que o instrumento é posto em ‘vibração’ por uma técnica que nos é revelada através do ‘toque’, cujo som e sonoridade materializam a ‘intenção musical’ da interpretação; tal execução conduz o próprio intérprete a uma ‘escuta *desdobrada*’ – e sem interposição – da sua própria maneira de tocar.



### Uma linguagem metafórica

um som de uma melodia e a *melodia* de um som

importância da noção de envelope (perfil) → nascimento, vida e morte de cada som (antecipando o fraseado):

- intensidade
- modos de ataque
- realização sonora da escuta interior – intenção

o desdobramento pela escuta, pela *interpretação intencional da escuta da sua própria maneira de tocar*

Noção de escuta ‘desdobrada’ – espaço auditivo entendido como projecção interior do espaço físico onde se dá a projecção acústica do som por meio do toque – ideia de lugar acústico, independentemente da acústica do lugar propriamente dito.

Mobilidade da própria escuta durante a execução – trajectórias reais e imaginárias. Influência destas sobre a sonoridade.

Resposta instantânea e *automática* do toque à escuta. Grande mobilidade da sonoridade, seja num modo contínuo e evolutivo, seja através de modificações imediatas e sem continuidade. Regresso à ideia de virtuosismo.

A escuta da maneira de tocar:

som – sonoridade – espaço físico – regresso instantâneo à sonoridade do som produzido



IRCAM 1985 – curso de composição intitulado ‘A atitude instrumental’ – perspectiva quase simétrica daquela das nossas preocupações actuais:

1985 – dimensões da interpretação no acto de compor, na própria escrita.  
2006 – caminho em direcção à interpretação segundo perspectivas directamente saídas da minha própria pesquisa de compositor, nomeadamente no que concerne a:

- uma consciência intuitiva e ‘experimentada’ dum certo número de realidades acústicas;
- a *cristalização* e a *harmonização* das dimensões temporais;
- e sobretudo, no meu caso pessoal, a premissa intransigente de respeitar os fundamentos essenciais de cada época e, por isso mesmo, de não me aventurar em ‘transplantes’ abusivos e devidos de ‘desfiles de moda’ contemporâneos para ‘travestir’ outras épocas.

Respeito incondicionalmente as razões que nos levam a chamar ‘música’ tanto ao Concerto Italiano de Bach, como a uma sonata de Beethoven, a um Prelúdio de Chopin ou a uma peça de Schönberg. Mas também respeito incondicionalmente as especificidades de cada época (tais como as podemos reconhecer), de cada compositor, de cada obra, sem no entanto entrar aqui nas problemáticas de certos ‘estilos’ e ‘práticas’ que visam restituir o passado.

Noção de ‘instrumentalidade’ definível pelo que eu chamo ‘atitude instrumental’ – preliminar inalienável da interpretação.

Instaurar uma ‘prática’ simultânea da maneira de tocar e da escuta que tenda para uma *capilaridade* entre ‘intenção’ e ‘acto’. A ‘atitude instrumental’ seria esta ‘prática’.



Durante o acto de interpretar dois percursos principais do ‘fluxo sonoro’ são possíveis:

- intérprete → instrumento → ouvinte
- intérprete → instrumento → intérprete → ouvinte

uma infinidade de situações resultam da predominância – por vezes imponderável – dum destes percursos sobre o outro. Mas, no entanto, a percepção imediata de uma tal predominância é possível pela escuta. Pessoalmente, prefiro um preponderância do segundo.

A ‘interiorização’ da maneira de tocar e da escuta encarada simultaneamente como ‘distância’ e ‘antecipação’.

Não confundir tal interiorização com uma atitude introvertida e, portanto, inibidora da irradiação sonora e conceptual. Dimensão teatral do acto de interpretar – Stanislavski.

Convicção e afastamento – até um certo esquecimento das opções pessoais, como se a obra existisse com a mesma autonomia de um quadro de pintura, sem necessidade do intérprete...





O andamento lento

Quais são os traços distintivos [dos andamentos lentos]?  
Longe de sermos exaustivos ou completamente convincentes, assinalemos:

- a maneira como a(s) pulsação(ões) de base são ‘ocupadas’ / habitadas
- o papel musical dos valores mais curtos em relação com os mais longos
- a velocidade real do desenrolar harmónico e suas reiteraões formais
- o reconhecimento à audição dum tempo lento, mesmo quando ele é dificilmente identificável
- ter tempo de ‘sentir-se’ escutar.

TEMPO		
ritmo – duração – tempo		
1 duração	1 ritmo	1 tempo
1 duração	≠ ritmos	1 tempo
1 duração	≠ ritmos	≠ tempi
1 ritmo	≠ tempi	≠ durações
≠ ritmos	≠ tempi	≠ durações
≠ ritmos	1 tempo	≠ durações

Regresso a uma linguagem metafórica

Merleau-Ponty:  
Duração como um sistema de oposições entre o vazio do passado, o vazio do futuro e o pleno presente, como entre tempo e espaço.

Hugo von Hofmannsthal:  
Todo o ritmo traz consigo a linha invisível do grande movimento que pode produzir.

Edmund Husserl:  
o tempo ele-mesmo  
a duração dos objectos  
a sucessão dos objectos



A percepção num sentido quádruplo

[Ainda Edmund Husserl:]

- 1) percepção do apitar do assobio a vapor;
- 2) percepção do conteúdo sonoro em-si-mesmo, que dura, e do processo sonoro na sua duração (abstraindo da sua inserção na Natureza);
- 3) percepção do ‘agora’ do som e, simultaneamente atenção dada ao apenas-agora-passado do som ligado a este agora;
- 4) percepção da consciência do tempo no agora: chamo a atenção para a *aparição-no-aqui-e-agora* do apitar – do som –, e para a *aparição-no-aqui-e-agora* dum apitar que se estende no passado... (fase presente e continuidade do degradado).



dupla intencionalidade – dimensão sincrónica da escuta

Primazia original do Som  
o verbo do Som – anterior à música  
o verbo dos sons – constituinte da música  
o som do Verbo – anterior à Palavra poético-literária  
o som dos Verbos/palavras – constituinte da Palavra poético-literária



interpretação e análise (Jean-Marc Chouvel)  
entre a partitura e o estilo – antes da interpretação ‘pessoal’  
a realização da obra – para além do tocar e da análise  
a dimensão teleológica da interpretação ‘durante’ a execução  
– o *alvo intencional*



A interrogação com resposta – o enigma sem pergunta

Beethoven: Sonata *Waldstein* op. 53  
acordes com diferentes ‘pesos’ sobre cada nota dobrada  
figuras rítmicas  
desenvolvimentos curtos/ecos, à guisa de complemento/comentário/desinência  
aceleração seguida de uma retirada  
EM DIRECÇÃO (como alvo) ao último andamento

Schönberg: *6 kleine Klavierstücke* op.19 – peça nº 2 e 6  
nº 2: as terceiras e suas mudanças de lugar – « äußerst kurz »  
o elemento melódico  
os três acordes

nº 6: para além de qualquer reflexão mas depois de ter reflectido sobre a peça:  
o compositor decide secretamente,  
o intérprete toca *incognito*,  
o piano restitui o enigma sem desvelar o segredo,  
o ouvinte é conduzido pela sonoridade integral ao seu próprio silêncio interior.

Caso limite – como em certas peças de Webern – dum *apagamento* altamente composto, MAS tendo em vista o carácter apodíctico do sonoro como dimensão última, e não um seu empobrecimento.

★

### A cristalização – o tempo suspenso

Ravel: Le Gibet [Gaspard de la nuit, nº 2, ]

- « sans presser ni ralentir jusqu'à la fin »
- o formante rítmico da nota pedal

Chopin: Prelúdio nº 15 [op. 28, nº 15, em Ré bemol maior]

### A Elocução – A Eloquência – O Discurso

J.S. Bach: Concerto italiano, em Fá maior BWV 971 (segundo andamento)

- esboço de análise ‘aplicada’
- melodia infinita ?

Chopin: Estudo op. 25 nº 7

Beethoven: Sonata op. 110 - andamento lento [*Adagio ma non troppo*]

Beethoven: Sonata op. 106 - andamento lento [*Adagio sostenuto*]

## III/6 «I SHOULD BE SILENT!» (2009) \*

### 1. O acto criativo do músico

*Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.*

*What we cannot speak about we must pass over in silence.*<sup>1</sup>

Wittgenstein

O meu discurso deverá provar que poderia alcançar o absurdo [*the nonsensical*] a que Wittgenstein se refere. Este tipo de especulação é para mim um acto de anti-criação, de não compor. Ao aceitar fazê-la abandono (através dum *desvio* intelectual) a minha condição específica de compositor e a minha genuína capacidade de realização musical. Abandono também o meu artesanato (*‘meine Kunstfertigkeit’*), isto é: o caminho mais curto entre a minha concepção sonora e o resultado audível final. Mas neste caso, este hipotético caminho mais longo não me trará ao mesmo lugar que o caminho mais curto, pois os seus respectivos tempos e espaços são de um essência diferente.

Especular acerca da criatividade é para mim a maneira mais segura de não ser criativo. Permitam-me uma comparação: uma

\* Texto inédito, escrito a partir de materiais preparatórios para uma conferência (*Keynote speech*) no Orpheus Institute (Ghent, Bélgica) integrada num seminário de dois dias intitulado ‘The Musician’s Act of Creation’, e que decorreu a 23 e 24 de Abril de 2009. A segunda parte foi redigida posteriormente, tendo em consideração algumas das discussões tidas durante o seminário, bem como uma troca de correspondência electrónica entre Emmanuel Nunes e Jeremy Cox (Director Executivo da Associação Europeia de Conservatórios e que apresentou um ‘paper’ nesse mesmo simpósio). Emmanuel Nunes veio a ampliar o texto original, chegando à versão final que aqui traduzimos e publicamos. Devido à importante relação do título original (em inglês) com a dupla citação de Wittgenstein proposta em epígrafe (em especial a inclusão do conceito de ‘silêncio’) decidiu-se manter o título deste ensaio em inglês. [Tradução: Paulo de Assis]

1 Emmanuel Nunes coloca em epígrafe uma dupla citação da mesma passagem. Trata-se da famosa sétima e última sura do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918-1921) de Wittgenstein que, também em português, conhece (pelo menos) duas traduções com a mesma latitude de variação das duas versões propostas por Emmanuel Nunes em inglês: «Do que se não pode falar, é melhor calar-se» na tradução de J. Tiago de Oliveira (vide Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico / Investigações Filosóficas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 1987, p. IX) e «Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio», na tradução de M.S. Lourenço na mesma publicação (op. cit., p. 142). [N.E.]

mulher não tem de discorrer acerca do nascimento para dar à luz uma criança. E ainda que o fizesse, ninguém iria ter um conhecimento mais profundo do seu bebé. Sei perfeitamente que há aqui uma diferença fundamental: tanto a mãe como a criança são seres humanos; o compositor e a sua obra são feitos de substâncias, ou melhor, de ‘quididades’ diferentes, se posso dizê-lo assim. Apesar disso, eu realmente não acredito que alguém possa alcançar um melhor conhecimento da minha música pelo facto de eu vir aqui falar do *meu* acto de criação (aliás, já a própria expressão ‘acto de criação’ me merece as maiores reservas).

Por outro lado, sei também perfeitamente que nos meus escritos, em especial na minha maneira de ler certas partes das obras de Husserl, faço referência a alguns paralelismos paradigmáticos oriundos de ambos os lados:

- a) a abordagem original que Husserl faz do tempo e da duração através do seu pessoal escrutínio dos fenómenos sonoros e suas configurações na nossa consciência, até à sua inusitada consciência das realidades acústicas;
- b) o meu modo de entender a sua perspectiva de acordo com várias constantes assentes na minha própria capacidade de artífice e na minha concepção de diversas dimensões compositivas, tais como duração, ritmo, tempo, e sua percepção e interferência com outras dimensões menos obviamente relacionadas com estas, como sejam o timbre, as intensidades, e tudo aquilo que define a *forma envolvente* (*envelop shaping*) – tudo isto sendo visto desde a perspectiva da realização musical e da sua percepção global.

Este género de considerações diz respeito muito directamente ao modo como eu avalio ‘teoricamente’ o trabalho que fiz – mas sem subestimar a sua dimensão primordial, isto é: sem esquecer que tal trabalho é absolutamente inseparável da partitura final das peças que compus.

Em minha opinião a *causação* de uma composição efectivamente composta nunca pode ser uma tal especulação absurda [*nonsensical*]. Não consigo descortinar nenhuma ligação necessária entre elas. Usando uma das expressões favoritas de Kandinsky: a ‘necessidade interior’ [*die innere Notwendigkeit*] não está presente, falta.

Chego assim a um paradoxo: se não sou um músico, como poderei falar sobre o seu acto criativo sem obscurantismo, sem abstrusidade? Se sou um músico *actuante*, como poderei aceitar a minha divagação contingente relativa a um acto de criação indefinido, sabendo que irei inevitavelmente omitir as dimensões mais importantes do meu fazer artesanal e conceptual, do meu *acto musical*?

Não é possível compor a ideia de composição, especialmente quando se é compositor. Pelo contrário, é possível desenvolver e aprofundar a sua própria ideia de composição compondo. Só compondo te podes aproximar mais e mais da tua ideia de composição. Mais: só compondo podes alcançar a ligação indizível da tua ideia (ideal) de compor com a tua inteira existência (em todos os seus aspectos) enquanto ser humano.

### Negação do absurdo

The fact is, originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.

Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, 1846<sup>2</sup>

Poderei ousar dizer que, em vez de falar empoladamente sobre ‘o acto criativo do músico’, me sentiria muito mais capaz e menos pretensioso se tentasse reunir algumas ideias e convicções minhas relativas ao *acto de compor entendido como a sincronização final com a ideia de composição* – como uma espécie de limite matemático ou caminho assintótico, ou ainda espaço desconhecido de um *impulso* inconsciente.

‘Composição’ considerada como uma interpretação contínua de todas as *matérias* iniciais, de todas as ideias e passos que progressivamente me aproximam da partitura definitiva.

‘Interpretação’ como uma contextualização contínua e permanente (as três dimensões: imediatamente-antes / agora / imediatamente depois, ou algures-antes / agora / algures-depois), decidindo e agindo nem por acaso, nem a partir de um estrito (pre) determinismo, mas procurando aproximar um *gesto* que está para além do aleatório e do previsível.

‘Contextualização’ entendida com um acto ponderável e, até um certo limite, imprevisível.

Tendo lido o livro *L'origine des individus* de Jean-Jacques Kupiec<sup>3</sup> parece-me pertinente neste contexto estabelecer um certo número de características e perspectivas retiradas directamente desse livro, organizadas aqui de acordo com algumas ‘polaridades metodológicas’:

epistemologia – ontologia  
acidental – específico

<sup>2</sup> Edgar Allan Poe, ‘The Philosophy of Composition’, in: *Graham's Magazine*, vol 18, n 4, Abril 1846, pp. 163-167 (166). [N.E.]

<sup>3</sup> Jean-Jacques Kupiec, *L'origine des individus* (Fayard, 2008).

possibilidades de interação – especificidade  
desordem microscópica – ordem macroscópica  
hetero-organização – auto-organização  
estrutura arborescente – estratificação

Seguindo a minha definição de ‘contextualização’ a unidade musical composta recebe a sua estrutura definitiva essencialmente através da *interiorização do ambiente fechado* [*interiorization of the close environment*].

A historicidade da estrutura ela mesma, isto é, a sua história em ‘tempo real’ também é definida pela componente aleatória das interações ou, melhor, pela maneira imprevisível como as deixo aparecer subitamente [*pop up*], deixando-as ganhar um relevo especial num contexto particular.

★

De seguida passarei a uma breve análise de alguns aspectos questionáveis das abordagens cognitivas e das neurociências, especialmente assim que começam a tratar de estímulos musicais e de percepção musical.

(Já alguma vez procuraram a palavra ‘criatividade’ num motor de busca da internet? Eu procurei! O resultado é um panorama gigantesco de uma intenção de nível qualitativo extremamente baixo, apresentado sob uma capa de ‘cientificidade’. O motivo porque faço esta observação é muito específico: vejo cada vez mais a tendência para substituir o objecto de estudo – a matéria em questão e seu conteúdo profundo – por todo o género de mecanismos, quer ocorram fora ou dentro dos nossos cérebros.)

Tomando uma perspectiva bastante diferente da maneira como é agora moda falar acerca da ‘criatividade’, sinto-me confrontado com um lamentável empobrecimento e com um auto-contentamento que me conduzem à seguinte questão:

Qual é o verdadeiro objectivo de substituir a autêntica percepção de uma obra de arte (um poema, uma pintura, uma peça musical), o seu estudo concreto, eventualmente o seu contexto histórico, seja por especulações *difusas* sobre a sua génese para-filosófica, seja por afirmações convictas relativas à localização anatómica do seu operar e *aparência*? Pensem só em tudo o que foi escrito acerca do Bolero de Ravel...!

Qual é o verdadeiro objectivo de *sobrecarregar* a inocente criatura com uma tal *sequenciação* de supostas reacções pavlovianas do seu criador? Onde está a fronteira entre criação e causalidade banal e/ou trivial?

Porque motivo chega um compositor à ideia de que vai compor melhor e duma maneira mais interessante se compuser a ideia de

compor através e com todo o tipo de especulações actualizadas [*up-to-date*] relativamente à chamada ‘criatividade’?

Concordo com Jeremy Cox quando ele nos recorda que ‘dentro do reino das palavras não há áreas interditas – regiões de terreno nas quais, como anotavam os antigos cartógrafos para esconderem a imperfeição dos seus inquéritos: “Aqui vivem dragões!”’<sup>4</sup>

★

Antes de concluir o meu absurdo [*nonsensical*] vou citar dois resumos de duas comunicações apresentadas no ‘Séminaire Esthétique et Cognition – Théories de l’art et phénomènes cognitifs’<sup>5</sup>, tido no Institut d’Esthétique des arts et des technologies da Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, no ano lectivo de 2008/09<sup>6</sup>.

O primeiro resumo é um típico exemplo de inflexibilidade e teimosia, de auto-confiança e completa ausência de profundidade. É da autoria de Charles J. Limb, do Departamento de cirurgia otorinolaringológica, cerebral e do pescoço do Hospital e Universidade Johns Hopkins de Baltimore.

#### Neural Substrates of Spontaneous Musical Creativity: An MRI Study of Jazz Improvisation.

Creativity is a quintessential feature of nearly every facet of human behaviour. A significant number of recent studies have used functional neuroimaging methods to investigate the perception of musical stimuli by the human brain. Fewer studies, however, have examined the central mechanisms that give rise to music performance or to the spontaneous production of novel musical material, a process that extends well beyond the technical or physical requirements of musical production per se. We sought to identify the neural substrates that give rise to spontaneous musical creativity, defined as the immediate, on-line improvisation of novel melodic, harmonic, and rhythmic musical elements within a relevant musical context. We hypothesized that spontaneous musical improvisation would be associated with discrete changes in prefrontal activity that provide a biological substrate for actions that are characterized by creative self-expression in the absence of conscious self-monitoring. Furthermore, we hypothesized that alterations in prefrontal cortical activity would be associated with top-down changes in other systems, particularly sensorimotor areas needed to organize the on-

4 Jeremy Cox in ‘On Being, and on Bringing into Being: artistic creation and the metaphysical aporia of existence’, conferência ainda inédita tida no âmbito do seminário ‘The Musician’s Act of Creation’, Orpheus Institute (Ghent, Bélgica), 23 e 24 de Abril de 2009.

5 Seminário no qual Emmanuel Nunes participou como conferencista no ano anterior, com uma conferência sobre Husserl [N.E.]

6 Ambos acessíveis gratuitamente online, como PDF através do link: [www.artperformance.org/article-24243225.html](http://www.artperformance.org/article-24243225.html) [acedido pela última vez no dia 26.08.2011].

-line execution of musical ideas and behaviours, as well as limbic structures needed to regulate memory and emotional tone.

[...]

By employing two paradigms that differed widely in musical complexity, we found that improvisation (compared to production of over-learned musical sequences) was consistently characterized by a dissociated pattern of activity in the prefrontal cortex: extensive deactivation of dorsolateral prefrontal and lateral orbital regions with focal activation of the medial prefrontal (frontal polar) cortex. Such a pattern may reflect a combination of psychological processes required for spontaneous improvisation, in which internally motivated, stimulus-independent behaviors unfold in the absence of central processes that typically mediate self-monitoring and conscious volitional control of ongoing performance.

[...]

This distributed neural pattern may provide a cognitive context that enables the emergence of spontaneous creative activity.<sup>7</sup>

O segundo resumo, com um alto nível de criticismo e pertinência, é da autoria de Jean Vion-Dury, professor da Unidade de Neurofisiologia e psicofisiologia do pólo de psiquiatria da Universidade de Marselha.

#### **Les neurosciences et la musique : un bilan problématique.**

Comme c'est très souvent le cas, l'apparition dans un champ des sciences humaines d'une discipline scientifique armée de ses appareillages complexes et impressionnants, et manipulant des données dont la forme mathématique semble constituer un gage de sérieux, de rigueur et, éventuellement, d'exhaustivité force l'admiration d'un nombre de membres de ce champ. L'irruption de données neuroscientifiques dans le champ de la perception et de la création musicale provoque, chez les musicologues, un intérêt légitime parce que leur sont ainsi ouvertes des perspectives passionnantes et que l'envie leur est donnée de confronter leur savoir avec ces données neuroscientifiques.

[...]

Cependant, si l'on regarde d'un peu plus près les résultats d'ailleurs étonnants et passionnants que nous proposent les neurosciences dans ces activités très sophistiquées et particulièrement complexes que sont la composition, la production et l'écoute musicales (et ce, par le biais essentiellement des méthodes d'électrophysiologie et d'imagerie fonctionnelle), on remarque que, malgré la débauche des moyens techniques, les neurosciences ne peuvent assurer la description de ce qui se passe véritablement dans le cerveau à propos de l'activité musicale, pour plusieurs raisons qui ne relèvent pas de seules limites techniques mais sont en réalité des raisons de principe. Nous en proposerons trois (non exhaustives):

<sup>7</sup> Ibid.

– Les neurosciences en général, comme la majorité des sciences biologiques, appartiennent à un projet physicaliste qui consiste à vouloir expliquer par les lois de la physique (« par figure et mouvement » dirait Descartes) la totalité des processus cellulaires, organiques, psychologiques qui sont l'apanage de l'espèce humaine. Cette position entraîne obligatoirement un réductionnisme philosophique désireux de rabattre les comportements humains sur les lois de la physique.

[...]

Or, Kant a bien montré que l'organisme n'est ni un mécanisme ni une somme de mécanismes ;

– Les neurosciences cognitives dans leur ensemble appartiennent à un paradigme (ou un modèle commun) dans lequel la pensée est computation (calcul sur des symboles) et obéit à des règles logiques et syntaxiques, ce qui conduit à une conception psycholinguistique de l'esprit. Et donc, en général, les protocoles concernant l'exploration des processus intéressant la musique se font de manière dominante dans ce contexte psycholinguistique en étudiant la musique en référence au langage. D'ailleurs la sémiologie musicale dérive de ce même type d'approche. Or rien n'indique, hors une pétition de principe problématique, qu'il n'y ait pas une pensée à proprement parler musicale qui ne se fonde en aucun cas sur un « soubassement » linguistique avec ses règles et sa logique ;

– Enfin les neurosciences, dans un souci d'objectivation, oublient le sujet qui écoute ou fait de la musique. La simplification objectivante manque ainsi ce que « cela fait de faire de la musique ». Cette critique ne vise pas à renouer avec un introspectionnisme dogmatique, mais simplement à souligner à quel point les neurosciences sont en danger de perdre l'objet même de leur programme, puisqu'elles ne travaillent plus que sur des résidus détectables de la vie mentale mis à jour dans des protocoles simplifiés, et, dans le cas particulier, avec des stimuli musicaux qui feraient frémir...

[...]

Elles ne sont pas, en l'état, capables de travailler sur les contenus de la conscience au moment de l'écoute ni sur leur corrélation avec les descripteurs neurophysiologiques. C'est ainsi qu'il nous semble primordial de ne pas penser que les neurosciences vont nous conduire à une compréhension claire et indubitable de ce que fait la musique sur un cerveau, car, à notre sens, par le projet philosophique et épistémologique qui les sous-tend, elles en ont l'incapacité principielle. Elles ne pourraient s'approcher de ce but qu'en renouvelant radicalement leur paradigme...<sup>8</sup>

★

Segue-se uma lista de citações do livro de Kupiec acima mencionado<sup>9</sup>. São citações breves que se relacionam directamente com os meus objectivos nesta conferência.

<sup>8</sup> Ibid.

L'ordre macroscopique à notre niveau d'existence provient du désordre microscopique. (p. 26)

Erwin Schrödinger: le principe d'ordre à partir du désordre. (p. 26)

(...) la dualité spécifique / accidentel (p. 44)

(...) spécificité versus possibilités d'interaction (p. 90)

(...) le 'holisme' suppose une matière créatrice de totalités organisées correspondant à des niveaux de complexité croissante. Il y aurait à chaque niveau l'émergence spontanée de propriétés irréductibles à celles des niveaux inférieurs. (p. 101)

Les phénomènes d'organisation réelle sont des processus d'hétéro-organisation et non d'auto-organisation. (p. 102)

Le concept de 'milieu intérieur' chez Claude Bernard (p. 105)

L'organisme se structure grâce à cette intériorisation de l'environnement. (p. 164)

La réalité est souvent arborescente plutôt que stratifiée. (p. 116)

La non-spécificité et les contraintes environnementales (p. 143)

Chaque structure (dans l'hétéro-organisation) est une occurrence parmi un ensemble de potentialités qui n'ont chacune qu'une certaine probabilité de se réaliser. (p. 150)

Prise en compte de l'histoire de la structure et du caractère aléatoire des interactions... (p. 153)



## 2. 24 de Abril de 2009 – Orpheus Institut

A minha comunicação desta manhã incluirá duas partes:

1. Algumas observações e desenvolvimentos ao meu texto 'I should be silent!'
2. Não-*quodlibet* e *quodlibet* pessoal baseado em tudo aquilo que ouvi aqui ontem.

Mas antes de começar gostaria de informar-vos da minha decisão de renunciar, hoje e aqui, a apresentar:

- a) o 'paradoxo da originalidade';
- b) Husserl e a consciência íntima do tempo;
- c) aspectos técnicos de qualquer obra de música *real*;
- d) a audição de qualquer peça da minha autoria.

Coloco-me assim numa situação peculiar e arriscada: apesar de não ser, de modo algum, um compositor-improvisador vou agora ousar improvisar em 'tempo real', tentando pensar antes de agir (contrariamente ao conselho do Sr. Carruther...), ou agir de acor-

do com os meus pensamentos, mesmo quando não estou a pensar neles.

1. Algumas observações e desenvolvimentos ao meu texto 'I should be silent!'

O que significa para mim neste caso particular um 'acto de anti-criação', de não compor?

Compor uma obra musical significa para mim dar nascer, *lançar* no mundo uma realidade sonora na qual *som* e *significado* não poderão nunca mais ser dissociados ou investigados separadamente. Isso poderá ser feito quando se procede a uma análise duma obra musical, ou quando se especula sobre aspectos longínquos, filosóficos ou sociológicos, mas nesse caso não se está a criar música! O significado do som que se ouve não é perceptível *fora* do próprio som, poderíamos dizer: fora do *som significante*. De acordo com o meu pensamento, uma partitura de música nunca é apenas uma mera *transcrição* de um conteúdo exterior. Ela será certamente recebida e percebida em contextos completamente diferentes, por ouvintes completamente diversos. Um ser humano está também constantemente exposto a tal infinidade de espelhamentos. Mas a sua dimensão ontológica está para além desta confrontação, e ao mesmo tempo 'aqui e agora'. Deste ponto de vista deveríamos agora considerar com maior rigor o significado original de *aesthesis*.

Como é que eu concebo a possibilidade de alguém melhorar um conhecimento adequado de uma obra de música? Como é que devemos definir um *conhecimento adequado* para duas situações: quando concerne um músico e quando concerne um não-músico?

Permitam-me ser subjectivdentro de certos limites: eu acredito na existência de um ouvinte não-músico 'genial', alguém que desenvolve *através da audição* um conhecimento adequado de um obra musical. Ele é capaz de sentir, de conceber e de integrar na sua própria mente e sensibilidade a maneira específica como uma peça vive dentro (e apesar dela) da sua respectiva duração objectiva. Ele percebe, mesmo sem ser disso consciente, o *cruzamento* de diferentes dimensões de tempo e de espaço, reveladas em conjunto através da duração cronométrica real.

Quanto a um músico, o seu *conhecimento adequado* nunca será alcançado sem uma elevada praxis *auditiva*, mesmo se o seu conhecimento implica uma sólida base teórica e prática. A sua capacidade de esquecer tal praxis durante uma audição incondicional é absolutamente necessária para alcançar um adequação real entre o seu próprio conhecimento e a insubstituível realidade da obra, a sua autonomia sonora.

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say, who could – detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say – but, perhaps, the autorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*.

Edgar Allan Poe<sup>10</sup>

De que modo reconsidero ‘teoricamente’ um trabalho que já fiz, e que género de conhecimento ganho com tal reconsideração?

Em primeiro lugar a clara percepção de dois extremos: por um lado, mesmo à distância de mais de 30 anos, há peças que eu seria capaz de analisar rigorosamente sem nenhuma preparação ou visão de esboços; por outro, peças cujo processo de composição e caminhos esqueci quase inteiramente.

I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell, are pursued and forgotten in a similar manner.

Edgar Allan Poe<sup>11</sup>

Ao reconsiderar seja que peça for composta no passado (especialmente ouvindo-a) tenho sempre uma visão diferente, uma maneira diferente de reconhecer o fundo técnico e a sua *expressão potencial*, os limites extremos do meu fazer de então, e o carácter inapelável de uma importante quantidade de meus *gestos* antigos. Tais visões aumentam a minha capacidade de manter uma distância responsável em relação às obras nas quais trabalho presentemente. Uma das atitudes mais difíceis (senão impossível...?) para um compositor é o ser capaz de olhar para uma sua partitura do mesmo modo como olha para partituras de outros.

10 Edgar Allan Poe, ‘The Philosophy of Composition’, p. 163. [N.E.]

11 Edgar Allan Poe, ‘The Philosophy of Composition’, p. 163. [N.E.]

Como deverei distinguir a *causação* de uma composição de facto composta do seu eventual *pretexto*?

Como podemos aproximar-nos da ideia de ‘conexão necessária’?

Estas duas questões só adquirem realmente sentido se aceitarmos que todo e qualquer objecto artístico (uma pintura, um poema, uma peça musical, etc.) tem uma sua identidade insubstituível, que a sua dimensão representativa, a sua componente epistemológica não pode ser interpretada sem, ou contra, a sua própria especificidade, a sua ontologia, isto é: a conexão inextricável entre concepção e fazer concreto, entre *modelo* e *realização artesanal*. Se não aceitarmos esta essência paradoxal então deixa de haver razão para distinguir *causação* de *pretexto*. Tudo passa a ser arte, excepto o objecto artístico ele mesmo. A conceptualização torna-se ela própria arte desprovida de objecto. O obscurantismo dissemina-se através de enunciados para-filosóficos e desenvolve um *bluff* de absurdo [*nonsense*] não no campo da especulação sobre as artes, mas no coração da própria arte.

Quais são as dimensões mais importantes – pelo menos, algumas – do meu fazer conceptual e artesanal, do meu acto musical?

Quanto ao meu fazer artesanal é, seguramente, possível identificar algumas características principais, algumas constantes da *minha* maneira de compor: uma organização de alturas que nunca adere ao serialismo (sem minimamente o condenar!), que varia de peça para peça nos seus princípios fundadores. Um *processamento* rítmico que se torna independente dos restantes parâmetros; em muitas peças (e na maioria dos casos) o uso dos *meus* ‘pares rítmicos’ permanece indiscernível tanto à leitura como à audição. Um elevado grau de improvisação no *design* das intensidades, concebido como uma das suas funções mais importantes no tornar a percepção da totalidade do fluxo sonoro *audível*.

Mas no outro lado da moeda – na parte conceptual – seria muito mais duvidoso, pois ela não existe *senão* como tensão [*straining*] entre o meu fazer concreto e a minha existência cronológica.

Será realístico, possível, de algum valor considerar a existência de uma ligação indizível, inexprimível entre a minha ideia (ideal) de composição e a minha inteira existência (em todos os seus aspectos) enquanto ser humano?

Eu sei que tal tensão, tal esforço [*straining*] existe, mas não pretendo especular. Devo estar calado.

Depois de ter questionado ‘qual é a relação entre criação – e, em particular, criação artística – e o problema metafísico da definição do Ser’, Jeremy Cox lança uma interrogação final: ‘como se deve fornecer uma apresentação falada... sobre um objecto que reside essencialmente fora dos limites da capacidade da linguagem para o circunscrever?’<sup>12</sup>

O que quer dizer ‘o acto de compor visto como a sincronização final com a ideia de compor’? O que é a sincronização da ideia de compor com o acto de compor?

Neste ponto deveríamos re-considerar o livro *Style and Idea* de Schönberg.

De que modo poderei elucidar o meu conceito de ‘contextualização’ como uma síntese de ‘composição’ e ‘interpretação’?

Estas questões têm que ver com a minha ideia de ‘adequação permanente’ (de reacção contínua) entre a dimensão de tempo real durante a qual uma composição é redigida, a sua contingência contextual, e aquilo que eu poderei chamar uma imaginatividade/conceptibilidade (*Vorstellung*) que enriquece diagonalmente a direccionalidade *rectilínea* do desenrolar da partitura.

Regressando a algumas citações de Kupiec<sup>13</sup>:

Les phénomènes d’organisation réelle sont des processus d’hétéro-organisation et non d’auto-organisation. (p. 102)

L’organisme se structure grâce à cette intériorisation de l’environnement. (p. 164)

A ‘interpretação’ pode ser considerada como uma tensão inexaurível entre a especificidade essencial do que tem de ser interpretado e a *atualização* que daí resulta pela acção do intérprete.

Quando e porquê pode a ‘contextualização’ ser considerada um acto imprevisível?

Na medida em que eu identifico uma importante dimensão aleatória (improvisada) na maioria das minhas ‘decisões locais’, qualquer forma de contextualização revela-se *ipso facto* imprevisível.

Como poderei clarificar a minha noção de um ‘gesto’ cuja especificidade deverá permanecer para além tanto da dimensão aleatória como da dimensão do previsível?

Não tenho a certeza se serei capaz de clarificar este ponto. Tal noção torna-se evidente para mim quando concentro a minha memória na impressão residual (consciência) dum gesto musical que realizei. Vou tentar: se uma pessoa considerar uma dimensão previsível como algo completamente decidido e fixado antecipadamente, algo que só terá de ser ‘traduzido para’ a partitura, nesse caso a minha ideia de ‘composição’ estaria perdida. Por outro lado, se entendemos ‘aleatório’ como geração espontânea, vinda do nada, ignorando totalmente qualquer contexto, então eu perderia a força criativa de uma ‘desordem’ agindo desde o interior na criação de uma ordem macroscópica: o engendrar de uma ordem vital

<sup>12</sup> Jeremy Cox, *loc.cit.*

<sup>13</sup> Kupiec, *L’origine des individus*.

discernível através da contextualização contínua de todas as interacções aleatórias.

Num plano mais concreto e local é evidente que uma dimensão totalmente pré-programada existe e coexiste com interacções aleatórias, mas a maneira como eu estabeleço um contraponto entre estas dimensões testemunha a minha concepção de ‘contextualização, interpretação e adequação permanente’.

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before any thing be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

Edgar Allan Poe<sup>14</sup>

Aproximemo-nos agora do que eu designei como ‘polaridades metodológicas’.

Que tipo de relação terá de ser estabelecida entre o ‘específico’ (a pura realidade acústica do som – a sua percepção ‘holística’) e o ‘acidental’ (a sua ‘aparição’ teleológica e musical através da composição e da interpretação)? Por outras palavras: que tipo de relação conceptual e prática emerge entre a ‘especificidade’ da totalidade do mundo acústico e as ‘possibilidades de interacção’ dos processos compositivos?

De acordo com a minha concepção este dualismo não-delimitável não deve ser entendido como duas situações temporais diferentes – primeiro a aquisição por parte do compositor da própria realidade sonora, depois a sua representação – mas sim como uma ‘concomitância de significados’, como uma simultaneidade de perspectivas: um género de corrente ininterrupta estabelecendo a ligação entre perspectivas ontológicas e epistemológicas durante os processos de composição e de interpretação. Claro que a consciência de tal dualismo permanece (felizmente) inalcançável durante o acto musical em si mesmo, mas é importante estar profundamente consciente desta dupla perspectiva. Um pianista, por exemplo, cuidará da riqueza da qualidade sua produção de som, mas essa dimensão acústica deverá fazer parte intrínseca dos requisitos finais da sua interpretação, da sua intenção musical. Devido à sua interacção íntima não deveríamos estabelecer uma fronteira definitiva entre a especificidade acústica na sua globalidade e o fenómeno musical. Tal fronteira existe mas ela surge a cada momento com uma aparência extremamente variável.

Qual é o significado de ‘interiorização de um ambiente fechado’ no contexto de uma estrutura musical?

<sup>14</sup> Edgar Allan Poe, ‘The Philosophy of Composition’, p. 163. [N.E.]



É o de uma permanente capilaridade entre todas as diferentes perspectivas, entre todas as diferentes dimensões conceptuais e artesanais, entre todas as interações ordem/desordem, e uma mutação dos níveis de hierarquia das diferentes situações, enquanto resultado da ‘concomitância de significados’ (vide Kupiec, em especial quando se refere ao conceito de ‘*milieu intérieur*’ de Claude Bernard<sup>15</sup>).

A ideia de ‘historicidade da estrutura’ aplica-se ao facto, como já disse antes, de que eu nunca considero a momento específico de escrita de uma partitura como uma mera transcrição (notação) de esquemas pré-estabelecidos e/ou de estruturas ‘fatalistas’, mas muito mais como o acto final de composição em ‘real time’, implicando uma enorme quantidade de decisões locais e, em certa medida, o que eu chamo ‘a dimensão aleatória das interações’. Isto não concerne aqui a partitura em si mesma – é mais uma descrição da importância de cada contexto emergente no meio da infinidade de decisões tomadas, mesmo durante a escrita da partitura.

Para além da dicotomia ‘ordem/desordem’, e tendo em mente a minha recente obra de teatro musical *La Douce*, gostaria de mencionar algumas frases de Dostoiévski, escritas na ‘Nota do Autor’ a *La Douce – Un récit fantastique* (1876):

A narrativa, de uma forma caótica, entrecortada de paragens e interrupções, dura várias horas. Se um estenógrafo pudesse ter ouvido e fixado as palavras dele... o resultado teria sido mais abrupto, menos acabado do que aqui apresento, mas... a ordenação psicológica talvez tivesse sido idêntica. É essa ficção de um estenógrafo que tivesse anotado tudo (tendo eu, depois, trabalhado as suas notas) que constitui aquilo que qualifico de ‘fantástico’ nesta narrativa.

Dostoiévski<sup>16</sup>

A percepção de uma ‘ordem macroscópica’ numa peça musical (forma, coerência, etc.) não exclui no seu âmago a existência e o impacto de uma ‘desordem microscópica’, e a sua evolução em ‘tempo real’ certamente contribui para uma ‘deflexão’ de tal percepção.

I prefer commencing with the consideration of an *effect*. Keeping originality *always* in view – for he is false to himself who ventures to dispense with so obvious and so easily attainable a source of interest – I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I,

<sup>15</sup> Kupiec, *L’origine des individus.*, pp. 105 e 164.

<sup>16</sup> Dostoiévski, ‘A Submissa’ in: *A Submissa e outras histórias* (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa, Presença 2006.

on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone – whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone – afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

Edgar Allan Poe<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Edgar Allan Poe, ‘The Philosophy of Composition’, p. 163. [N.E.]

**IV.  
SOBRE A**

**PRÓPRIA  
LINGUAGEM**

Cheguei a Colónia em Outubro de 1965. Nessa altura Stockhausen dava os seus cursos em unidades de quatro dias, cinco vezes por ano; e cada sessão podia durar 5 ou 6 horas! Quando eu cheguei ele procedia à análise de *Momento* (partes K e M), e isso coincidia com o seu trabalho para a interpretação dessa obra em Donaueschingen<sup>1</sup>. Tratava-se de cursos magistrais – Stockhausen mostrava-nos *todas* as suas análises de maneira exaustiva.

No ano seguinte houve menos cursos – cerca de três unidades de três ou quatro dias. Estes cursos incidiram sobre a obra *Kurzwellen*. Além disso eu tive um encontro individual com Stockhausen, no qual ele olhou, durante três horas, para uma peça que eu tinha composto e que permaneceu inédita<sup>2</sup>. Estive com ele outra vez, de novo durante três horas, em 1968, em Darmstadt. Em 1967 parti [de Colónia] e é a primeira vez que falo desses cursos desde então. Quero dizer que nesses anos eu *escutei* [ouvi] Stockhausen, mas que não trabalhei realmente *com* ele.

Em 1965 eu tinha 24 anos e procurava formação. Para mim havia Boulez e Stockhausen. Eram os dois extremos em relação aos quais eu devia procurar situar-me, eu que pertencia à geração seguinte. Em 1964, em Darmstadt, eu tinha assistido a um curso apaixonante de Boulez sobre a orquestra. Mas Boulez não ensinava em 1965. Estudei o seu livro *Penser la musique aujourd'hui* totalmente só, desenvolvendo exercícios a partir dos exemplos dados. Stockhausen era portanto a única pessoa, enquanto compositor total, cuja pesquisa eu tinha necessidade absoluta de conhecer.

Stockhausen não propunha um método. Ele mostrava a sua maneira de trabalhar, revelando todos os seus esquemas, os seus trabalhos preparatórios, como um género de apresentação exaustiva da obra. E, à volta disso, ele desenvolvia uma multiplicidade de reflexões sempre ligadas à problemática compositiva.

\* Este texto é o resultado de uma entrevista a Emmanuel Nunes conduzida por Philippe Albèra em Junho de 1988. Publicado em: *Karlheinz Stockhausen* (Livro-Programa), Ed. Contrechamps/Festival d'Automne à Paris, Paris, 1988, pp. 16-19. [Tradução: Paulo de Assis]

<sup>1</sup> Trata-se da estreia da versão de 1965, em Outubro de 1965. [N.E.]

<sup>2</sup> Trata-se de *Seuils*, na altura um manuscrito com cerca de 200 páginas de partitura. [N.E.]

Foi com ele que aprendi quase tudo. Eu não tinha nenhuma experiência [*métier*]. Diante das suas propostas e ideias eu devia ser capaz de reconhecer o que estava dentro de mim. Foi talvez o destino que fez com que eu tenha aparecido na altura dos *Momente*. Seja como for, isso foi algo extremamente importante para mim.

Nessa época houve uma cristalização de concepções formais que não tiveram ainda todas as consequências [possíveis] – especialmente no que diz respeito ao que poderíamos chamar uma dramaturgia musical. O problema posto por Stockhausen nessa época era o da percepção real, durante o concerto, da forma aberta. Foi assim que eu o interpretei. Para mim *Momente* (e refiro-me aqui exclusivamente às partes M e K) é a obra na qual, à audição, eu encontrei a possibilidade de mais me aproximar da concepção ideal daquilo que tento compreender com o termo ‘forma aberta’. Tal como nos últimos quartetos de Beethoven, ou em algumas sonatas de Schubert, temos a impressão de assistir à própria composição da obra durante a escuta.

A questão central, relativamente à ‘forma aberta’, parecia-me ser que ela não se limita apenas ao que está escrito no papel, mas ao facto que ela seja audível *enquanto tal*. Considero-a, de facto, como uma forma aberta potencial permitindo a escuta de *n* formas fechadas.

Neste sentido *Momente* era a obra onde havia mais coincidência entre composição da obra e percepção da mesma, durante a audição, como forma aberta. Depois aprendi por mim mesmo e não por meio da análise (apesar de isso ter sido provocado em mim durante os cursos), aprendi a trabalhar e a pensar nas diferentes dimensões de uma obra musical, tanto ao nível da concepção preliminar, como do produto final escutado numa duração irreversível. É aliás aqui que reside um dos aspectos essenciais da forma aberta: é uma forma de reversibilidade múltipla. Stockhausen levou-me, através das suas reflexões, a considerar esta contradição fundamental entre o tempo da concepção, o tempo da realização da partitura e o tempo da escuta.

O que mais aprendi foi a consciência profunda da relação entre som, duração e discurso. Além da maneira de sair e de reentrar na sistemática de uma peça. Aprendi com Stockhausen que cada instante contém o passado, o presente e o futuro, que é portado por uma energia vital constante. Este é para mim o carácter iniciático da composição: criar uma obra é criar um organismo vivo. E este, para viver, tem necessidade de uma grande organicidade, de uma enorme pulsão de vida, mesmo quando é improvisado.

Fiquei, por exemplo, muito impressionado por certas passagens de *Momente* onde há uma grande economia de acontecimentos, um trabalho com as durações extremamente longas, organizadas segundo certas proporções. Mas também do facto que, para integrar

certas qualidades de sons na composição, é necessário recorrer a uma enorme sensibilidade que está para além do planificado. Por exemplo em *Stimmung* há uma improvisação momentânea no detalhe e a duração da execução não está fixado por um esquema, mas sim pelo desenrolar da [própria] execução (podendo variar em muitos minutos). A duração da execução não destrói a organicidade da obra.

No que concerne *Momente* seria interessante comparar as partes M e K com a parte D. Esta última – que foi a última a ser composta – parece-me mais a consequência dum plano pré-estabelecido, como se a pulsão do compositor estivesse demasiado presa à existência de um tal plano. É toda a diferença entre realizar um projecto e dar vida a um projecto. E isso aprendi com Stockhausen.

Quando no ano seguinte trabalhamos *Kurzwellen*, Stockhausen apareceu com uma fita magnética feita de ruídos de ondas curtas, e começou por nos perguntar quantas camadas diferentes eram perceptíveis. Isso levou-nos a desenvolver uma escuta completamente diferente. Poderíamos dizer que tocamos aqui num problema fundamental: a música nasce no lugar geométrico situado entre estes dois extremos – a constituição interna do som e o discurso musical. Ela nasce dum contraponto entre a complexidade musical e a complexidade acústica.

Stockhausen era para mim o [único] compositor da sua geração onde todos aqueles aspectos que surgiam de maneira fragmentária ou escolástica em quase todos os outros compositores foram conduzidos a um esgotamento [épuisement] total, seja tratando-se de escrita serial ou não, de uma música organizada ou intuitiva, etc.

Os textos teóricos de Stockhausen afiguravam-se-me ligados directamente a algumas obras suas. Só Boulez oferecia, neste particular, uma generalização dos problemas de escrita. Quanto à sua proposta de uma ideologia particular creio-a essencialmente ligada à necessidade de provar qualquer coisa a si mesmo. Devo aliás dizer que sempre dissocie a sua música do homem Stockhausen – com quem, aliás, não tive o menor contacto. Evidentemente que posso ser crítico de certos aspectos do seu trabalho. Numa peça como *Inori*, por exemplo, há gestos que acabam por banalizar qualquer ideia de religiosidade contida, porém, na obra. Há aqui um hiato profundo entre a infra-estrutura ideológica e a sua concretização estética, contrariamente à de uma música como a de Bach, por exemplo, na qual um elemento importante do texto favorece sempre a adequação profunda entre ideologia e encarnação sonora.

## IV/2 A PROPÓSITO DE RUF (1977) \*

Os primeiros trabalhos para *Ruf* datam do Verão de 1974. A fita magnética foi realizada no ano seguinte em Oeldorf, nos arredores de Colónia, sob a supervisão técnica de David Johnson. Os acabamentos finais da partitura foram feitos durante o Outono de 1976.

*Ruf* é a oitava obra de um ciclo planeado de dez peças, das quais *Fermata*<sup>1</sup>, *Voyage du corps*<sup>2</sup>, *Impromptu II*, *73 Oeldorf 75 I*, *Minnesang* e *73 Oeldorf 75 II* já estão concluídas. A formação instrumental [de *Ruf*] é praticamente a mesma de *Fermata*, e cada uma destas obras afigura-se-me – desde a totalidade dos gestos sonoros até à realização técnica concreta – como o ‘negativo’ ou o ‘positivo’ uma da outra.

A partitura divide-se em sete secções, das quais a terceira e a quinta (que dispensam a fita magnética) correspondem a reduções extremas de uma ou várias dimensões sonoras [*Klangdimensionen*] e, por isso, permitem a percepção de ‘zonas circunscritas’ da ‘matriz-geradora’ [*Erzeuger-Matrix*], como se se tratasse de ‘parciais’ subtraídos da sua função original no âmbito das múltiplas camadas do espectro global [*Gesamtspektrums*].

As diferentes funções da fita magnética em relação à orquestra podem ser muito esquematicamente expostas do seguinte modo:

1. ‘Infiltração’ de correntes de movimento impulsionadas na sua própria direcção e quase nunca em ‘fase’ com a orquestra.
2. *Cantus firmus* rítmico – resultado da sobreposição de diferentes timbres-pulsações [*Klangfarben-Pulsationen*] com predominância alternada.
3. Transformação ‘discreta’ da relação tensa entre ‘harmonia’ e ‘timbre’ no desenrolar orquestral.
4. Absorção condensada e dominante da agógica-global [*Gesamt-Agogik*].

\* Publicado no programa do festival de Donaueschingen de 1977 (*Donaueschinger Musiktage 1977*, pp. 25-26) este texto era a continuação imediata do ‘Autoretrato’. Escrito por Emmanuel Nunes em alemão, foi revisto por Joseph Häusler. [Tradução: Paulo de Assis]

<sup>1</sup> Obra dedicada a Maria da Graça Amado da Cunha.

<sup>2</sup> Obra dedicada a André Jouve.

5. Transformação total ou parcial das relações altura/timbre/ritmo, que serão sempre extremamente simples.

Estes cinco aspectos correspondem respectivamente às funções dominantes nas secções I, II, IV, VI e VII – mas não são nunca o único aspecto em jogo.

Desde o primeiro ‘tempo de gravidez’ com o material-base – que já então possuía uma vida sonora corporal e psíquica – até ao acabamento da partitura recusei sempre qualquer princípio de desenvolvimento que assentasse na expansão ou projecção de uma fórmula-base, cuja razão de ser fosse a de preencher uma ‘duração de tempo’ que lhe é originalmente estranha. Cada essência sonora que exista devido a um ou mais parâmetros deve tornar presente a totalidade da sua vida desde o momento da sua formação; deve manter a sua identidade intacta e ‘morrer’ por algum tempo ou para sempre, sem o menor sinal de desgaste. Um grau de complexidade mais elevado só poderá, assim, gerar-se através da cooperação de várias ‘essências’ dentro de um mesmo espaço sonoro – como se se tratasse de um género de contraponto entre formas de vida independentes.

O acesso a uma tal forma de vida – utilizo aqui a palavra com o sentido que um biólogo ou um mineralogista lhe daria – teve a sua origem, no meu caso, no conhecimento crescente daquilo a que eu gostaria de chamar a génese e a motivação ingente do chamamento, de *Ruf*. A trindade [constituída pelos três elementos] ‘chamador/chamamento/chamado’ [*Rufender/Ruf/Gerufener*] pode reduzir-se (dentro do decorrer temporal e devido a interrupções mais ou menos longas) a círculos de correntes fechadas entre dois elementos que excluem o terceiro: a ‘dois-unidade’ formada pelo chamador e pelo chamado exclui o chamamento. O chamador que ininterruptamente ouve o seu chamamento esquece a direcção para o chamado, identifica-se com o chamado ou quebra o impulso que lhe era dirigido. A ‘dois-unidade’ chamamento/chamado permanece um mistério para o chamador. É como se alguém teimasse obstinadamente em dividir dois por três.

O chamamento está presente em todos os devires da matéria e do espírito, resulta deles numa variedade de faces, mas é no SOM que encontra a mais alta encarnação da sua voz.

Dado que eu (dentro da temporalidade) me transformei no lugar geométrico de todas as relações contidas nesta trindade (devido ao facto de as viver na temporalidade) alcancei uma consciência de um tempo e de um espaço liberta de toda a racionalidade, consciência da qual *Ruf* é apenas o paradigma sonoro, e de modo algum a sua ‘transcrição’. Pretender ‘traduzi-la em música’ seria, aliás, a prova mais irrefutável da falsidade de uma tal consciência. *Ruf* [Chamamento] não é *um* chamamento.

Este não é um texto ‘sobre’ *Ruf*; ele corre paralelamente à obra. Quem procurar, durante a escuta, a relação entre este texto e a música, deixa de escutar. Tudo isto pode permanecer obscuro a muitos. A sua escrita é para mim um acto de anti-composição.

No estado actual da minha iniciação como compositor permito-me um compromisso entre este género de reflexão e a análise exhaustiva das minhas partituras. Esta ausência de alternativa [*entweder/oder*] deve significar que o carácter inequívoco do acto de composição requer o imediatismo [ausência de mediação] do ouvinte. A reflexão é apenas uma sombra da actividade que conduz em luz e som.

*Ruf* é uma encomenda da Fundação Gulbenkian. A partitura é dedicada ao compositor vietnamita Thon-That Tiêt.

## IV/3    **ALGUNS ELEMENTOS DE UMA GRAMÁTICA** – **NACHTMUSIK I E II (1981/2003)** \*

### **Alguns elementos de uma gramática**<sup>1</sup>

Trabalho desde Outubro de 1977 numa família de peças que intitulei ‘A Criação’, a primeira das quais é *Nachtmusik I*.

Todas as peças [dessa família] se fundamentam num mesmo princípio rítmico geral, que estabeleci e desenvolvi previamente à composição, como uma espécie de ‘temperamento rítmico’. Este deve poder satisfazer dois imperativos essenciais:

- a) conter em si mesmo um potencial de transformação tal que me permita atingir em cada obra um perfil agógico e temporal fortemente personalizado, sem contudo negar a sua ligação ao ponto de partida;
- b) poder integrar ‘espaços rítmicos’ de origens diferentes da sua,

\* A primeira versão completa deste texto (incluindo referências a *Nachtmusik I* e a *Nachtmusik II*) foi escrita em Setembro de 1981 para a estreia absoluta de *Nachtmusik II* no Festival de Donaueschingen. Redigido por Emmanuel Nunes em francês (originalmente sem título) viria a ser publicado em alemão, na tradução de Josef Häusler, como *Grundsätzliches und Spezielles* (título da autoria de Josef Häusler). Este texto – no qual Emmanuel Nunes apresenta alguns aspectos gerais e particulares da técnica de composição e da linguagem característicos do seu Ciclo 2 ‘A Criação’ – dividia-se em três partes: 1. ‘Quelques éléments d’une grammaire’ (Alguns elementos de uma gramática), 2. ‘Quelques éléments sur *Nachtmusik I*’ (Alguns elementos sobre *Nachtmusik I*), 3. ‘Redondance et engendrement’ (Redundância e processo criativo) [relativo a *Nachtmusik II*]. Em 1984, para o programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, foi publicado em português, mas dividido em duas partes: uma impressa nas notas ao programa do dia 3 de Maio (onde foi tocada *Nachtmusik II*), outra nas notas ao programa do dia 9 de Maio (onde foi tocada *Nachtmusik I*) – Cf. programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1984, pp. 11-13 e 41-43. Este texto foi ainda republicado sem a terceira parte (relativa a *Nachtmusik II*) no programa geral do festival ‘Emmanuel Nunes – Uma retrospectiva’ organizada pelo Centro Cultural de Belém em 2002 (pp. 14-17). Em 2003, para a estreia da versão revista de *Nachtmusik II* (Festival de Donaueschingen) voltaria a ser publicado integralmente (em alemão), na tradução de Joseph Häusler de 1981 (cf. programa do Festival de Donaueschingen, 2003, pp. 26-33 – concerto de 23.10.2003). A tradução portuguesa aqui publicada segue a do programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo sido revista por João Rafael a partir do original em francês. Exemplos musicais/gráficos realizados por João Rafael.

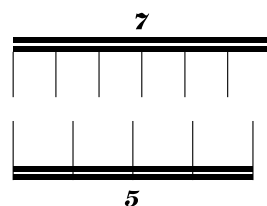
<sup>1</sup> O conteúdo desta secção expõe alguns aspectos da técnica de composição de Emmanuel Nunes desenvolvidos sobretudo a partir de *Tif'ereth* e *Einspielung I* – aspectos que se encontram presentes, mas apenas em estado embrionário, em *Nachtmusik I*. [Nota do autor – Cf. ‘Emmanuel Nunes – Uma retrospectiva’, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, p. 14].

cujas aparições no desenrolar da peça recortem momentos da forma, assinalados por uma outra dimensão que não o ritmo (a estrutura harmónica, por exemplo).

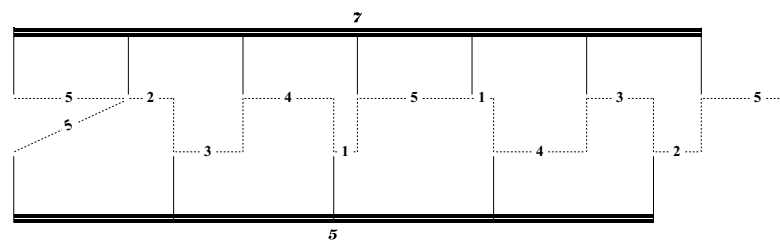
Este poder de integração reside no facto de que estes ‘espaços’ nunca destruirão as tensões estruturadas pelo ‘temperamento’, mas serão, pelo contrário, modulados ritmicamente por este. É claro que por vezes acontecem rupturas momentâneas do ‘temperamento rítmico’, mas o seu único objectivo será organizar diferentemente certas zonas de articulação da forma global. Tais rupturas jamais serão resultado de uma acumulação cega de ‘espaços rítmicos’ diversos, destruindo a sua integração no ‘temperamento’, e assim anulando os seus jogos de tensão.

O primeiro fundamento do princípio rítmico geral é de uma simplicidade extrema: duas pulsações regulares começam ao mesmo tempo, desenrolam-se simultaneamente e completam um ciclo (que contém sempre uma simetria) quando se reencontram na sua situação de partida, isto é, síncronas.

Exemplo muito simples: 7 contra 5. Isto corresponde, na notação tradicional, a:



Se determinarmos as proporções de duração que separam os ataques na sua ordem real de acontecimento, que é simétrica, teremos:



o que codifico da seguinte maneira:

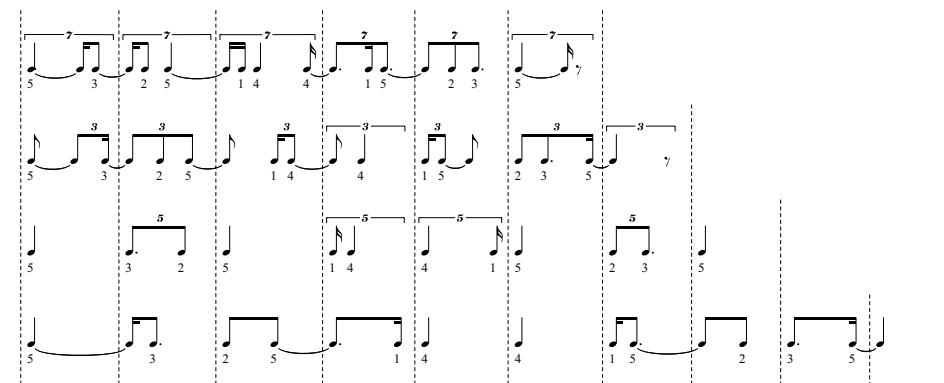
$$\frac{7}{5} \quad 5 \quad \begin{matrix} 2 & 4 & 5-1 & 3 & 5 \\ 3 & 1 & 4 & 2 \end{matrix}$$

Trata-se aqui de uma simetria real, pois as duas pulsações baseiam-se em números ímpares [no exemplo acima: 7 e 5]. A simetria será, pelo contrário, virtual quando um dos números for par:

$$\frac{8}{5} \quad 5 \quad \begin{matrix} 3 & 5-1 & 4 & 5-2 & 5 \\ 2 & 4 & 1 & 3 \end{matrix}$$

### Primeira leitura

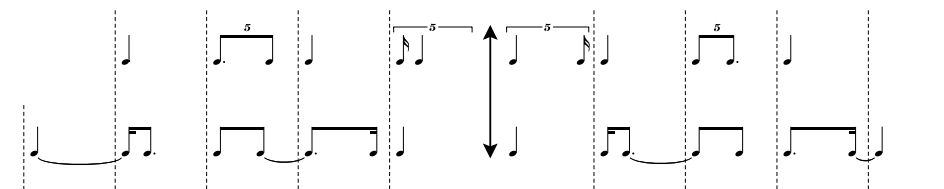
Este ciclo pode ser sobreposto a si mesmo tomando de cada vez um valor diferente como unidade base, o que equivale a dizer que serão postas em jogo diferentes velocidades do desenrolar desse mesmo ciclo<sup>2</sup>.



Se as quatro fórmulas começaram aqui juntas, do mesmo modo poderão terminar juntas (para isso bastará de resto que se leia o exemplo da direita para a esquerda).

### Segunda leitura

Deslocamento horizontal de uma ou várias fórmulas, não com o simples intuito de provocar uma combinação arbitrária, mas para encontrar, por exemplo, novos pontos de sincronia entre elas, para aproximar entre si os quatro eixos de simetria ou mesmo para fazer coincidir alguns deles<sup>3</sup>.

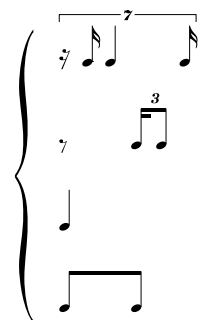


<sup>2</sup> Processo particularmente importante no desenrolar da primeira parte de *Tif'ereth*.



### Terceira leitura

Isolar um momento do desenrolar simultâneo das quatro camadas; digamos, a terceira semínima a contar do início:



Este curto complexo rítmico será desenvolvido de maneira autónoma, mas segundo determinadas relações e proporções oriundas de um outro par de pulsações regulares.

Muitas outras 'leituras' foram realizadas, mas expô-las exigiria uma sobrecarga de pormenores que não teria aqui cabimento<sup>3</sup>. Os poucos exemplos que apresentei poderão parecer demasiado primários aos olhos dos profissionais, e demasiado técnicos para os profanos. A breve explicação destas três leituras pareceu-me, contudo, o único meio de dar a entender o grau mínimo de complexidade da totalidade do processo rítmico.

Para o conjunto das obras de 'A Criação', selecionei 23 pares de pulsações regulares, nomeadamente 14 principais:

$$\frac{27}{20} \quad \frac{27}{16} \quad \frac{19}{16} \quad \frac{19}{12} \quad \frac{19}{10} \quad \frac{17}{15} \quad \frac{17}{12} \quad \frac{16}{15} \quad \frac{15}{14} \quad \frac{15}{8} \quad \frac{10}{7} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{9}{5} \quad \frac{8}{5}$$

e 9 pares com relações muito simples:

$$\frac{7}{5} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{5}{4} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{4}{3} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{7}{1} \quad \frac{5}{1} \quad \frac{3}{1}$$

tendo como função criar 'zonas de evidência' que vão contrariar a complexidade do discurso, e até mesmo polarizá-lo aqui e ali.

Ainda a título de exemplo, e sem qualquer comentário, veja-se de seguida o desenrolar das proporções em dois pares de pulsações

regulares, um baseado em valores muito próximos, o outro em valores bastante afastados:

$$\frac{9}{8} \quad 8 \quad \begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \end{matrix}$$

$$\frac{19}{10} \quad 10 \quad \begin{matrix} 9 & 10-8 & 10-7 & 10-6 & 10-5 & 10-4 & 10-3 & 10-2 & 10-1 & 10 \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 \end{matrix}$$

### Alguns elementos sobre *Nachtmusik I*

Uma das vertentes mais determinantes da gestação desta obra foi uma reflexão sobre o fenómeno da modulação de amplitude em geral, e da *Ringmodulation* [modulação em anel] em particular. Reflexão sobre a natureza do fenómeno em si, e não sobre os meios electrónicos e os seus limites. Esta reflexão levou-me a:

- 1) uma organização geral das alturas por pares de sons, considerando 'o par' como a mais pequena unidade constitutiva do discurso musical;
- 2) pré-determinar não só os diferentes registos de cada grupo de dois sons, como a ordem de encadeamento desses grupos. Assim todas as sequências intervalares (formadas pelo encadeamento de pares de sons) e a sua evolução nos registos foram fixadas antes da redacção da partitura.

Um outro aspecto não menos importante da gestação de *Nachtmusik I* foi o facto de eu ter utilizado apenas oito notas ao longo de toda a peça: dó / dó sustenido, ré / ré sustenido, fá / fá sustenido, si bemol / si. É evidente que esta escolha determinou o número de pares de sons possíveis no interior de cada espécie de intervalos (quantos trítomos, quantas quartas, etc.). Estes dados quantitativos determinaram mais ou menos directamente a globalidade do desenvolvimento rítmico, incluindo as relações entre os diversos *tempi*. Os oito sons contêm seis acordes perfeitos: si bemol maior/menor, si maior/menor, fá sustenido maior e ré sustenido menor; na realidade bastariam sete sons, uma vez que o dó não consta em nenhum dos acordes. Estes vão combinar-se com os pares de sons, de cada vez um acorde mais um par. Na parte final da peça encontra-se um solo de corne inglês baseado em cinco notas: dó, fá, si, fá sustenido, dó sustenido. Este solo constituirá quase textualmente o princípio de *Nachtmusik II*.

<sup>3</sup> O exemplo seguinte foi publicado pela primeira e única vez no programa do festival 'Emmanuel Nunes - Uma retrospectiva', Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, p. 16. [N.E.]

<sup>4</sup> Recorde-se que se tratava de uma 'Nota ao programa'. [N.E.]

### Redundância e processo criativo [Nachtmusik II]

Todos os aspectos que acabo de mencionar tiveram igualmente a sua importância na estruturação de *Nachtmusik II*. Mas não se trata, de modo algum, de uma versão para orquestra ou de uma ‘orquestração’ de *Nachtmusik I*.

Em *Nachtmusik II* a ordem de encadeamento dos grupos de dois sons e o seu registo não são os mesmos, e a sua função é totalmente diferente. Enquanto em *Nachtmusik I* eles eram, quase sem interrupção, uma espécie de *durchgehende Hauptstimme* [voz principal contínua], aqui [em *Nachtmusik II*] poder-se-ia dizer que eles formam um fio condutor subterrâneo, destinado mais a desencadear desenvolvimentos harmónicos e/ou os diferentes tipos de construção melódica – isto no plano dos ritmos e das sequências de intervalos.

Para o conjunto das obras de ‘A Criação’ compus um certo número de matrizes melódicas, cada uma delas baseada numa e por vezes em duas espécies de intervalos. (As três *Einspielungen* constituem nomeadamente o máximo desenvolvimento da totalidade dessas matrizes.)

*Nachtmusik II* é atravessada em toda a sua extensão por um fluxo melódico cujo recorte e distribuição instrumental se regem por proporções oriundas de diversos ciclos de pulsações regulares. Embora tenham sido utilizadas as doze notas da escala cromática, também é verdade que as quatro notas ausentes de *Nachtmusik I* têm quase sempre uma presença nitidamente menos forte que as outras oito.

A proliferação de linhas melódicas confiadas na maior parte dos casos a solos, a divisão quase permanente da orquestra em várias formações de câmara e a intervenção de grupos instrumentais massivos (ou mesmo de *tutti*) são outros tantos tipos de escrita diversos que se organizam num contraponto de ‘complexos tímbricos’. A simultaneidade de vários grupos de câmara constitui igualmente essa espécie de contraponto, onde o desenrolar das diferentes ‘vozes’ está ordenado verticalmente segundo pontos de sincronia, pontos estes que demarcam espaços intermédios onde o desenvolvimento horizontal predomina sobre o ajustamento vertical. Estes pontos de sincronia são também determinados por certos ciclos de pulsações regulares, ou por zonas desses mesmos ciclos tornadas autónomas.

Voltemos uma última vez aos 23 pares de pulsações regulares. É evidente que, se nos referirmos à série de harmónicos naturais, cada par corresponderá a um intervalo determinado, uma vez que (como todos sabem) as frequências, por exemplo, dos 19º e 16º harmónicos estão numa relação de 19/16. No plano da composição, no entanto, uma tal correspondência par-intervalo não poderia – no meu caso – ser mais do que um caso particular e pontual de relacionamento de duas dimensões sonoras. A utilização deste género

de correspondências não ocorre, ao longo de toda a peça, senão em momentos raros e breves, como uma espécie de simplificação máxima das tensões entre as diferentes dimensões.

Tanto quanto o aprofundamento do conhecimento dos fenómenos acústicos pode fecundar a criação musical, também a manipulação mais ou menos sofisticada desse conhecimento, quando elevada a substância e finalidade de uma peça, não é mais, em meu entender, do que a recusa e portanto a incapacidade de fazer surgir e assumir plenamente um gesto criador. Como se nos comprazêssemos em re-‘compor’ uma série de harmónicos naturais, ‘vestindo-os’ com os requintes da análise acústica. Uma espécie de pseudo-naturalismo...

O aspecto provavelmente mais importante da composição de *Nachtmusik II* foi a multiplicidade de categorias de relações entre as diferentes dimensões sonoras, o que, em certas passagens da obra, pode chegar até àquilo a que eu chamaria uma ‘antifonia de parâmetros’, no sentido de que cada parâmetro vai incarnar uma *Gestaltung* e um processo de desenvolvimento que, *a priori*, não têm minimamente em conta a inevitável interacção do conjunto das dimensões e a sua integração na globalidade do discurso.

Não há um princípio unificador de todas as dimensões ao mesmo tempo, mas sim uma unidade de concepção na multiplicidade de métodos e sua permutabilidade de uma dimensão para outra.

**Vontades dispersas de uma gestação**

Um acorde de cinco alturas: *sol*, *ré*, *mi* bémol, *fá* sustenido, *dó* sustenido.

Reflexões-relâmpago sobre o número 5, aceitação dos seus imperativos e interpretação subjectiva das suas potencialidades.

O número 5 como constante duma multiplicidade de funções retóricas e formais.

A sobreposição de cinco alturas constituirá, de maneira evidente, a excepção.

Que a totalidade do discurso harmónico seja de uma luminosidade quase ofuscante, por vezes crua.

Que tudo aquilo que diz respeito ao tempo, às durações, ao ritmo seja predominantemente:

- *encarnado* por valores simples;
- *estriado* segundo unidades de base de mobilidade muito viva, mas simples;
- *orientado* para uma forte distinção dos contornos, visando a sua perenidade ao longo de toda a obra.

Que duas contradições sejam banidas: a regularidade irregular (tímida do ser) e, sobretudo, a irregularidade regular.

Uma verdadeira dramatização entre uma tal *formação* do tempo e uma arquitectura dos timbres assente em 23 agrupamentos de instrumentos, estáveis, mas muito diferenciados. A frequência muito rápida das suas justaposições confere-lhes uma importante *descontinuidade horizontal*, que poderia ser comparada a uma escala cujos elementos apresentem intervalos muito próximos ou muito afastados.

Além disso, inserção de *tuttis* (considerados como tais) e um género de florescimento de solos emanando das diferentes famílias de instrumentos.

\* Publicado em 1986 no programa do Festival de Donaueschingen; republicado (em francês) no programa do Festival d'Automne à Paris 1992 (pp. 15-16). *Wandlungen* é uma peça dedicada a João Rafael. [Tradução: Paulo de Assis]

A simplicidade inicial dos valores rítmicos (sobretudo se ainda não tomarmos em consideração a sua integração na totalidade do discurso) vai ser fortemente contra-oposta à descontinuidade horizontal dos timbres. Esta transfigurará aquela, ao mesmo tempo que será levada e transportada por uma rítmica de tendência frequentemente quase hierática.

Por fim, e para retornar aos primeiros momentos da gestação de *Wandlungen*, a ideia e a representação (tão indefiníveis como pregnantas) de uma obra que deve tornar-se ela própria a encarnação de uma travessia. Nada de descritivo! Ao mesmo tempo: a vontade de uma espacialização das fontes sonoras – visão antifónica do ensemble instrumental *face* ao estúdio electrónico, este último operando exclusivamente em directo.

Recusa peremptória de utilizar a electrónica como elemento decorativo. Decisão irrevogável de não compor uma partitura simplista e frágil, destinada a servir de objecto de demonstração das possibilidades do estúdio, ou de maneira de aí procurar incitações à imaginação sem uma concepção *a priori*.

### Quase ao acaso da escrita

A escolha da palavra *Passacaglia* deu-se numa fase muito avançada do trabalho de escrita, e ela é em grande parte o resultado de uma tomada de consciência dos métodos e ‘perspectivas’ que estavam a ganhar corpo durante a realização da partitura, e que, simultaneamente, a estruturavam progressivamente.

A predominância de quintas – de que o acorde inicial é testemunho – atravessa toda a peça. Com efeito foi a partir desse acorde que outros sessenta e cinco acordes (agrupados em nove famílias) foram deduzidos – cada um dos quais é igualmente formado por cinco alturas e duas quintas, às vezes três. O seu encadeamento estrutural apresenta-se sob a forma de um coral não-figurado a cinco vozes, mas cuja função devém a de um *cantus firmus*. Ou melhor: o equivalente de um *ostinato* de uma *Passacaglia* pelo modo como os tipos de escrita que são aqui sobrepostos – com a observação que a extensão da cadeia de 66 acordes impede a percepção da sua repetição, como é o caso numa *Passacaglia*.

Apesar disso, este tipo particular de *ostinato* assume, em quase toda a peça, o papel de coluna vertebral de diversos desenvolvimentos. As diferentes aparições dos 66 acordes mantêm sempre a sequência original do seu desenrolar, mas evidentemente sem ser sob a forma de cinco ‘vozes’ homo-rítmicas.

Os acordes;  
as relações dos sons que os constituem: duas quintas sobrepostas a um intervalo variável, mais uma quinta nota;

a sua projecção horizontal enquanto *conductus* melódico;  
as aparições filtradas dos acordes segundo critérios que (estes) permanecem fixos para uma mesma aparição;  
as diferentes variantes de ‘registação’ e a sua ligação eventual, por exemplo, a uma certa ordem de justaposição dos grupos de timbre; mais raramente, os elementos não directamente deduzidos da cadeia dos 66 acordes, tomando a função de *cantus firmus*:  
eis aqui alguns dos aspectos que agem de maneira funcional e directa sobre a integralidade da *modulação* do discurso das primeira, segunda, quarta e quinta Passacalhas, sobre a sua forma, quer dizer: sobre o modo de desenrolar as respectivas travessias no tempo.

Os 66 acordes, o seu encadeamento e todas as metamorfoses características das reaparições sucessivas do que eu chamei um *ostinato* estão totalmente ausentes da terceira Passacalha. Ela tem origem numa matriz exclusivamente melódica, muita desenvolvida e autónoma. Esta matriz sofre cortes variáveis, dando origem a uma reiteração quase sistemática de sequências muito numerosas, e a um género de encavalitamento de vários *ostinatos*, devido a uma escrita a muitas vozes extraída dessa mesma matriz.

### Ad libitum

Que *Wandlungen* pode ser também tocada exclusivamente pelo ensemble de vinte e cinco instrumentistas – e, portanto, sem nenhuma transformação electrónica – é uma consequência directa da concepção mesmo da partitura e das múltiplas relações que esta estabelece com o conjunto dos processos electrónicos empregues.

Consideremos um dos aspectos mais essenciais, o da espacialização.

Ela pode ser fixa: repartição dos instrumentos ou grupos de instrumentos por diferentes alto-falantes ou grupos de alto-falantes.

Ela pode ser móvel: trajectórias no espaço segundo percursos pré-estabelecidos e estruturação do ritmo de cada percurso através de valores e de proporções ligadas às da partitura, ou, ao contrário, independentes.

Em qualquer dos casos trata-se, através da *live electronics* de um aprofundamento, de uma explicitação, de um espelhamento da partitura em superfícies múltiplas, dos seus *caminhos* e dos métodos que lhe são próprios.

Apesar de alguns processos de ‘distanciamento’ e de ‘transformações’ dos sons instrumentais, estes (amplificados ou não) permanecerão sempre audíveis na sua integralidade.

Eu diria, sem jogo de palavras, que a versão com *live electronics* é a travessia de uma travessia.

IV/5      **VISLUMBRE: SEIS LEITURAS (1992) \***

Os primeiros trabalhos para *Vislumbre* datam do final de 1981, mas a concepção definitiva da peça e a redacção da partitura só tiveram lugar nos primeiros meses de 1986. O poema de Mário de Sá-Carneiro que serviu de base a esta obra é o seguinte:

VISLUMBRE<sup>1</sup>  
*A horas flébeis, outonais –*  
*Por magoados fins de dia –*  
*A minha Alma é água fria*  
*Em ânforas de Oiro...entre cristais...*

**1ª Leitura**  
A horas flébeis, outonais –  
Por magoados fins de dia –  
A minha Alma é (:)  
Água fria em ânforas de Oiro...  
Entre cristais...

**2ª Leitura**  
A grande variedade de fonemas e a sua ordenação e repetição:

1	2	3	4	5	6	7	8			
A	ho	ras	flé	beis,	ou	to	nais –			
9	10	11	12	13	14	15	16	1		
Por	ma	go	a	dos	fins	de	di	a –		
1	17	18	19	10	20	12	11	1	21	1
A	mi	nha	Al	ma	é	á	gu	a	fri	a
22	23	24	3	15	25	26	27	28	29	30
Em	ân	fó	ras	de	Oi	ro...	en	tre	cris	tais...

\* Publicado no programa de sala da estreia absoluta de *Vislumbre* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 7 de Maio de 1986); republicado (em francês) no programa do *Festival d’Automne à Paris 1992*, p. 23.

1 Poema composto em Outubro de 1914 na Quinta da Vitória, em Camarate.

### A cronologia dos diversos elementos morfológicos:

Substantivos	Adjectivos	Um único artigo definido	Um único verbo	Preposições
- horas	- flébeis	- a	- é	- a
- fins	- outonais			- por
- dia	- magoados			- de
- alma	- minha			- em
- água	- fria			- entre
- ânforas				
- oiro				
- cristais				

Agrupamentos das palavras segundo as sílabas cujas ‘sonoridades vocálicas’ são as mesmas:

di	a	ou	to	nais
mi	ma	ma	por	
al	a	ã	go	ados
águ	nha	ân	gu	a
fri	ma	oi	fo	ras
	a		ro	

mag	a	dos	di	a
	al	ma	mi	nha
	á	gua	fri	a

ho	ras	flé	beis	outo	nais		de
ânfo	ras	é		cris	tais	en	tre

e, por negação, segundo as sílabas cujas ‘sonoridades vocálicas’ só aparecem uma vez:

flé	ân beis em en cris fins	foras  tre tais
magoa	ou oi ho dos	tonais ro ras

O equivalente da leitura precedente, tomando como eixo os ‘ataques consonânticos’:

magoa	dos de di	a	ân	flé fins fri fo	beis a ras	ma á	go gu	ados a
al	ma mi ma	goados nha	ho ânfo oi	ras ras ro		ou en cris	to tre tais	nais

e por negação

flé	beis	tais
	cris	
	por	
mi	nha	
outo	nais	

Redacção ‘polifónica’ de todo o poema, de acordo com as duas leituras precedentes.

Este tipo de visão do poema e sua fragmentação, através de critérios fonéticos e semânticos, incidiu directamente na estruturação global da obra, e na ‘modulação’ dos diversos graus de compreensão do texto. A peça termina por uma espécie de coral (estritamente silábico) contendo todo o poema no seu desenrolar original.

Todas as relações melodia/harmonia foram, dum modo ou de outro, deduzidas desta última parte, [que] foi a primeira a ter sido composta.

## I. A Distância

### *Memória de um passado acústico*

No final dos anos 40 e no início dos 50, encontrei-me várias vezes numa sala de espectáculos de dimensões invulgares, construída cerca da mesma época que o metro parisiense, e a que hoje se chamaria uma sala polivalente.

Ia lá para ver grandes espectáculos de circo ou recontros de ginástica, e o fascínio que eles exerciam sobre mim era, de cada vez, maior e esperado, sobretudo porque a sensação de um imenso espaço fechado se apossava dos meus olhos e ouvidos, muito antes de se iniciar o espectáculo.

Ao chegar à porta do camarote através de corredores sombrios, era preciso esperar que um funcionário no-lo viesse abrir (à maneira de um antigo guarda nocturno), e quando, por fim, eu podia entrar e ter uma visão global da sala, tentava, durante longos minutos, orientar e sincronizar os meus olhos em função de uma infinidade de *picos sonoros*, que emergiam de uma massa de cerca de três mil pessoas, levando-me assim a tomar consciência, pelo ouvido, de semelhante espaço. Os olhos partiam à busca dos sons, enquanto os ouvidos me deixavam adivinhar as distâncias e forneciam ao meu olhar uma trama e uma duração incessantemente diferentes.

Quando, cerca do final dos anos 50, eu ali ia para ouvir intérpretes prestigiosos de música clássica ou para assistir a representações de óperas (ou até de zarzuelas importadas de Espanha), tinha já encetado a minha iniciação na teoria musical, já não ia para os camarotes, mas para lugares mais baratos, que se situavam quer em redor da plateia (um pouco como numa arena), quer na parte superior (por cima dos camarotes); ficava de pé, apoiava-me na balaustrada e pendia sobre todo o espaço, já que a orquestra se encontrava quinze ou vinte metros mais abaixo.

\* *Temps et spatialité – En quête des lieux du temps*, in: *L'Espace*, Les Cahiers de l'IRCAM, Nr. 5, Paris 1993, pp. 121-141. Tradução: Artur Morão.

A acústica geral era bastante desfavorável, sobretudo quando se tratava dos concertos sinfónicos, e o destino (ou mais precisamente a Física, com as suas leis, que, na altura, eu não conhecia) tinha determinado que, na quase totalidade dos casos, quanto mais elevado era o preço dos lugares tanto piores eram as condições de audição. Em certos sítios da plateia o ouvinte “privilegiado” ouvia cada obra três vezes, e não apenas uma. Já nesse tempo se tentou evitar isso, suspendendo alguns painéis acústicos, mas esse espaço permanecia, apesar de tudo, muito reverberante.

A verdade é que eu me instalava, muitas vezes, na parte de cima e, logo que a postura se me tornava incómoda, afastava-me cerca de quatro metros da balaustrada e sentava-me no chão contra a parede onde terminava, por assim dizer, a grande abóbada que cobria todo o espaço. As condições de audição eram aí excelentes, mesmo (e sobretudo?) quando eu já não podia ver a orquestra e tinha a forte impressão de estar no interior de um espaço, cuja percepção mudava, claro está, de acordo com a minha visão (visualização), enquanto a audição permanecia constante. Mas esta mudança de uma espacialidade que eu (re)-construía no meu espírito não seria possível sem a continuidade temporal da audição. Foi, pois, a uns vinte metros de distância, sentado contra a abóbada, que me lembro de ter ouvido os dois últimos movimentos do Concerto para violino de Beethoven (ou seria de Brahms?) por David Oistrak, e de ter regressado à balaustrada, um pouco antes do final da obra. Isso passava-se no “COLISEU DOS RECREIOS” de Lisboa, vai para trinta e cinco anos.

A 11 de Maio 1991 teve ali lugar a criação do meu *Quodlibet*<sup>1</sup>.

#### *Duas modalidades*

Entre 1963 e os anos 80 não voltei ao COLISEU e, cerca de 1987-88, decidi escrever uma peça especialmente concebida para o espaço e as condições acústicas do COLISEU. Nessa altura, havia já iniciado no IRCAM uma investigação pessoal sobre a espacialização do som com a ajuda do computador, e isso em parte incitou-me a conceber, quase em paralelo, duas peças que apelavam para duas modalidades de espacialização:

- uma, *Lichtung I*, com meios informáticos: computador 4X e técnica IRCAM<sup>2</sup> (criação em Paris em Fevereiro 1992).
- a outra, *Quodlibet*, espacialização sem meios electrónicos: grupos de instrumentos disseminados por toda a sala, com efectivos mutáveis.

Estas duas modalidades confluíram em formas de escrita, de certo não de todo opostas, mas apresentando, todavia, aspectos

<sup>1</sup> *Quodlibet* é uma peça dedicada a Luís Pereira Leal.

<sup>2</sup> Ver »Eric Daubresse, *Éléments d'Analyse Technique LICHTUNG* de Emmanuel Nunes», *Cahier d'Analyse Création et Technologie* IRCAM 1992.

radicalmente diferentes, que dependem, mais ou menos directamente do conjunto de relações ritmo-tempo *versus* localização-deslocação-espacialização, utilizadas em cada peça. Num primeiro momento, a espacialização poderia considerar-se como a integral de todos os pontos-fontes (localizações) e de todas as trajectórias (deslocações), que ocorriam no mesmo momento.

#### *As duas vertentes*

Ao tentar refazer alguns dos meus percursos na altura da gestação de *Quodlibet*, deparei com duas vertentes fundamentais da concepção própria da obra, as quais articulam o que eu chamaria de uma *poiética da distância*.

NB – Evitarei, tanto quanto possível, afundar-me em despropósitos estéticos, onde as palavras se autonomizam, se tornam uma espécie de introspecção estéril delas próprias e de quem com elas faz malabarismos – acabando tudo por degradar o verdadeiro tema em simples pretexto.

*Distância* implica proximidade e afastamento, permanência e mobilidade, reiteração e mudança, simultaneidade e sucessão, concentração e dispersão, perfil e retraimento, memória e esquecimento, fazer ressaltar e esbater.

As duas vertentes são, por um lado a escolha do COLISEU como *local* da espacialização, por noutro, a matéria musical escolhida e recomposta, isto é, o próprio *quodlibet*.

## II. A espacialidade

A sala do COLISEU é um octógono de uma largura máxima de cerca de 40 metros e de uma altura de 25 metros, desde a plateia até ao centro da cúpula (Figura 1). Considerei-a em quatro níveis de altura, a saber:

- 1) o palco, que ocupa um lado inteiro do octógono e o “anfiteatro” que se encontra à volta da plateia.
- 2) Os primeiros camarotes,
- 3) Os segundos camarotes,
- 4) A “galeria” por cima dos camarotes, que se estende pelos sete lados do octógono, com uma largura de cerca de 4 metros entre a parede e a balaustrada, como já indiquei.

Entre o segundo e o terceiro nível existe uma menor distinção auditiva dos dois planos.



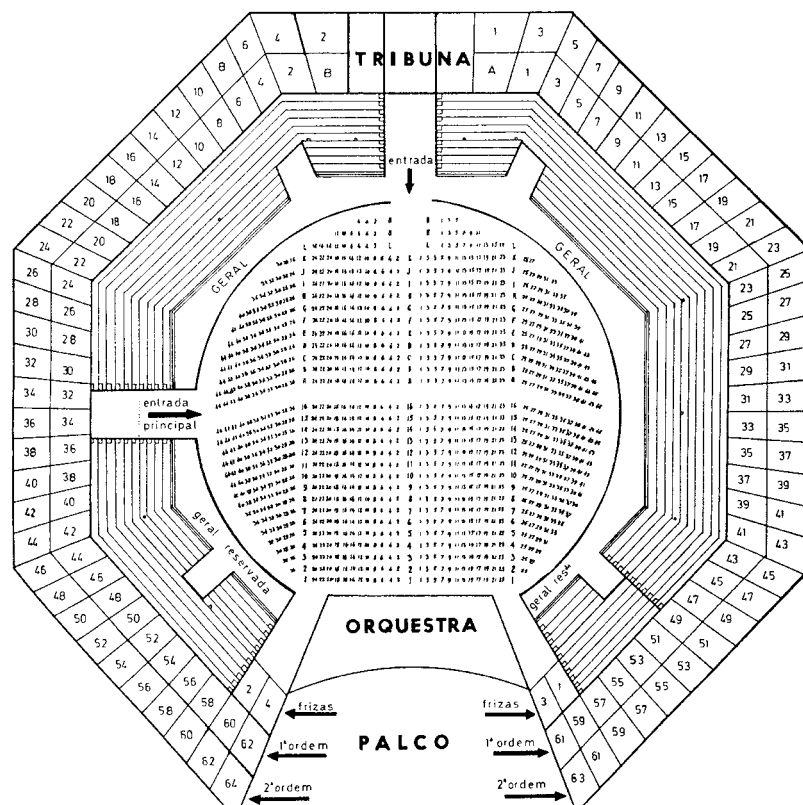


Fig. 1  
Coliseu dos  
Recreios,  
Lisboa.

### A auscultação

Por volta de 1987, desloquei-me ao Coliseu, munido, além da minha memória sonora, de uma flauta de bisel, de uma tuba, de diversos instrumentos de percussão, de um microfone e de um magnetofone. Uma única decisão se tomara antes: só haveria público na plateia. Por conseguinte, foi a partir deste lugar que fiz uma primeira audição dos meus instrumentos-cobaia, fazendo-os tocar desde diferentes pontos do espaço. Isto forneceu-me uma primeira informação sobre certas especificidades dos sítios sobretudo no que, na audição, dizia respeito aos graus de reconhecimento das suas localizações respectivas bem como à influência destas numa percepção, mais ou menos *difusa*, de cada família de instrumentos. Uma segunda *auscultação*, desta vez com uma violeta e um clarinete, teve lugar alguns meses antes da redacção da partitura, a qual se desenrolou entre Agosto 90 e as primeiras repetições no local.

Nem vale a pena dizer que o género de testes, a que acabei de aludir, e muitos outros permanecem extremamente modestos, se pensarmos não só na complexidade acústica real de todos os fenómenos de propagação e reflexão sonoras, mas também no estado

actual da análise científica neste domínio. Por outras palavras, existe inevitavelmente uma descontinuidade (e até uma contradição / *Diskrepanz*?) entre uma análise científica das propriedades acústicas do local, incluindo a interpretação dos seus resultados, e a concepção musical propriamente dita. A obra persiste assim, ao mesmo tempo, *aquém* e *além* das propriedades e do potencial acústicos do espaço considerado.

### A descontinuidade

*Aquém*, porque seria possível conceber uma peça cuja maioria dos parâmetros estaria de modo tão intrínseco ligada aos resultados e aos condicionamentos fornecidos por uma pesquisa rigorosa do local que uma execução de semelhante peça só se tornaria possível neste mesmo lugar. Levando mais longe este raciocínio, ser-se-ia ainda obrigado a assinalar o facto de que pormenores *geográficos* e *físicos* deveriam, em número considerável, ser obrigatoriamente mantidos de uma execução para outra porque, em semelhante nível de interacção: fontes sonoras *versus* o ambiente onde elas se desenrolam, todas as relações, previstas e imprevistas, entre a partitura e a sala, se tornariam determinantes para a própria percepção da peça. Pense-se, só a título de exemplo, em certos aspectos como:

- tipo e orientação das fontes;
- distância ou proximidade do ouvinte;
- reverberações precoces e tardias;
- filtros *naturais*, isto é: reforço ou atenuação de tal ou tal banda de registos e tal ou tal zona do espectro de um certo instrumento;
- *propagação* não-homogénea dos diferentes timbres;
- relações ritmo-reverberação e, por vezes, concomitantemente, a diferença de *energia* entre um modo de execução e outro no seio de um mesmo instrumento.

Se esta reflexão houvesse de ser condenada a permanecer apenas como uma especulação utópica, nem por isso se haveria de confundir com certas ilustrações sonoras de pesquisas científicas importantes no campo da acústica das salas, porque tais *catálogos de procedimentos* permanecem de todo desprovidos do mínimo fundamento no plano da própria música. Se de utopia se trata, não é menos verdade que ela me permitiu transpor certas fronteiras entre a investigação acústica e os domínios mais especificamente musicais da minha própria imaginação. Por outro lado, serviu-me ainda *a posteriori* de ponto de partida para muitos pensamentos sobre os antecedentes, o fundamento, as características menos *aparentes*, o alcance de *Quodlibet*. Já se terá compreendido: *Quodlibet* não é uma peça assim.

Como eu dizia, a obra encontra-se, ao mesmo tempo, *aquém* e *além* das potencialidades da sala.

*Além*, porque a concepção e, sobretudo, a partitura, uma vez levada a cabo a sua realização, *suportam* diferentes *interpretações acústicas*, logo que certas condições *sine qua non* são satisfeitas. Seria tão penoso enunciar estas como definir precisamente quais seriam as situações acústicas ideais para a *concretização sonora* da partitura de *Quodlibet*, tal como existe.

#### Os subespaços

Se pus a expressão “situações acústicas” no plural foi porque, depois das minhas *auscultações* do COLISEU, considereei cinco tipos de *subespaços*, a partir de critérios que ultrapassavam de algum modo as simples localizações, a saber:

- 1) o palco, que, por causa da distribuição das outras fontes sonoras por toda a sala, soa relativamente afastado do ouvinte, logo que ele se não encontre nas primeiras filas da plateia.
- 2) o “anfiteatro”, que provoca uma dispersão relativamente grande da propagação do som, decerto por não possuir nenhum *reflector* muito definido, nem por cima nem atrás dos músicos que nesse encontram. No lado do octógono oposto ao palco, e na continuação do “anfiteatro”, foi prevista uma plataforma de cerca de 2,5 metros de altura – o que confere aos instrumentistas que aí tocam uma presença e uma *definição* mais acentuadas.
- 3) os camarotes, que produzem bastante bem uma certa impressão de distância e de isolamento.
- 4) a “galeria” (o nível mais elevado), que, além da enorme distância relativamente à plateia, é ao mesmo tempo um espaço muito aberto e rico de reflexões – sobretudo as precoces –, em virtude da sua continuidade com a cúpula.
- 5) Trata-se de um corredor, bastante estreito e de tecto muito baixo, que se encontra *escondido* por detrás do anfiteatro e que, como este, circunda a sala. Só o utilizei em duas situações muito precisas:

a) para um clarinete solo, que atravessa progressivamente todo o corredor, desde o lado esquerdo do palco até ao seu lado direito;

b) para quatro grupos de instrumentos de percussão de peles (toms, rotos, bongos), muito afastados uns dos outros, em quatro sítios que correspondem, mais ou menos, aos quatro cantos extremos da plateia. No plano acústico, tem-se a sensação de que a sonoridade se torna aí vazia [*creuse*], mas saturada, como se de um *engarrafamento* de reflexões se tratasse.

As descrições que acabei de tentar são, claro está, muito rudimentares e algo impressionistas. Por outro lado, as características esboçadas de cada grupo hão-de compreender-se como uma estimativa média, que será mais ou menos confirmada ou, pelo contrário, infirmada pelos instrumentos que se encontram no mesmo subespaço. Este aspecto da interacção entre um timbre e o subespaço onde ele se expande não foi por mim tratado de modo científico, mas assumiu, desde o início, uma função determinante na escolha do reagrupamento e/ou isolamento nos diferentes pontos do espaço. Voltarei a este tema.

#### Um discurso acusticamente aberto

Deixando de lado a problemática das condições *sine qua non*, a passagem de uma sala a outra, implica fatalmente, de cada vez, uma nova *interpretação acústica* da partitura. Neste sentido, poderia falar-se de um *discurso acusticamente aberto*, porque o conjunto das especificidades *geográficas* (distâncias, altura, instalação do público, etc.) e acústicas actua directamente sobre diversas categorias de relações e, portanto, sobre a audição do discurso na sua globalidade, sobretudo no tocante aos modos (variáveis) de hierarquização das diferentes dimensões sonoras e aos contornos daí decorrentes. Saliarei dois exemplos destas categorias de relações:

- 1) Conforme a localização de cada grupo de instrumentos for mais ou menos perceptível à audição, assim também as sobreposições de diferentes *tempi* se tornarão, para a percepção, *estratificadas* ou, pelo contrário, um só *complexo rítmico*, onde os jogos de relações e de tensões são atenuados em prol de uma espécie de fluxo global. O mesmo se verifica com o tratamento dos timbres, sobretudo quando se trata de grupos de instrumentos cujo tipo de *distância acústica* irá acentuar ou esbater certos aspectos da instrumentação.
- 2) Alguns procedimentos de escrita atinentes à própria concepção de *Quodlibet*, sobretudo no tocante à estruturação das alturas e ao seu encadeamento e/ou sobreposição através de/em diversos *subespaços*, adquirirão, na audição, uma função estruturante mais ou menos acusada, de acordo com as condições acústicas e *geográficas* da sala.

#### A velocidade dos timbres

Estas condições actuam, por exemplo, sobre um fenómeno que, numa linguagem muito pouco científica, chamarei de *velocidade dos timbres*. Ele não é específico da espacialização dos timbres, constata-se igualmente em disposições tradicionais dos instrumentos, mas, a meu ver, torna-se demasiado pregnante numa efectiva

*dispersão* dos instrumentos para que aqui se não tome a sério de um modo mais consciente. Estou ainda longe de o ter investigado e captado em toda a sua amplitude, mas ele está associado aos fenómenos de reflexões (sobretudo tardias) que, quando são muito *potentes*, invadem e ocupam o espaço durante um certo tempo e provocam efeitos consideráveis de *mascaragem* sobre outros acontecimentos que se encontram numa continuidade rítmica; importa pouco se eles emanam de outros instrumentos e de outros pontos do espaço. Será, pois, entre outras coisas, por uma dosagem do *ambiente rítmico* que o grau de *mascaragem* será controlado. A este respeito poderia falar-se, por um momento determinado, de uma *taxa de ocupação* do espaço da sala, a qual não pode ser apenas uma função directa da densidade rítmica. Sem dúvida, esta desempenha aí um papel importante, mas outros factores, de ordem mais estritamente acústica, irão refrear ou favorecer a invasão do espaço pelo conjunto das reflexões. Por vezes, passa-se muito depressa de um extremo ao outro: da floresta que esconde a árvore à árvore que não deixa ver a floresta, e acaba-se por se dar conta de que se trata de duas manifestações de uma mesma categoria de fenómenos.

Regressando à minha terminologia, um timbre – um instrumento – *vai tanto mais depressa* quanto o conjunto das suas reflexões mascara mais forte e longamente outros eventos que lhe estão mais ou menos próximos no tempo.

Poderá, decerto, estabelecer-se um género de báscula entre a chamada velocidade de um timbre e as prioridades acústicas do meio em que ele se propaga (à maneira dos vasos comunicantes), ou então, ao invés, essas propriedades acentuam a lentidão ou a velocidade de um timbre. Regresso, por isso, à minha ideia da escrita de um *discurso acusticamente aberto*, porque a partitura de *Quodlibet* foi concebida e realizada para que diferentes espaços (desde que se respeitem as condições *sine qua non*) lhe acrescentem outras tantas *variantes e gradações*, sob certos aspectos, imprevisíveis, sem todavia a desnaturar.

É evidente que haverá sempre *iluminações* mais surpreendentes do que outras.

#### *Uma modulação instável<sup>3</sup>*

Ao tratamento minucioso das dimensões que irão reger a evolução dos contornos, tanto na simultaneidade como na sucessão dos acontecimentos, e que *modelam, a priori*, os seus envelopes pela escrita, vêm inevitavelmente acrescentar-se, *a posteriori*, sobre-envelopes,

3 Vide o meu artigo «Temps et Spatialité - En quête des lieux du Temps», in *L'Espace, Les Cahiers de l'IRCAM* n. 5 (pp. 121-141), Editions Ircam-Centre Georges Pompidou, 1994. [Publicado neste volume como 'Tempo e espacialidade - Em busca dos lugares do tempo.']

que acusam a acção do *espaço real* da sala sobre o *espaço virtual* da partitura. Que cada um favoreça ora o reconhecimento das localizações, ora a percepção das trajectórias, não é menos verdade que a sala se torna assim o ressoador – formante e deformante – da obra.

Utilizei noutro lugar a expressão '*modulação instável*', para significar um *jogo de predominâncias* entre uma forte percepção das trajectórias dos sons e uma localização manifesta das fontes utilizadas. *Instável*, porque se ouve, por vezes, uma mudança tão rápida de situações que, por momentos, se torna impossível traçar com nitidez uma fronteira auditiva entre localizações e trajectórias.

#### *Localização e trajectória*

Entendo por percepção da localização a possibilidade de reconhecer, de forma mais ou menos instantânea, o lugar de uma fonte, apesar de a escuta simultânea de outras fontes se encontrar noutros locais. Acontece também haver uma conjunção particular *fonte-lugar* em que, não obstante a ausência de sons vindos de outro local, se terá na audição (com os olhos fechados) uma grande dificuldade em determinar a localização da fonte.

Em contrapartida, a percepção da trajectória implica o reconhecimento da identidade musical de um evento que se realiza numa certa duração, durante a qual ele é fraccionado e distribuído por vários lugares.

#### *Espacialidade e espacializações*

Parece-me evidente que a sala se toma um *espaço analisante* da obra, já que a interpreta. *Mutatis mutandis*, a sala torna-se igualmente um *espaço analisado* pela obra: ao longo da sua escuta, esta transmite-nos inumeráveis informações sobre as especificidades acústicas da sala, e tanto melhor quanto mais aprofundados forem o conhecimento analítico e a experiência auditiva da obra.

A *espacialidade* será a integral das especificidades acústicas de um espaço determinado e das características resultantes da sua interacção como as fontes sonoras que actuam no interior deste mesmo espaço.

As *espacializações*, mais do que a simples localização das fontes sonoras e da sua mobilidade, constituem o conjunto de métodos de escrita e, se for preciso, de percursos informáticos que, na escuta, conferem às trajectórias e às localizações um estatuto de *dimensão musical*.

Ao nível da própria escrita, talvez fosse possível revelar, aqui e além, certos passos *artesanais* que tendem para a simulação de subespaços com propriedades diversas, mas penso que não me cabe a mim tentar aqui semelhante abordagem.

Em todos os domínios a que acabo de aludir, quer a reflexão ocorra depois, quer durante ou antes da composição da obra, ela obriga-me sempre a constatar que, também ali, as fronteiras que separam a intuição, e até um acaso provocado, dos conhecimentos teóricos e experimentais permanecem para sempre indefinidas e indefiníveis.

#### A mobilidade

Os 79 músicos que participam na execução de *Quodlibet* estão reagrupados em quatro categorias:

- 1) *imóveis* – uma Orquestra de 45 músicos.
- 2) *imóveis* – 7 Soli: 2 Contrabaixos, Harpa, Celesta, Contra-fagote, 2 Percussões.
- 3) *semi-móveis* – 6 Percussionistas, responsáveis por dez grupos fixos de instrumentos, colocados em dez pontos do espaço (seis pontos em cima e quatro pontos em baixo, no que chamei de *corredor*, por detrás do *anfiteatro*). Trata-se de uma quantidade considerável de instrumentos que, no COLISEU, permanecem todavia invisíveis.
- 4) *móveis* – um Ensemble de 21 instrumentistas: 2 Flautas, 2 Oboés (1 corne inglês), 2 Clarinetes, 1 Clarinete baixo, 2 Trompas, 2 Trompetes, 2 Trombones, 1 Tuba, 3 Violinos, 2 Violetas, 2 Violoncelos.

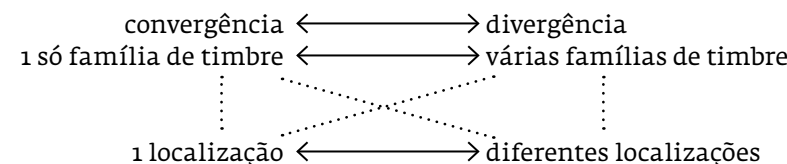
Tanto os 7 Soli como os 6 Percussionistas, sobretudo pelos seus géneros de intervenção no discurso, mas também pelas suas localizações respectivas, assumem funções de *fronteiras moventes* (móveis pela sua escrita) entre o Ensemble e a Orquestra. Estas podem ser ilustradas por dois simples diagramas que correspondem a duas perspectivas complementares:

a) em função da mobilidade –  
7 Soli/Orquestra  $\longleftrightarrow$  6 Perc.  $\longleftrightarrow$  Ensemble

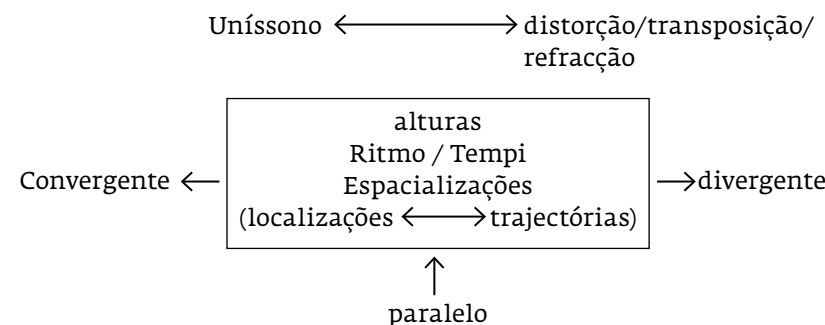
b) pela escrita –  
Orquestra  $\longleftrightarrow$  7 Soli / 6 Perc.  $\longleftrightarrow$  Ensemble

É evidente que b) representa apenas uma situação de base, que será constantemente subvertida e posta em questão segundo as exigências reais, simultaneamente do gesto local e do *andamento* da globalidade do fluxo sonoro.

Uma das funções mais essenciais da mobilidade do Ensemble consiste na constituição de grupos variáveis de instrumentos e nas suas disposições no espaço (ver supra “Subespaços”). Assim:



Numa mesma ordem de ideias:



Seria preciso, agora, extrair da partitura uma série inteira de casos concretos susceptíveis de ilustrar paradigmaticamente, e tal para cada constelação de relações entre diferentes parâmetros, o que a *convergência*, a *divergência* e o *paralelismo* significam musicalmente em *Quodlibet*, sobretudo quando se trata de espacializações e das suas relações com as outras dimensões. Seria preciso ainda analisar concretamente a noção de *unísono*, logo que ela se aplica a outros parâmetros diferentes do das alturas; isto ajudaria a compreender melhor quais os resultados sonoros, quando se parte de um evento *constituído* (por breve que seja) para o submeter a *uma distorção*, *uma transposição* e *uma refração* no tocante, simultaneamente, aos registos e às espacializações, por exemplo. Haveria que perseguir todos estes aspectos, não enquanto especulação teórica, mas, insisto, em vista de uma análise em duas vertentes:

- da audição *pela* partitura
- da partitura *pelas* diversas audições.

Dado o carácter pormenorizado de semelhante percurso, ser-nos-á necessário a ela renunciar no marco deste texto.

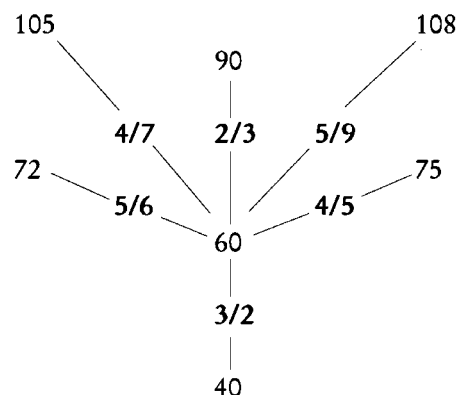
#### A cronologia

Poucos dias após o começo da redacção propriamente dita da partitura, vi-me obrigado a resolver um problema no qual já reflectia

desde há meses, e cujas diferentes hipóteses de resolução, ocorridas ao meu espírito, me tinham levado a deixar para mais tarde uma escolha definitiva.

- Como coordenar e controlar, tanto na sua simultaneidade como na sua sucessão, o aparecimento e o desenrolar de acontecimentos provindos de sítios afastados, por vezes, até 20 metros uns dos outros, e quase sempre sem a menor possibilidade de contacto visual entre eles?
- Como não renunciar, apesar da distância, a certos complexos harmonia/timbre, cujas componentes deveriam encontrar-se *instrumentadas* no espaço?
- Como não sacrificar, isto é, não empobrecer a cronologia geral dos acontecimentos e as suas *rítmicas internas*?
- Como não favorecer certos efeitos fáceis, sempre bons para “épater le bourgeois”, mas que *de facto* só pertencem à distância e não ao gesto musical propriamente dito?
- Sem jogos de palavras: como compor as *distâncias* pelos diversos gestos musicais *no interior* dos gestos da *Distância*?
- Como não gesticular?

A meu pedido, e depois de o ter estudado, o director de cena da Fundação Gulbenkian de Lisboa, o Sr. João Leitão, mandou construir um cronómetro digital e com pontos de partida programáveis (indispensável para as repetições), com outros tantos *ecrãs* necessários (de acordo com a sala), para que os 2 chefes e todos os músicos pudessem, a cada momento e em qualquer sítio da sala, conhecer a *cronologia real* da peça. Ulteriormente, este cronómetro acompanha a partitura por toda a parte onde se realize um concerto.



No decurso das primeiras sessões de trabalho, os 2 chefes, os 21 músicos do Ensemble, os 6 Percussionistas, aprendem a *dialogar* com o

cronómetro. A partitura raramente traz a indicação: M.M.=60 enquanto pulsação dominadora, e a situação mais frequente é a da coexistência de diferentes *tempi*. Um certo número de *Haupt-Tempi* conduz e facilita o *diálogo* (vide gráfico, pág. 296).

Este género de contextualização rítmica permite, ademais, um certo rubato, cujas características me fazem pensar numa carta de Mozart, datada de 24 de Outubro 1777:

Meu muito querido Pai!  
 (...) ela jamais alcançará o mais necessário, o mais difícil e o principal na música, ou seja, o tempo, (...)  
 (...) que eu sem fazer trejeitos, toco, porém, de forma tão expressiva, (...)  
 Que me mantenho sempre, com rigor, no compasso.  
 O tempo rubato num Adagio, do qual a mão esquerda nada sabia, isso eles não conseguem entender. Neles a mão esquerda cede.<sup>4</sup>

Por outro lado, quando as regras do jogo e do desafio de semelhante diálogo foram assimiladas por músicos musicalmente profissionais, assiste-se a um desenvolvimento surpreendente do que eu chamaria uma técnica individual das anacrusas (*Auftakte*)?. Ouvem-se então, por exemplo, acordes perfeitamente atacados por instrumentistas espalhados pelo espaço, os quais fariam enrubescer bastantes chefes de orquestra que, tendo embora os músicos à sua frente e apesar do ‘pathos’ da sua gesticulação, só o conseguem uma ou duas vezes.

### III. Pistas para uma análise<sup>5</sup>

#### A geografia da partitura

*Quodlibet* integra duas partituras que foram redigidas ao mesmo tempo: uma, para os 7 Soli e a Orquestra, apresenta-se sob uma for-

<sup>4</sup> Mozart, *Briefe: Nach den Originalen herausgegeben* (ed. Ludwig Nohl), Salzburgo, Verlag der Mayrischen Buchhandlung, 1865, p. 76. Estas citações são retiradas da carta datada de 23 de Outubro 1777, escrita em Augsburg e dirigida a Leopold Mozart. Mozart refere-se concretamente à maneira de tocar de Nanette Stein, então com oito anos de idade, filha de Stein, futura esposa do grande amigo de Schiller Andreas Streicher e que viria a ser uma das amigas mais próximas de Beethoven em Viena. Mozart relata ao seu pai, com o seu humor mordaz, os trejeitos faciais que a menina fazia e os vários ‘defeitos’ musicais da sua execução ao piano. Original: «Mon très cher Père! / (...) sie wird das nothwendigste und härteste und die hauptsache in der Musique niemahlen bekommen, nämlich das tempo, [...] / (...) das ich keine grimassen mache, doch so expressive spiele, (...) / Das ich immer accurat im tact bleybe. / Das tempo rubato in einem Adagio, das die lincke hand nichts darum weis, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.» [N.E.]

<sup>5</sup> Ver Peter Szendy, «Réécrire: Quodlibet d’Emmanuel Nunes», in *GENESIS - Revue Internationale de Critique Génétique* (pp. 111-133), 4/93, Ed. Jean-Michel Place, Paris 1993. Trata-se de um estudo assaz desenvolvido de todos os esboços e manuscritos de *Quodlibet*.

Das Diagramm zeigt die Positionen des Ensemblemitgliedens in einer Theaterproduktion. Es ist eine Bühnenanordnung dargestellt, die in verschiedene Bereiche unterteilt ist:

- Bühne 1:** Ein zentraler Bereich, der in drei Teile unterteilt ist: 'a', 'b' (wird meistens nicht gebraucht) und 'c'.
- Positionen des Ensemblemitgliedens:** Die Positionen sind in drei Hauptbereiche unterteilt:
  - Oben links:** Positionen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
  - Oben rechts:** Positionen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
  - Unten:** Positionen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
- Ensemblemitglieder:** Die Ensemblemitglieder sind in drei Hauptbereiche unterteilt:
  - Oben links:** Ensemblemitglieder 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
  - Oben rechts:** Ensemblemitglieder 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.
  - Unten:** Ensemblemitglieder 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

Die Positionen sind durch gestrichelte Linien verbunden, was die Bewegung der Ensemblemitglieder zwischen den Positionen andeutet. Die Ensemblemitglieder sind in drei Hauptbereiche unterteilt: 'a', 'b' und 'c'. Die Positionen sind in drei Hauptbereiche unterteilt: 'a', 'b' und 'c'. Die Ensemblemitglieder sind in drei Hauptbereiche unterteilt: 'a', 'b' und 'c'.

- 298

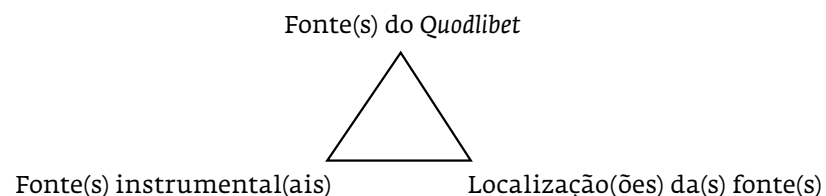
Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves with various instruments and dynamic markings. The score includes tempo markings such as  $\text{♩} = 60$  and  $\text{♩} = 72$ , and dynamic markings like  $pp$ ,  $p$ ,  $f$ , and  $ff$ . The score is divided into measures, with time signatures and key signatures indicated. The instruments listed include Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), and Horn (Hr.). The score is written in a complex, handwritten style, with many notes and rests. The time signature is 3/4, and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with time signatures and key signatures indicated. The instruments listed include Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Hr.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), and Horn (Hr.). The score is written in a complex, handwritten style, with many notes and rests.

ma que se pode qualificar de tradicional; a outra, destinada aos 21 instrumentistas do Ensemble e aos 6 Percussionistas, apresenta sobretudo dois aspectos que devo assinalar.

- a) a ordem de disposição dos instrumentos de cima para baixo corresponde, em cada página, às posições reais dos instrumentistas, e tal em função de três eixos: em cima/em baixo, esquerda/direita, atrás/à frente (Figura 2).
- b) nos sítios onde existe uma sobreposição de *tempi* diferentes, ou seja, em quase todas as páginas da partitura, a representação gráfica respeita a *ordem acontecimental* da totalidade dos ataques (Figura 3).

Os raros sítios em que os dois aspectos não são respeitados estão expressamente assinalados.

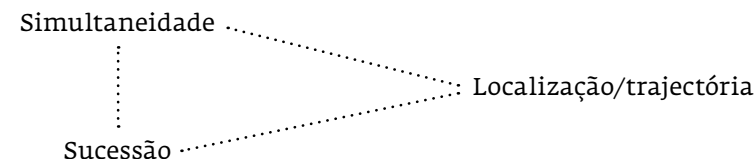
NB. – Futuramente, tenho a intenção de *reduzir* as duas partituras a uma só; para isso, será necessário recopiar rigorosamente a partitura da orquestra à escala de cada página da outra partitura.



#### *A ordem acontecimental (retorno à cronologia)*

Durante a gestação de *Quodlibet*, certas constelações tridimensionais tinham-se cristalizado muito cedo e encontram-se, na sua maior parte, na peça, enquanto *Hauptstimmen* e/ou *Nebenstimmen*, como fios de Ariana à volta dos quais se articulam e se desdobram o discurso e a escrita. Vide tabela na página 302-303.

Ao contrário de muitas outras peças minhas, nem o equilíbrio das durações das partes entre si nem as estruturas rítmicas no interior de uma mesma parte foram previamente estabelecidos. O todo articulou-se de modo muito progressivo durante a redacção da partitura, mas tratava-se, quer para uma assaz longa *Hauptstimme* quer para pormenores pontuais, de uma concepção e de uma forma de escrita(s) que, desde o começo, compreendiam e previam uma extensão e/ou contracção temporal de cada camada e/ou de cada “figuração”, com o intuito de alcançar, onde eu quisesse, um máximo de *explicitação gestual* do discurso, encarado, mais uma vez, sob três aspectos:



#### *O quodlibet*

Nos dois anos que precederam o verdadeiro início do trabalho em torno do *Quodlibet*, comecei várias peças que permaneceram então no estado de esboços, bastante desenvolvidos para algumas delas.

Na mesma época, numa espécie de demanda dos gestos e das modalidades técnicas que me pareciam ressurgir, quase sem eu dar por isso, em obras compostas em períodos muito distintos, e sem *parentesco* directo, quis reencontrar, mesmo no fundamento técnico, esta constante, embora soubesse que jamais será possível captá-la inteiramente.

A minha tentativa tomou a forma de um confronto analítico de um grande número de materiais e de passagens das minhas peças, cobrindo um período que vai de 1965 a 1989. Na transição dos possíveis para o *pretendido*, a fim de chegar a um novo possível, nasceu o quodlibet de *Quodlibet*.

No artigo de Peter Szendy, mencionado mais acima, poderá encontrar-se toda a espécie de referências às diversas incidências do meu percurso.

Direi apenas, e para regressar, uma última vez, à Distância, que a obra põe em acção inumeráveis graus de proximidade e afastamento dos materiais de origem, sendo aí bastante rara a aparição textual. Por seu turno, os *graus* de reconhecimento das fontes do ‘quodlibet’ implicam um *espaço da memória*, o qual, mediante audições múltiplas, poderá entregar-se ao exercício de se tornar o contraponto interior da espacialidade, tal como a defini.

Deste *espaço da memória* depende o reconhecimento de um certo *devir formal* – de uma teleologia? – que a audição não cessa de reconstruir; semelhante reconhecimento fará nascer uma *coreografia estranha e aberta* a qual se recomporá (à maneira de uma sobre-impressão) na integral dos gestos que erigiram a minha trajectória do ‘quodlibet’ para o *Quodlibet*.

Rodenbach, final de Fevereiro 1995

INÍCIO	FIM	HAUPTSTIMMEN E/OU NEBENSTIMMEN	POSIÇÕES [VIDE FIG. 2]
<b>00'00"</b>	— <b>09'10"</b>	<b>Parte A</b>	
00'00"	— 04'39"	Ensemble: instr. de sopro	6c, 7c, 12c, 13c
00'32"	— 05'41"	7 solistas	1
00'58"	— 03'00"	Ensemble: as 7 cordas	17c
05'01"	— 05'21"	Ensemble: 2 trompetes	6c, 7c
05'56"	— 09'10"	6 perc.	16c, 16a, 17c, 17a
06'32"	— 08'39"	Orquestra e 7 solistas	1
<b>09'10"</b>	— <b>14'05"</b>	<b>Parte B</b>	
09'10"	— 10'50"	Ensemble: 2 picc., 3 vl., 1 clar.	17c
09'42"	— 12'04"	Ensemble: 1 trompa, 2 violas	16a, 7a
11'02"	— 11'33"	Ensemble: 1 oboé	9
11'24"	— 11'44"	2 Perc. (dos 7 solistas)	1
12'22"	— 12'26"	Ensemble: 1 clar. baixo	16c
12'34"	— 14'05"	Ensemble e 6 Perc.	16, 17, 12, 13, 8, 6
12'54"	— 13'11"	7 solistas e orquestra	1
<b>14'05"</b>	— <b>17'35"</b>	<b>Parte C</b>	
14'05"	— 15'43"	Ensemble: 2 vl., 2 clar.	17c, 17a, 6c, 4
14'47"	— 15'50"	7 solistas	1
15'50"	— 16'46"	Ensemble: 1 vl., 1 viola	16c
16'46"	— 17'30"	Ensemble: 2 vl., 2 violas	16c, 7a, 6a
<b>17'35"</b>	— <b>20'20"</b>	<b>Parte D</b>	
<b>20'20"</b>	— <b>24'00"</b>	<b>Parte E</b>	
22'26"	— 22'41"	7 solistas	1
23'04"	— 23'57"	Ensemble: 1 oboé	2
<b>24'00"</b>	— <b>29'00"</b>	<b>Parte F</b>	
24'00"	— 25'29"	Ensemble: 7 cordas, 3 clar.	14b, 15b, 8
25'29"	— 26'13"	Ensemble: 2 trombones, 7 Soli	4, 5, 1
26'17"	— 28'22"	Ensemble	16c, 17c, 14b, 15b, 8
28'21"	— 29'00"	Orquestra e 7 Solistas	1

<b>29'00"</b>	— <b>34'34"</b>	<b>Parte G</b>	
		Ensemble e 7 Solistas	9, 4, 1, 5
<b>34'34"</b>	— <b>38'00"</b>	<b>Parte H</b>	
		Orquestra e 7 Solistas	1
<b>38'00"</b>	— <b>44'48"</b>	<b>Parte I</b>	
38'00"	— 41'12"	Ensemble: 1 clar., 7 metais	10, 16c
41'19"	— 43'34"	Ensemble: 2 vl.	8
43'34"	— 44'48"	Ensemble, 2 Perc. e 7 Solistas	
<b>44'48"</b>	— <b>49'33"</b>	<b>Parte J</b>	
44'48"	— 45'16"	Ensemble e 6 Perc.	16ca, 17ba, 12b, 13b 11, 10, 6cb, 7cb
45'16"	— 46'08"	Ensemble: 1 vl. e 1 oboé	17a
46'10"	— 46'45"	Metais	16c, 1
<b>49'33"</b>	— <b>52'45"</b>	<b>Parte K</b>	
49'33"	— 52'25"	Ensemble: 1 oboé, 1 corne inglês	17a, 9
50'55"	— 52'20"	7 Solistas e Orquestra	1
<b>52'45"</b>	— <b>57'12"</b>	<b>Parte L</b>	
52'45"	— 53'45"	Ensemble: 2 vl., 1 viola, 1 violoncelo	8
53'45"	— 56'33"	Ensemble: 1 trombone	3



## IV/7 **DAS MÄRCHEN – PROJECTO MUSICAL E CÉNICO (1994/95) \***

– Mais de vinte personagens agem n’O *Conto*.  
– Sim? E que fazem todas elas?  
– O *Conto*, meu amigo!

Goethe e Schiller, *Xenion* 1796

Foi sem dúvida uma tarefa muito difícil conseguir ser, ao mesmo tempo,  
pleno de significado e furtar-se a uma interpretação...

Carta de Goethe a Humboldt, 27 de Maio de 1796

*Das Märchen* [O Conto] deve ser entendido simbólica, e não alegoricamente.  
(ibid.)

### [INTRODUÇÃO]

A simbólica complexa e, por vezes, enigmática d’O *Conto*, dito ‘da Serpente Verde’, deve ser captada e apresentada a vários níveis duma maneira exuberante, mas nunca como um pretexto para, ou como um instrumento de uma teoria sociopolítica ou filosófica. É imperativo preservar e reforçar a autonomia do simbólico.

No decorrer da obra o texto será maioritariamente apresentado no desenrolar do original de Goethe, na sua quase integralidade e apreendido como um todo.

\* Este texto – ainda inédito – consiste na ‘Introdução’ a uma ampla descrição prospectiva do que poderia vir a ser (na altura) um projecto cénico-musical baseado no conto *Das Märchen* de Goethe. Essa apresentação prévia foi escrita em alemão e em francês, em 1994/1995, em Rodenbach. Destinada a dar uma ideia desse projecto a possíveis interessados tal descrição incluía uma esquemática divisão do texto original de Goethe (já organizado em ‘Actos’ e ‘Cenas’), uma lista das personagens e ‘elementos’, um esboço de libreto, bem como uma descrição dos conteúdos e formas de 23 danças que integrariam o conjunto das acções no palco. A publicação de todo esse material extravasaria largamente os limites da presente publicação, tendo-se optado por publicar aqui apenas o essencial das opções estético-teatrais do compositor, tal como estão expostas na ‘Introdução’ a esse material. *Das Märchen* é uma peça dedicada a Hélène Borel. [Tradução: Paulo de Assis]

A acção será representada, em alternância ou em simultaneidade, pelas três dimensões cénicas seguintes:

- a) forma coreográfica – mais ou menos dependente do desenrolar da acção;
- b) como uma acção teatral;
- c) quase à maneira de uma ópera.

A essência feérica deve ser ‘interpretada’ e ‘percepcionada’ tanto na coreografia como na encenação e nos cenários [*décors*].



Uma das maiores dificuldades a vencer será a de constituir uma equipa formada por um encenador, um coreógrafo, um cenógrafo, e de mim próprio, equipa dentro da qual um ‘consenso estético’ se possa consolidar conceptualmente – um consenso originário de um estudo profundo (e por vezes conjunto) do meu próprio trabalho sobre *Das Märchen* e que se deveria cristalizar tendo em conta a grande proliferação de detalhes e espelhamentos que daí resultem, especialmente aqueles relacionados com os seguintes aspectos:

- a) as diferentes funções das danças; os momentos nos quais elas devem ser inseridas, a sua duração relativa, as suas (muito variáveis) relações com o texto; a sincronia por vezes rigorosa entre as dimensões sonoras e o conjunto dos movimentos dos bailarinos, assim como a respectiva associação [dos movimentos dos bailarinos] a outros aspectos cénicos.
- b) uma divisão extremamente descontínua e precisa das partes do texto (por vezes frases isoladas) a conferir ao teatro [falado] e seus entrelaçamentos tanto com as camadas cantadas como com certos processos coreográficos.
- c) a iluminação e seus respectivos ritmos de transformação, frequentemente compostos em dependência rigorosa da acção global, e contendo numerosos pontos de sincronia.
- d) a divisão do espaço completo do palco, tanto na horizontal como na vertical, bem como determinadas exigências de comunicação entre os diferentes níveis de altura.
- e) a decoração e cenário, assim como as diferentes técnicas a usar: vídeo, projecção de fotografias, jogos de sombras, etc. – para além de todas as componentes tradicionais.

Contrariamente ao que se poderia pensar eu não tenho minimamente em vista um chamado ‘espectáculo total’, só não quero é, de modo nenhum, prescindir do essencial da minha concepção,

nomeadamente: da construção de um contraponto a relações múltiplas (mas rigorosas) entre as diversas dimensões visuais (no seu desenrolar em tempo real) e a totalidade do fluxo sonoro.

Este contraponto rigoroso não excluirá a existência de momentos nos quais se assistirá a uma certa lassidão das relações, mesmo à independência dos desenvolvimentos de um plano relativamente aos outros, mas isso desde que não passe de um meio (entre tantos outros) para reafirmar e reforçar a minha interpretação e as raízes da minha concepção.

Estou perfeitamente consciente dos obstáculos que será necessário ultrapassar para aceder ao que chamei acima ‘consenso estético’, e julgo que também deve ser possível salvaguardar o respeito pelas diferentes competências. Mas não posso deixar de referir que o meu ‘cenário’ e, *a fortiori*, a partitura final colocarão o encenador, o decorador e o coreógrafo diante de um bom número de factos consumados, de vontades expressas, de tantas ‘regras de execução da obra’ que será obrigatório inicialmente aceitar e compreender (o que não quer dizer: estar de acordo), e que poderão, numa fase mais adiantada do trabalho, ser discutidas, reformuladas ou mesmo rejeitadas.

Tendo em conta a minha específica concepção desta obra, cujos traços gerais acabo de esboçar, só começarei a redacção propriamente dita da partitura quando as diferentes dimensões cénicas tiverem atingido um estado de estruturação e de complementaridade de expressão considerado suficiente aos meus olhos.

Permito-me, no entanto, insistir num ponto: o facto de que não haverá uma partitura musical a priori que seria depois encenada é uma consequência inevitável da orientação e das especificidades do percurso que eu escolhi para me dirigir em direcção à concretização do projecto. Percurso e concepção afiguram-se-me inseparáveis.

#### AS DIMENSÕES CÉNICAS

##### A. Coreografia

Em geral a coreografia deverá assumir três funções principais:

- 1) Representação directa e exclusiva da acção enquanto *Haupt-sitmmme* [voz principal] cénica, ou enquanto participante importante nesta; em ambos os casos a representação deveria ser suportada por uma filiação estética (mais ou menos acentuada) cujos antepassados sejam os *Ballets Russes*. Ou seja: deixar o projecto coreográfico impregnar-se dum certo ‘realismo’ espaço-temporal da acção, sem se tornar caricaturalmente descritivo ou, ao contrário, exageradamente estilizado e des-

carnado. O que não quer dizer que não possa haver um dimensão desejável de caricatura, desde que a acção e a sua interpretação o exijam.

- 2) Desenvolvimento de partes dançadas sem relação directa com a acção, mas ‘inspiradas’ em passagens do texto bem definidas e analisadas previamente. Estas partes terão um ritmo completamente autónomo e, em alguns casos, devem ser coreografadas de modo aproximativo, antes mesmo da composição da música. Tais passagens deverão servir-se de uma concepção e de uma técnica diferentes da que elas enunciadas na função anterior [função 1].
- 3) Formação móvel ou imóvel da própria cenografia [*décor*], numa relação simbólica mas estreita com o texto, e explorando todas as técnicas de ‘mascarar o corpo’ – tanto segundo uma tendência fortemente realista e reconhecível como tal, como numa orientação voltada para uma idealização distanciada de qualquer representação concreta.

É evidente que estas três funções nunca se apresentarão de modo estanque e totalmente independentes umas das outras, como se poderia pensar depois do que acabo de escrever. Não pretendo também de modo algum chegar ao ecletismo por via da coreografia. Cada uma destas funções, ou, melhor, cada uma das linhas de força que elas captam, estabelecerá uma rede preferencial de relações com uma determinada dimensão cénica:

Função 1 — acção cénica / trama – teatro

Função 2 — a totalidade do desenrolar sonoro

Função 3 — cenário [*décors*]: composição e definição dos ‘elementos’ e dos ‘locais’

### B. Acção teatral

Devido à simultaneidade e sobretudo ao encavalitamento, por vezes muito denso, de partes do texto confiadas aos actores com outras partes confiadas aos cantores será necessário, no que diz respeito à direcção de actores e ao ‘envelope global’ da respectiva dicção, ter em conta tanto a continuidade virtual do texto como a continuidade real da acção. Quase poderíamos falar aqui de um ‘sobre-texto’ revelado por dois ‘sub-textos’ que, por seu turno, não seriam mais do que a consequência de uma interpretação semântica e sonora do texto integral. A propósito disto devo referir que os cantores não cantarão permanentemente sobre o palco e que os actores raramente declamarão fora do palco.

Um dos aspectos mais importantes da encenação [*mise en scène*] é aquele que se prende com os momentos onde um mesmo personagem, no interior de uma mesma acção, faz a sua aparição como bailarino, como actor e como cantor. Será necessário, em cada caso, estudar as modalidades concretas em palco, nomeadamente de deslocação e de aparição/desaparição instantâneas, capazes de conduzirem ao modo de continuidade pretendido. A mesma personagem, apareça ela como bailarino, actor ou cantor, deverá estar sempre vestida de maneira idêntica e identificável.

O ritmo declamatório dos textos lidos pelos actores é, por assim dizer, ‘livre’ e, portanto, dependente da encenação, mas eu darei indicações aproximadas dos limites de duração de cada frase, para dar uma ideia, simultaneamente precisa e flexível, da variação global da velocidade do ‘falado’. Outras indicações adicionais serão introduzidas sempre que me pareçam necessárias.

### C. Cenário – Modalidades visuais

Aspecto essenciais a ter em consideração:

- a) as diferentes modalidades de integração dos bailarinos na constituição dos cenários (ver acima, ‘função 3’ da coreografia);
- b) um mesmo cenário pode ser apresentado duplamente, sob duas formas cujas dimensões e/ou proporções serão diferentes;
- c) projecções simultâneas e de diversos tamanhos de uma mesma imagem, por vezes sobrepostas.
- d) filmagens (eventualmente em tempo real) e projecção de uma cena sobre si própria com intersecção do real e do projectado. Certos elementos poderão aparecer ainda numa terceira forma.
- e) fotografar e/ou filmar toda uma série de ‘objectos’, que podem ir de um pormenor de uma árvore até uma secção de uma gravura ou de um quadro, passando por minerais e imagens microscópicas de origem científica.
- f) Jogos de sombras e espelhos.
- g) a iluminação e sua evolução no tempo.

No que diz respeito aos diferentes tipos de projecção é muito importante notar que quase nunca se deverão perceber como imagens projectadas sobre um ecrã, mas, bem pelo contrário, sobre todo o tipo de superfícies e de objectos presentes na cena. Tais projecções terão a sua própria ‘significação’.

O palco será essencialmente dividido horizontalmente em dois níveis (dois planos em altura) que devem ter pontos de comunicação visíveis e invisíveis.

#### **D. O sonoro**

Durante todo o espectáculo cada cantor e cada actor não são exclusivamente destinados a um só papel.

Tanto os actores como os cantores terão microfones individuais, que serão usados apenas em alguns momentos. As suas vozes serão por vezes tratadas por computador em tempo real, mas de uma maneira muito subtil, não implicando a dependência dum estúdio electroacústico.

Uma fita magnética de 16 canais, que tenho intenção de realizar no IRCAM, bem como as vozes (quando seja o caso) serão difundidas por 15 alto-falantes, seis no palco e nove na sala. A difusão da fita magnética será feita desde o centro do teatro.

Os instrumentistas deverão permanecer sempre invisíveis, mesmo quando toquem no palco.

#### **INSTRUMENTAÇÃO PROVISÓRIA**

Presentemente não posso ainda dizer qual será a formação instrumental final. Ela não deverá, porém, ultrapassar os 50 músicos.

Cantores: soprano lírico, soprano, contralto, contra-tenor, tenor lírico, barítono-baixo.

Coro: 18 vozes

Actores: 3 mulheres e 4 homens.

#### **ORGANIZAÇÃO E DIVISÃO DO TEXTO**

A obra terá dois actos, e cada acto três cenas. Haverá um pequeno Prólogo, cujos textos serão também de Goethe. Apesar de não serem directamente extraídos de *Das Märchen* tais textos referem-se a esta obra.

Rodenbach 1994/95

**V.**

**TEXTOS**

**DE CRÍTICA**

**MUSICAL**

**E OPINIÃO**

**(1961-1964)**

**1. [20 de Novembro de 1961]\***

Temos já pensado algumas vezes no interesse de que se reveste um concerto cujo programa seja elaborado de acordo com o seguinte critério: apresentar a evolução de uma dada forma musical, de modo a permitir ao maior ou menor espírito crítico do público a possibilidade de meditar sobre as modificações operadas, de época para época, nessa dada forma musical. Dentro das diversas formas musicais é talvez a Sonata aquela que mais facilmente pode evidenciar essa linha de evolução.

O concerto que a Juventude Musical Portuguesa com o patrocínio do Instituto Italiano de Cultura levou a efeito no Tivoli fez-nos mais uma vez relembrar o critério acima referido: a forma Sonata ocupou o programa, sendo intérpretes o duo Giangrandi-Eggmann.

Neste concerto a época clássica esteve representada por Joseph Haydn – um dos maiores cultores desta forma no século XVIII – visto que Beethoven deve ser considerado como a ponte de passagem para o Romantismo, e ao mesmo tempo talvez o maior compositor de Sonata do século XIX. Finalmente a época contemporânea fez-se ouvir através de uma Sonata de Margola e de outra de Veretti; mais ou menos representativas da produção contemporânea elas mostram bem a posição da Sonata do século XX em relação à do século anterior.

\* *Diário de Lisboa*, 20.11.1960, p. 7. O crítico de música do *Diário de Lisboa* era Francine Benoit, que publicava as suas críticas numa secção intitulada 'Vida Musical'. Outras secções do jornal incluíam recensões relativas a outros domínios, como, por exemplo: 'Vida económica', 'Vida religiosa', 'Vida social', 'Vida literária e artística'. [N.E.]

1 Duo de violino e piano formado por Renato Giangrandi (violino) e Arlette Eggman (piano), ambos professores no Conservatório de Cagliari. [N.E.]

2 Franco Margola (1908-1992), aluno de Achille Longo e de Alfredo Casella foi professor do primeiro compositor dodecafónico italiano, Camillo Togni. Entre outras posições directivas Margola foi director do Conservatório de Cagliari entre 1960 e 1962. [N.E.]

3 Antonio Veretti (1900-1976), aluno de Franco Alfano e autor da *Sinfonia italiana*, obra subintitulada 'O povo e o profeta' [1929], dedicada implicitamente a Mussolini. Em 1943 foi nomeado director do Conservatório da Juventude Italiana em Roma. Depois da guerra ocupou várias posições directivas, entre as quais a de director do Conservatório de Florença (1956-1970). [N.E.]

A actuação do duo Giangrandi-Eggmann<sup>1</sup> foi sem dúvida mais feliz na segunda parte, com a interpretação da 5ª Sonata de Margo-la<sup>2</sup> e da Sonata (dedicada a uma filha imaginária) de Veretti<sup>3</sup>; tanto o colorido harmónico do primeiro como a textura contrapontística da segunda foram apoiados por uma segura coordenação entre o violino e o piano. O duo Giangrandi-Eggmann deu uma interpretação séria e cuidada, embora a Sonata op. 30 n.º 2 de Beethoven nos tivesse parecido pouco brilhante.

As notas explicativas por Simão Draiblate praticamente de ordem biográfica, sendo a sua alusão ao dodecafonismo bastante arbitrária.

## 2. [4 de Dezembro de 1961]\*

O 6.º ANIVERSÁRIO DA MORTE DE LUÍS DE FREITAS BRANCO

A Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, comemorando o 6.º aniversário da morte de Luís de Freitas Branco, promoveu um concerto de música gravada consagrado à obra deste notável compositor português. O concerto foi comentado pelo seu discípulo Joly Braga Santos.

Parece-nos aqui inoportuno fazer algumas considerações sobre a interpretação das obras apresentadas, visto serem, segundo julgamos, as únicas gravações existentes. Tentaremos, no entanto, considerar as características apontadas por Joly Braga Santos nessas obras: *Vatek*, *Madrigais Camonianos* e *IV Sinfonia*.

Após uma visão histórica em que Luís de Freitas Branco nos surgiu como um introdutor em Portugal das novas correntes estético-musicais da época, Braga Santos evidenciou em *Vatek* todo um conjunto de inovações no que se refere ao aspecto harmónico e de instrumentação. Põe-se, no entanto, uma pergunta: bastarão as inovações de ordem técnica para conferir a uma obra, neste caso um poema sinfónico, um carácter de modernidade?

Julgamos que não.

Como nova fase da evolução do compositor, referiu-se Braga Santos a um processo orientador, tendente a criar ‘uma arte eminentemente nacional’. Os *Madrigais Camonianos*, ‘a-capella’, conseguem, pela sua estrutura e perfeita articulação rítmica reunir em si toda a experiência musical dos polifonistas portugueses, sem que tal experiência absorva ou escureça o estilo do compositor.

Considerando o neo-classicismo de Freitas Branco não como um recurso ao formalismo barroco do século XVIII, mas sim como uma integração do canto gregoriano e do espírito humanístico do Renascimento na sua obra, J. Braga Santos disse que o compositor através da sua *IV Sinfonia* pretendeu criar as raízes duma futura tradição sinfónica nacional.

\* Diário de Lisboa, 04.12.1961, p. 12.

Fazemos, por último, um apelo a todas as Associações Académicas para que continuem e intensifiquem a divulgação das obras válidas da música portuguesa.

## 3. [23 de Dezembro de 1961]\*

CONCERTO DE PIANO E VIOLONCELO DA JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

O ultimo concerto da Juventude Musical Portuguesa revestiu-se de um duplo significado: a inclusão no programa de obras nacionais e a sua interpretação por artistas de mérito, e igualmente nacionais, como Madalena Gomes de Araújo e Helena de Sá e Costa.

O conhecimento e a vivacidade do enquadramento social de um compositor e, conseqüentemente, cultural, permite ao intérprete consciente uma mais ampla assimilação do espírito e conteúdo da obra a interpretar. É evidente que isto só se consegue com a existência de estabelecimentos de ensino onde este seja ministrado eficazmente, no sentido de uma formação sólida e de um contacto sistemático com a produção musical mais representativa do país.

Apesar de isso não se verificar ainda entre nós, o duo Madalena de Araújo - Helena Costa evidenciou melhor o seu apuramento ao executar obras portuguesas: nas *Sete variações sobre um tema da ‘Flauta Mágica’* de Mozart, o diálogo entre o violoncelo e o piano não se estabeleceu perfeitamente, tendo o elemento temático – infra-estrutura da obra – sido pouco nítido ao longo das sete variações. O carácter quase elegíaco da Ária de Joly Braga Santos foi bem diferenciado da temática popular do *Embalado e Senhora do Almutão* de Fernando Lopes-Graça, enriquecida por um tratamento adequado e específico do compositor. O *Improviso* sobre uma cantiga do Povo, de Cláudio Carneiro, tanto pela escolha da melodia como pela sua utilização, não dá a reconhecer o autor das *Portuguesas*.

Helena Costa teve, neste programa, duas intervenções a solo: *Variações sobre um tema de Diabelli* de Beethoven, e Álbum para a Infância de Kabalewsky. Poderíamos dizer que um autêntico virtuosismo está ‘implícito’ na primeira e ‘explícito’ na segunda. Helena Costa soube tirar partido da articulação rítmica e dos sugestivos encadeamentos harmónicos de que é rico o Álbum para a Infância de Kabalewsky.

O Dr. João de Freitas Branco disse algumas palavras sobre as *Variações* de Beethoven, dada a importância desta obra, quer na produção do compositor, quer na evolução pianística. Esperamos que em futuras audições de Helena Costa poderão transmitir uma concepção interpretativa mais global e íntegra, se é que, porventura, não o conseguiu inteiramente.

\* Diário de Lisboa, 23.12.1961, p. 10.

**I. ELITE GOVERNANTE E ELITE ECONÓMICA**

A análise do problema das ‘elites’, nas suas necessárias relações com a sociedade em que surgem, torna-se para os jovens, e particularmente entre nós, da maior importância, na medida em que lhes possibilita um conhecimento consciente da realidade de que participam e, por meio desse conhecimento, concluir dum modo como devem participar dessa realidade. A análise feita por cada jovem neste sentido será pois um válido contributo para a sua integração na sociedade.

É em face disso que nos propomos tratar alguns dos principais aspectos do problema em questão.

1.ª – ‘elite’ governante e ‘elite’ económica:

Percorrendo ao longo da História a formação e desenvolvimento das sociedades, afigura-se-nos perigosa esta dicotomia (entre ‘elites’ governante e económica), pois pode conduzir a uma visão deformada da evolução social. O aparecimento de ‘elites’ económicas implica a formação de ‘elites’ governantes a fim de fortalecerem e assegurarem por qualquer meio a existência daquela. Tal facto é ainda actualmente observável através das diversas formas de sociedades capitalistas.

Deste modo acontece que a ‘elite’ governante tem uma função nomeadamente executiva, orientada no sentido da satisfação completa dos interesses da ‘elite’ económica. Ela não é mais afinal do que uma peça sem dúvida importante, dessa complicada máquina – a elite económica.

Verifica-se portanto que o desaparecimento de ‘elites’ económicas tende a extinguir as ‘elites’ governantes e para tanto é necessário que a colectividade “esteja erigida em classe dirigente”.

\* Série de três mini-artigos publicados na ‘República Juvenil’ de 18.8.1962 (p. 4), 25.8.1962 (p. 5) e 8.9.1962 (pp. 4 e 5). Todos três assinados no cabeçalho por “E. Nunes (a F.C.)” e, no fim do último artigo, por “Emanuel Nunes”.



## II. ELITES E PSEUDO-ELITES CULTURAIS

Admitida a existência de elites culturais em qualquer forma de sociedade, é necessário porém observar quando se está ou não em presença de uma verdadeira elite cultural. Para tanto basta atender a dois pontos:

- a) Qual a orientação da cultura desenvolvida e transmitida pela elite à colectividade;
- b) Quais os fins a que serve dentro da sociedade em que se formou.

Evidentemente, existe uma interdependência entre os fins a que serve e a orientação seguida. Assim, quando uma elite cultural procura a sua orientação na análise directa e objectiva das condições socio-económicas da colectividade, ela dirigir-se-á fatalmente no sentido do progresso e do interesse colectivo. Tal só é possível quando se verifica uma perfeita integração da elite na sociedade.

Pelo contrário, existe por vezes um alheamento total da elite em relação à colectividade. Por que se dá esse alheamento? Como se dá? Mais uma vez se torna aqui visível a influência corrosiva da elite económica, quando existe claro está. A elite cultural, ou melhor, a pseudo-elite passa a ter tal como a governante uma mera função de suporte da elite económica.

Como consegue obter esse suporte?

Forjando uma pseudo-elite economicamente na dependência da elite dirigente, que o mesmo é dizer de elite económica.

Qual a função dessa pseudo-elite?

Transmitir uma “cultura” tendente a alienar a colectividade das suas necessidades fundamentais; criar pois uma mentalidade de sujeição à elite dirigente; manter na colectividade uma atitude passiva perante as directrizes do desenvolvimento social.

Acontece porém que começa a surgir no meio da colectividade uma verdadeira elite cultural, capaz de despertar nesta a consciência das suas necessidades fundamentais. Dá-se então um choque entre a elite e a pseudo-elite, esta última apoiada pela elite dirigente na sua luta desesperada. A sua desagregação conduzirá à integração e desenvolvimento da verdadeira elite cultural.

## III. ELITE CULTURAL E COLECTIVIDADE

*Com esta terceira parte, subordinada ao tema ‘Elite cultural e colectividade’, damos por terminado o presente artigo do nosso colaborador E. Nunes, que vivo interesse despertou entre os nossos leitores.*

Cumpra agora analisar como se processam as relações entre a verdadeira elite cultural e a colectividade. António José Saraiva no 1.º volume de *Para a História da Cultura em Portugal* explicita:

(...) elite é propriamente uma palavra que se define em relação à «massa»... Elite significa que, dentro de certo grupo, certa classe, certa massa, enfim, se seleccionam os representantes mais perfeitos, de melhor qualidade, mais «representativos», numa palavra, dessa massa... Elite representando determinada massa põe e define os problemas dessa massa; mas isso supõe que recebe dela o sangue que a vivifica e que entre uma e outra há uma capilaridade, uma rede de vasos portadores da seiva.

É exactamente nesta interdependência que se torna possível o progresso social. A elite, ao fornecer à colectividade elementos de cultura para o seu desenvolvimento, está implicitamente a enriquecer “o sangue que a vivifica”, e a criar portanto uma nova base para a sua própria evolução. É neste constante movimento que a cultura se renova que a colectividade toma uma consciência de si cada vez mais perfeita, que a sociedade progride.

Em conclusão, cremos salientar mais uma vez a importância de se tratar o problema das Elites na ‘República Juvenil’ para que cada jovem caminhe no sentido de uma verdadeira cultura, para que possa, sem hesitações, destrinçar a cada momento as falsas das verdadeiras elites.

E. NUNES (a F.C.)

1. [Maio 1963]\*

O TROVADOR DE G. VERDI

A parte da temporada de ópera de S. Carlos dedicada aos compositores italianos foi iniciada com *O Trovador* de Verdi.

A heterogeneidade que tem caracterizado esta (?) temporada (em contrapartida o público frequentador de S. Carlos mantém-se tradicionalmente constante na especificidade) essa heterogeneidade, dizíamos nós, foi um tanto beneficentemente abalada com a representação do *Trovador*.

Independentemente das possibilidades de cada intérprete, a representação de uma ópera requer uma conjugação perfeita dos aspectos que a concretizam como realização cénica e musical: a movimentação em cena, o enquadramento dessa movimentação no cenário, a proporcionalidade dos elementos que o constituem, a interdependência das partes musicais (orquestra, cantores, coro), são aspectos fundamentais a atender. (Daí a importância das companhias de ópera quando correspondem a um trabalho de conjunto, permanente e sério.) Essa conjugação não foi perfeita, contudo a representação con-

\* Seara Nova, Maio 1963, nº 1411, pp. 132 e 139. Como contextualização sumária da situação da crítica musical na revista *Seara Nova* refira-se que até Dezembro de 1959 o crítico desta publicação mensal era Humberto D'Ávila, crítico especialmente centrado em récitas de ópera no Teatro Nacional de S. Carlos. A partir de Janeiro de 1962 surgem críticas da autoria de José Estêvão Sasportes, que redige as críticas de Fevereiro e Dezembro de 1962 (entre Março e Novembro desse ano não houve críticas de música). Em Fevereiro de 1963 a *Seara Nova* anuncia e congratula-se com o regresso de João José Cochofel, que (depois de vários anos de ausência por 'divergências editoriais') escreve as críticas dos meses de Fevereiro e Março de 1963. Em Abril surge mais uma crítica de José Estêvão Sasportes e, em Maio são impressas duas críticas: uma de João José Cochofel, outra de Emmanuel Nunes – a sua primeira crítica na *Seara Nova*. A partir desta data (Maio de 1963) e até Agosto de 1964 Emmanuel Nunes foi o crítico 'oficial' da revista *Seara Nova*, tendo escrito onze críticas, nas quais se refere a cerca de trinta concertos, a dois discos de música regional portuguesa (editados por Lopes-Graça e Michel Giacometti), ao 'Curso de Introdução e Iniciação à Música contemporânea' (dado por Jorge Peixinho e Pierre Mariétan) e à tradução portuguesa (de Baptista-Bastos) do livro *A Evolução das Artes*, de Gillo Dorfles. Depois da partida de Emmanuel Nunes para Paris, no Verão de 1964, a crítica musical da *Seara Nova* foi entregue a Jorge Peixinho. Por curiosidade refira-se que a *Seara Nova* posicionava a crítica de música depois das críticas de livros, de teatro e de cinema (nesta ordem). [N.E.]

seguuiu uma certa unidade. Neste último aspecto o maestro Alberto Erede realizou um trabalho meritoso, embora no 1º quadro do 1º acto tivesse havido um desencontro entre o coro e a orquestra.

Carlo Bergonzi veio confirmar a nossa opinião a seu respeito por aquilo que conhecíamos através de gravações. Tenor de um timbre bastante expressivo, de uma agilidade que nunca é utilizada com objectivos de puro malabarismo, técnica segura que se revela, por exemplo, no modo como executa as passagens de um registo para outro.

O meio-soprano Angelica Morfoniou, além de uma voz vigorosa e uma técnica correcta, mostrou reais qualidades como actriz, aliás como o soprano Mirella Parutto, se bem que o seu timbre nos parecesse um pouco agreste no registo agudo.

Sesto Bruscantini, que já por várias vezes nos afirmou as suas invulgares possibilidades de actor e cantor, teve, no espectáculo da tarde, impedimento de natureza fisiológica.

O coro atingiu, particularmente no 2º acto, uma sonoridade maciça, embora a movimentação em cena tivesse resultado um pouco ‘embrulhada’.

#### CONCERTO DA JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

A Juventude Musical Portuguesa organizou mais um concerto da sua temporada, este com a participação do pianista brasileiro Joel Bello Soares, que actuou em Lisboa pela primeira vez. Do programa constavam obras dos compositores brasileiros Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Camacho Guarnieri, e ainda a Sonata op. 35 de Chopin.

Uma tal diversidade de expressões, um tratamento bastante diferente do mesmo instrumento (particularmente entre os compositores brasileiros e Chopin, como é óbvio) exige do intérprete capacidade técnica e interpretativa que possibilite uma objectivação clara dessa diversidade e uma integração perfeita dos elementos que definem cada obra como um objecto musical independente, ao mesmo tempo que a tornam representativa de determinado compositor, de determinado país, de determinada época.

Na primeira parte do programa, dedicada à música brasileira, todas as obras apresentadas são, de uma maneira ou de outra, baseadas no folclore do Brasil. O elemento rítmico contrapondo-se ao elemento melódico, outras vezes apresentando-se inerente à própria estrutura melódica, esta apoiada por encadeamentos harmónicos que vão acentuar traços da sua origem folclórica, são aspectos que não foram bem conseguidos. Nas *Bachianas Brasileiras* n.º 4, de Villa-Lobos, em que, como se sabe, o autor pretendeu ‘aplicar à matéria folclórica brasileira a técnica polifónica de Bach’, o intérprete pareceu-nos optar, por uma execução transparente, mas demasiado igual; o carácter popular da temática da obra ficava, por vezes, apagado.

De novo a audição de uma obra de Chopin, como a Sonata op. 35, nos fez pensar nas enormes dificuldades que um pianista enfrenta, quando quer, de facto, interpretar o autor das *Mazurcas*. Ficámos com a sensação de que Joel Bello Soares não tem um conhecimento profundo da escrita chopiniana e das suas exigências; além disso, o seu jogo de pedais tornava muitas vezes a sonoridade um pouco baça.

É ainda de lamentar que o piano utilizado no concerto tivesse uma corda ou cordas (?) que, não suportando grandes intensidades, provocavam vibrações perturbadores da audição.

#### 2. [Junho 1963]\*

##### GRUPO EXPERIMENTAL DE ÓPERA DE CÂMARA E TRIO DE LISBOA

O mês de Abril poderia ter sido, como tantos outros (quase todos!), um mês em que se assistiria a mais uma série de concertos, mais ou menos rotineira, com melhores ou piores interpretações, mas, de qualquer forma, rotineira; enfim, concertos dados para um público também rotineiro que frequenta salas de concertos pelos mais diversos motivos (muitos deles extra-musicais), e que já se habituou ao tradicional marasmo da actividade (?) musical portuguesa, até porque para ele, em parte, contribuiu. Poderia ter sido, mas não foi. E não foi, visto que tivemos a possibilidade de verificar a existência de pessoas profissionalmente honestas, honestamente interessadas em nos tirar deste marasmo, que os obrigou, com certeza, a superar dificuldades de vária ordem. Referimo-nos ao Grupo Experimental de Ópera de Câmara e ao Trio de Lisboa (infelizmente não pudemos assistir ao concerto do Quarteto de Lisboa).

Através da representação das óperas *Three's Company* [1953], do compositor inglês Antony Hopkins [1921-], e *Livietta e Tracollo* [1734], de Pergolesi (primeiras audições em Portugal), tivemos a possibilidade de assistir a duas realizações cénicas e musicais em que estes dois aspectos se completaram reciprocamente, permitindo, deste modo, alcançar um nível elevado. Ao mesmo tempo que a interpretação musical integra a montagem cénica, esta objectiva-a na sua total dimensão. É, pois, da interacção dialéctica dos elementos cénico e musical que resulta na ópera a unidade de ‘representação’. A ópera de Hopkins foi cantada numa versão portuguesa de Filipe de Sousa, a dois títulos meritória. Primeiro, permitiu ao auditor

\* Seara Nova, Junho 1963, nº 1412, pp. 158-159.

1 *Livietta e Tracollo* – *Intermezzi in musica in due parti*, sobre libreto de Tommaso Mariani, é uma ‘mini-ópera’, cujos dois ‘intermezzi’ foram originalmente apresentados durante os intervalos da ópera *Adriano in Siria* [também de 1734] do próprio Pergolesi. *Livietta e Tracollo* gozou de grande popularidade no século XVIII, tendo sido apresentada em toda a Europa com diferentes títulos, tais como: *La contadina astuta* (1744), *Il Tracollo* (1746) e *La finta polacca* (1748). [N.E.]

acompanhar, passo a passo, a evolução do diálogo na sua interdependência com o desenvolvimento musical que, particularmente em óperas como *Three's Company*, é indispensável para a sua completa assimilação. Segundo, a versão foi feita escrupulosamente, conjugando perfeitamente a estrutura melódica com os diferentes aspectos da prosódia portuguesa. Aliás, se tal não acontecesse, o primeiro ficaria também anulado. Quantas óperas portuguesas há em que o problema prosódico está longe de ser resolvido?

Há já muito tempo que estávamos desabitoados de enfrentar uma encenação que ultrapassasse o visivelmente indispensável para que os actores não se chocassem em cena. Um pouco de exagero? Talvez, mas não muito. Nas duas óperas, a encenação de Artur Ramos tornou-se, sem dúvida, parte integrante e viva do espectáculo. Em *Three's Company*, a movimentação dos seus três personagens, a sua interligação com os diálogos e com a arte propriamente musical (servindo esta muitas vezes para sublinhar a acção) resultaram perfeitamente. De notar o modo como foi resolvida em cena, a duplicidade temporal, a conjugação da acção do narrador com a acção narrada, em que participa o próprio narrador. Essa duplicidade foi ainda acentuada por cambiantes de iluminação de uma notável funcionalidade.

A direcção musical e execução ao piano por Filipe de Sousa permitiu que certas dificuldades, não completamente vencidas pelos recursos vocais, fossem superadas pela força dinâmica do conjunto. Raquel Botelho e João Afonso, apesar de não possuírem o à-vontade em cena e a segurança vocal de Álvaro Malta, revelaram não só capacidade interpretativa como um conhecimento concreto das exigências da obra. Esta representação cénica e musical foi enquadrada num cenário de João Abel, cheio de intencionalidade, conjugando-se perfeitamente com a encenação.

Encontrámos igualmente este último aspecto em *Livietta e Tracollo* com cenários de Fernando Azevedo, até porque a encenação continuava a ser de Artur Ramos; contudo, a sua composição de cores, a sua proporcionalidade de volumes, não nos pareceram felizes. A heterogeneidade de motivação, de contornos das linhas limitativas dos volumes, provocava um certo desequilíbrio.

Alvaro Malta revelou-se, mais uma vez, um cantor e um actor de capacidade invulgar. Teve neste espectáculo ocasião de provar o seu poder interpretativo em papéis de carácter tão diverso, sabendo utilizar, para escritas vocais tão diferentes como a de Pergolesi e a de Hopkins, a sua técnica vocal e clareza de dicção. Igualmente significativa foi a interpretação de Germana de Medeiros, soprano de grande agilidade vocal; contudo, a sua movimentação, em cena, torna-se um pouco “formalista” e inconsequente.

A direcção do maestro Klaus von Wildemann foi, dum modo geral, atenta e cuidada, mas a Orquestra de Câmara Gulbenkian não atingiu ainda, ao longo da sua existência, um apuramento de sonoridade.

★

[TRIO DE LISBOA]

A avaliar pela sala, deve ter passado praticamente despercebida, nos “meios” frequentadores de concertos, a actuação do Trio de Lisboa, no Trindade, até porque coincidiu com outro concerto, este da Sociedade de Concertos. Não deixa, porém, de ter sido um dos concertos com mais real significado ao longo do mês de Abril. De facto, já vai sendo tempo de podermos contar com agrupamentos de câmara (entre outras coisas), capazes de vivificarem a nossa actividade musical, tornando-a uma realidade de facto, pois que de direito todos a admitem. A interpretação de um trio de Schumann e outro de Mendelssohn pôs-nos frente a um verdadeiro conjunto de câmara e não a três executantes que, por qualquer motivo, actuaram juntamente. É, sem dúvida, muito diferente. Só um agrupamento em que os seus elementos trabalham regularmente, incidindo esse trabalho conjunto em cada um deles, pode garantir interpretações homogéneas, qualidade tímbrica, articulação perfeita.

Particularmente, no trio de Schumann, sentiu-se uma tensão constante, uma interdependência das partes que possibilitaram uma sonoridade maciça e um bom equilíbrio de intensidades. Um ano depois da sua formação, verifica-se já uma notável maturidade. Julgamos, no entanto, de grande importância para a vida musical portuguesa, uma actuação mais assídua do Trio de Lisboa.

#### AS DUAS ÚLTIMAS ÓPERAS DA TEMPORADA

Não vamos, neste momento, analisar o critério que presidiu à escolha das óperas para esta temporada. Apenas queremos notar que a produção actual foi mais uma vez esquecida.

Tanto *As Máscaras*<sup>2</sup>, de Mascagni [1863-1945], como a *Linda de Chamounix*<sup>3</sup>, de Donizetti [1797-1848], não são marcos importantes na história da ópera italiana nem mesmo na produção dos seus compositores. Contudo, a montagem de *Linda de Chamounix* foi, sem dú-

<sup>2</sup> *Le Maschere, commedia lirica e giocosa in una parabasi e tre atti*, sobre libreto de Luigi Illica [1901]. [N.E.]

<sup>3</sup> *Linda de Chamounix*, melodrama semi-sério em três actos, sobre libreto de Gaetano Rossi baseado no drama *La Grace de Dieu* de Adolphe-Philippe d'Ennery [1842]. [N.E.]

vida, interessante: uma boa realização musical, uma encenação aceitável. Tal não aconteceu com *As Máscaras*. Pretende-se nesta ópera ‘fazer explicitamente coincidir as personagens da ópera com as da velha, mas então renovada, *commedia dell’arte*’ e de conferir ao epílogo o significado de elogio da máscara clássica italiana, que deu ‘a todos os mundos a arte eterna que humanamente o riso e o pranto alterna’. Interessava, pois, observar como foi materializado esse objectivo do ponto de vista cénico e musical; até que ponto, e como, falhou ou não. Não é possível, porém, com uma encenação verdadeiramente caótica, com uma interpretação vocal irregular e inferior, ficar com uma ideia clara disso. Cenários pouco significativos, dum esquematismo exagerado.

Por seu lado, os cenários de *Linda de Chamonix* resultaram bem; apontamos apenas que, por uma questão de coerência e de realismo, teria sido conveniente, uma vez que se queria mudar a perspectiva do 3.º acto em relação ao 1.º (o local da acção era o mesmo), ajustar todos os elementos do cenário a essa perspectiva. A direcção do maestro Bruno Bartoletti permitiu uma realização homogénea.

Terminada a temporada de 1963, ficámos com uma impressão de vazio, de mediocridade, ultrapassada, de vez em quando, numa ou noutra época.

#### ORQUESTRA DE CÂMARA DE MUNIQUE

Fruto da quase completa inexistência de uma cultura musical de base, e não só musical, acontece que, ainda hoje, se resolve menosprezar a produção contemporânea, mas não é só isso, como numa atitude saudosista, exaltar a música do passado, particularmente do Romantismo, alegando que actualmente já ninguém é capaz de escrever música como aquela. De facto não; e felizmente! O que alguns têm sido capazes, e não se pode dizer que tenham sido poucos, é de uma renovação da linguagem, de um real contributo para a evolução histórica da música, e nada disto significa criação *ex-nihilo* ou destruição da continuidade inerente ao *processus*.

Tudo isto aflorou em nós, mais uma vez, com o concerto da Orquestra de Câmara de Munique sob a direcção de Hans Stadlmair, totalmente dedicado à obra de João Sebastião Bach. A razão é simples: tal posição perante os caminhos seguidos pela música contemporânea implica necessariamente ignorância da verdadeira natureza da realidade musical, do seu evoluir constante em todas as épocas e, portanto, uma incapacidade para compreender na sua total amplitude a obra de Bach, grande renovador que, por isso mesmo, soube tirar todas as lições da realidade musical já construída.

Um concerto dedicado à obra de Bach reveste-se, pois, de uma importância relevante, e muito especialmente, quando atinge a

craveira do concerto da Orquestra de Câmara de Munique, organizado pelo Círculo de Cultura Musical.

A interpretação dos Concertos Brandeburgueses n.ºs 3 e 6, do Concerto para Violino e Orquestra em Lá Menor, do Concerto para Dois Violinos e Orquestra em Ré Menor permitiu um contacto total com a obra de Bach, em tudo o que a define, em tudo o que a individualiza. Julgamos ser esta a forma mais objectiva de a qualificar. Apenas o Concerto Brandeburguês n.º 6 (para 7 instrumentos) nos pareceu um pouco desarticulado. Fomos talvez influenciados (visualmente) pela ausência do maestro.

Poderíamos terminar com uma série de lugares comuns, exaltando a Orquestra de Câmara de Munique, mas eles não soariam a quem assistiu conscientemente a este concerto, senão como meros lugares comuns.

#### UM CONCERTO NA JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

É sempre de grande importância, particularmente para os jovens, o contacto directo com obras que raramente são incluídas em programas de concertos e que, porventura, possam contribuir para um melhor conhecimento das linguagens musicais de determinadas épocas ou da linguagem de determinado compositor. Julgamos mesmo que deverá ser esta uma das principais funções das Juventudes Musicais.

O concerto do Trio Orpheu (flauta, violino e violoncelo) foi, de certo, modo, uma concretização dessa função. A primeira parte do programa foi preenchida com obras de Bach, Haendel e Haydn e a segunda dedicada à música contemporânea. A interpretação das obras daqueles compositores foi sem dúvida fraca. Notou-se, de um modo geral, um amolecimento do vigor das linhas melódicas, uma pobreza de sonoridade, por exemplo, na parte de violino da *Sonata em trio* de Bach, um dismantelamento dos tecidos polifónicos. O Trio de Haydn perdeu muito da sua vivacidade e da sua clareza de escrita.

Os elementos do Trio Orpheu pareceram-nos mais seguros ao interpretar música contemporânea, demonstrando, nas obras para trio dos compositores Victor Legley [1915-1994] e Knudage Rürager [Riisager] [1897-1974], capacidade de realização homogénea.

A execução de *Syrinx*, para flauta solo, de Debussy, não foi de modo a permitir ao auditor ajuizar objectivamente da intenção da obra, dos efeitos pretendidos, nomeadamente na maneira como Debussy utilizou os diferentes registos da flauta.

O *Duo op. 7*, de Kodály, para violino e Violoncelo, foi, para nós, o melhor movimento do concerto, quer pelo rigor da afinação quer pela sua articulação.

### 3. [Julho 1963]\*

GRUPO EXPERIMENTAL DE ÓPERA DE CÂMARA

Tivemos, mais uma vez, ensejo de assistir à apresentação do Grupo Experimental de Ópera de Câmara. De modo algum pretendemos negar aquilo que dissemos a seu respeito no último número da 'Seara Nova'. Contudo, e infelizmente, a representação de *O Mestre de Capela*\* de [Domenico] Cimarosa e *A História do Soldado* de Stravinsky não conseguiram o nível de *Three's Company* e *Livietta e Tracollo*.

Sem dúvida que, no que respeita a *A História do Soldado*, tornava-se difícil obter o conjunto de elementos exigido pela partitura que permitisse uma realização homogénea. A parte instrumental foi escrita para sete instrumentos e percussão. Era pois difícil, com um conjunto formado apenas para executar *A História do Soldado*, alcançar aquela tensão, aquela interdependência dos elementos que caracteriza um conjunto, de trabalho colectivo aturado e constante. A direcção de Klaus von Wilderhann resultou pouco segura: um certo desequilíbrio de intensidades, ritmicamente um pouco desarticulada, embora sem nunca perder de vista a ligação da música com as outras partes (narração, diálogo, dança). A exploração das possibilidades de cada instrumento, utilizada na escrita de Stravinsky, perdeu muito do seu efeito, ficando como que amalgamada. A tradução do texto, feita por Mário Cesariny, atinge bastante fluência; contudo, nas partes em que o texto se subordina a uma estrutura rítmica obrigatória, alguns problemas de acentuação não foram bem resolvidos. A graciosidade e economia de meios que caracterizaram os cenários de Daciano Costa enquadraram uma encenação sóbria e acertada de Carlos Wallenstein. Cabia também a este actor a parte de narração; desagradou-nos o modo árido, a arbitrariedade das mudanças de volume de voz com que o texto foi lido. Em certas alturas, quase parecia uma leitura à primeira vista.

As interpretações de Morais e Castro (Soldado) e de Carlos Duarte (Diabo) demonstraram um notável esforço de compreensão da obra, bem como um dialogar correcto, ainda que, por vezes, um pouco hesitante.

A coreografia de Norman Dixon pareceu-nos bem integrada no contexto geral da obra, de uma motivação adequada, apesar de a execução de Inês Palma ter sido bastante inferior, denunciando um fraco conhecimento da própria coreografia. Foi, de certo modo, compensadora a interpretação da Dança do Diabo por Carlos Fernandes, de uma franca agilidade e de uma marcação correcta.

\* Seara Nova, Julho 1963, nº 1413, pp. 191-193.

4 *Il Maestro di capella*, Intermezzo em um acto, sobre libreto de autor desconhecido é um monodrama composto entre 1786 e 1793 que, possivelmente, resultou da ampliação de uma ária para baixo e orquestra, tornando-se numa cantata cómica. [N.E.]

O *Mestre de Capela*, de Cimarosa (compositor italiano do séc. XVIII), foi apresentado numa tradução rítmica de Filipe de Sousa. Álvaro Malta não teve o seu à-vontade habitual e o timbre de voz pareceu-nos pouco limpo. A participação da Academia de Instrumentistas de Câmara, reforçada por alguns elementos da Orquestra Sinfónica Nacional, pôs-nos mais uma vez em presença de um verdadeiro conjunto de câmara. A direcção foi também de Klaus von Wildemann.

ORQUESTRA PHILARMÓNICA HUNGARICA E O PIANISTA KARL ENGEL

De novo o Círculo de Cultura Musical proporcionou ao público lisboeta dois concertos da Orquestra Philarmónica Hungarica sob a direcção de Milthiades Caridis.

Apesar da sua formação ser relativamente recente revela-se um agrupamento sólido, homogéneo, em que cada naipe realiza, por assim dizer, o unísono, dando a mesma sensação de perfeição de um só instrumento. A este respeito, impressionaram-nos particularmente os naipes de violoncelos e contrabaixos. A sonoridade das madeiras e dos metais, redonda e brilhante, confere à orquestra um equilíbrio, aliás, indispensável.

A direcção de Milthiades Caridis põe em evidência as qualidades da orquestra, quer pelo seu ataque justo quer pela agilidade no delineamento das frases. Contudo, a sua interpretação da 3.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven deixou-nos insatisfeitos. Não encontramos nela um padrão bem definido, um tratamento uniforme dos efeitos de orquestração, um equilíbrio de volumes. Muitos dos cambiantes que deveriam surgir naturalmente, apareceram-nos intempestivos, sem uniformidade. Toda a execução nos pareceu 'ondulante'. O tratamento do *fugato* do último andamento sofreu especialmente com isso.

Acontece, por vezes, que os breves contactos com o intérprete, através de um ou dois concertos, são suficientes para formularmos, ainda que sujeitos a errar, um juízo das suas características. Foi o caso do pianista Karl Engel. O *Concerto* de Schumann e o *Concerto n.º 3* de Bela Bartók não vieram ao encontro do modo como os imaginamos, ideia formulada por inúmeras audições nas interpretações mais diversas. Permitiram no entanto vislumbrar em Karl Engel uma formação pedagógica, um espírito estruturalmente metódico, um pianista sem arrebatamentos inconsequentes e momentâneos. O Concerto de Bela Bartók, não ganhou aquela pujança, aquele vigor dos ritmos de inspiração popular, aquela pulsação frenética, características tão marcantes da linguagem bartókiana.

#### 4. [Agosto 1963]\*

##### UM CONCERTO DA JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

Qualquer associação como a Juventude Musical Portuguesa não pode prosseguir cabalmente os fins para que foi criada sem uma participação directa da sua massa associativa, na actividade dessa mesma associação. Evidentemente, inúmeros factores limitam essa participação, e entre eles, uma acção directiva não orientada nesse sentido.

A situação agrava-se, no entanto, quando aquela parte dos associados que frequenta os concertos é tratada de um modo pouco franco, sofisticado, onde não faltam as palavras ‘consócios’ e ‘amigos’, embora desvirtuadas no seu verdadeiro significado, com um carácter meramente formalista. Lida-se com público e não com sócios co-responsáveis pela actividade da sua associação. Foi o que aconteceu, de uma maneira ostensiva, com as palavras introdutórias do secretário-geral da Juventude Musical Portuguesa, Sr. Ilídio de Paiva, ao concerto da Orquestra de Câmara Pró-Música do Porto. Amontoado de elogios inconsequentes desde a colegas de direcção até à Fundação Calouste Gulbenkian, passando pela própria actividade da Juventude Musical Portuguesa; na sua qualidade de representante da Juventude Musical Portuguesa, a própria ‘auto-crítica’ ao trabalho desta enquadra-se perfeitamente no mesmo caminho do panegírico na medida em que foi utilizada para realçar [o] poder de superação de limitações.

Não conseguimos vislumbrar qual a utilidade para os sócios (ainda menos a função formativa) duma ‘introdução’ deste tipo. No entanto, ela parece-nos coerente com determinado *engagement* que julgamos se evidencia cada vez mais na orientação geral da Juventude Musical Portuguesa.

A Orquestra de Câmara Pró-Música do Porto foi constituída há dois anos com um carácter profissional devido a um subsídio da Fundação Gulbenkian, que permite aos seus componentes exercer a sua actividade exclusivamente no seio da orquestra. Nestas circunstâncias, julgávamos ir encontrar um conjunto com uma estrutura mais sólida, uma qualidade tímbrica mais apurada, uma sonoridade mais maciça (o naipe das violetas é particularmente fraco). Com certeza que, ao longo da sua existência, a Orquestra Pró-Música enfrentou problemas de direcção que lhe dificultaram um aperfeiçoamento contínuo. Na sua apresentação em Lisboa foi dirigida pelo actual maestro-director Gunter Arglebe [1933-2010], com obras de Vivaldi, Bach, Cláudio Carneiro e Paul Hindemith.

\* Seara Nova, Agosto 1963, nº 1414, pp. 218-219.

No *Concerto Grosso* op. 3 n.º 8, de Vivaldi, notou-se certa insuficiência no fraseado e na compensação das partes contrapontísticas. Os sete quadros da *Suite* n.º 2 de Bach, não assentaram numa execução uniforme, numa interpretação homogénea. A segurança com que foi executado o *Memento*, de Cláudio Carneiro, não justifica a afirmação, tão gratuita quanto convicta (até porque gratuita!), do Sr. Ilídio de Paiva, de que ninguém o executa melhor que a Orquestra Pró-Música do Porto.

Julgamos importante que este agrupamento continue o seu trabalho regular, já que teve a possibilidade de uma profissionalização.

##### ANTOLOGIA DA MÚSICA REGIONAL PORTUGUESA

##### – a reedição do disco *Trás-os-Montes*

O folclore português era, até há pouco, praticamente desconhecido. As colectâneas existentes, de valor desigual, apenas nos podiam dar uma pálida ideia, através de transcrições nem sempre exactas, dos cantos do povo.

Esse desconhecimento havia de ser explorado como qualquer outro campo da ignorância pública. O autêntico folclore havia de ser substituído. No seu lugar havia de surgir algo com o mesmo nome. A sua função seria necessariamente diversa: mistificação. Os fins a que serviria seriam necessariamente outros. Para cumprir a sua função mistificadora tinha de se desenvolver e propagar rapidamente. Desenvolveu-se, propagou-se. Surgem por toda a parte ‘ranchos folclóricos’, ‘restaurantes folclóricos’, ‘discos folclóricos’, etc. Em tudo fica bem o adjectivo ‘folclórico’. É uma epidemia. Uma ‘folclore aguda’, como lhe chamou Fernando Lopes-Graça. Não é, porém, difícil descobrir as raízes dessa epidemia, as suas consequências, os objectivos de quem a espalhou e mesmo o modo da a extinguir.

Deixemos isso. Passemos ao que é são, autêntico, verdadeiramente representativo do nosso povo. Acaba de sair dos Arquivos Sonoros Portugueses uma reedição do disco-album *Trás-os-Montes* com vinte e seis trechos seleccionados por Lopes-Graça [a partir] de uma larga recolha feita pelo etnógrafo francês Michel Giacometti.

Facto de importância relevante não só pelo valor intrínseco destes documentos como verdadeiros trechos de folclore português, pela sua inegável expressão artística, em certo aspecto, inultrapassável, mas também pelo conhecimento que nos possibilita de uma realidade social tão ignorada, voluntária ou involuntariamente, no ambiente frenético da cidade.

A audição destes cantos faz-nos esquecer, por momentos (mas só por momentos!) o longo caminho que separa ainda a vida rural da citadina. A sua realidade impõe-se-nos, com tal força, que nos obriga a transpor idealmente essa barreira. Por instantes, o am-

biente saturado dos ‘salões’ é surpreendido pela austeridade, pela crueza, pela sinceridade dos cantos transmontanos, reproduzidos por uma instalação estereofónica. Como escreveu Fernando Lopes-Graça:

A música folclórica é – e a de Trás-os-Montes é de uma maneira singular – inconfundível, que se faz evidência e presença [sic]. Ela situa-se e situa-nos. Situa-se num determinado ambiente geográfico e social, com que parece formar corpo ou de que parece ser emanção directa. E situa-nos a nós numa vivência, que se nos impõe pelo que nos comunica de uma autenticidade. Note-se a extrema severidade desta música, destes cantos o seu carácter despido de todo e qualquer sentimento ou preocupação, de ‘agradabilidade’, o seu ‘desenfeitamento’, a sua cor terrosa – o que tão bem vai com uma paisagem de linhas e volumes duros, ensimesmados, com o génio rude, inteiro, da gente transmontana e o patriarcalismo dos seus costumes.

Pensamento e acção encontram a sua união perfeita no trabalho, no diálogo constante com a natureza que muitas vezes o homem não consegue ainda dominar e transformar. Os seus cantos surgem-nos como expressão viva dessa união. A sua materialização sonora. Cada trecho, agora gravado, é um pedaço da vida do homem transmontano que se fixou. Cada audição não é uma página morta, de história que se relê. Mantém indestrutível a sua dimensão *real*.

Estes cantos ascendem a uma realidade artística. Autonomizam-se. Música e poesia ganham corpo, identificam-se. Som e palavra realizam a sua função, compensam-se dialecticamente.

Os trechos instrumentais são animados dum autêntico virtuosismo. Contudo, essa característica não apaga de modo algum a sua funcionalidade, muito pelo contrário, como em ‘Alvorada’. Danças como ‘Murinheira’ e ‘Carvalhesa’, ‘Redondo’ e ‘Vinte-cinco’ ilustram perfeitamente o apuramento de execução dos diversos instrumentos e a sua utilização adequada à especificidade de cada um. ‘Vinte-cinco’ começa ‘por uma espécie de apelo do bombo, destinado a congrega os bailadores, os pauliteiros (em número de dezasseis), seguido da dança, executada instrumentalmente por gaita de foles, tamboril, bombo e castanholas, a que vem juntar-se o som seco da percussão dos próprios paulitos, atributo dos bailadores, numa curiosa e excitante polirritmia’. Encontramos também um solo de adufe em ‘Li-ra-ré’, utilizado não como acompanhamento da melodia cantada, mas sim ‘à laia de *ritornello* instrumental’.

De entre os documentos incluídos neste disco tem particular interesse ‘Viste Lá o Meu Amado’. Trata-se de um fragmento de um auto da Paixão. ‘Musicalmente, trata-se de uma preciosa sobrevivência do canto litúrgico (salmodia e cantilena), na qual se

é tentado a vislumbrar um embrião da clássica forma dramática: recitativo-arioso’.

Os valiosos romances ‘Conde Ninho’ e ‘Valdevinos’ são, em Trás-os-Montes, utilizados funcionalmente como cantigas de segada. Em plena função foi recolhida ‘Cantilena da Pedra’, expressão elevada do binómio música-acção.

O esforço físico e intelectual (!) trazido até nós pelas vigorosas ‘canções de trabalho’, em confronto com o recolhimento do ‘Emballo’ e a singeleza dos romances permitem uma total perspectiva do homem de Trás-os-Montes na sua luta desapaixonada pela sobrevivência.

## 5. [Novembro 1963]\*

DOIS CONCERTOS DOS II CURSOS MÚSICAIS INTERNACIONAIS DE FÉRIAS

Embora sem termos acompanhado de perto os II CMIF [Cursos Musicais Internacionais de Férias] não quisemos deixar de tomar contacto, ainda que diminuto, com alguns dos seus professores. Assistimos, por isso, a dois concertos, um com a colaboração dos professores Karl Engel, Maurice Eisenberg, Helena de Sá e Costa e Sándor Végh, e outro por Helena de Sá e Costa, dedicado à audição integral do 1º caderno do *Cravo bem temperado* de Bach.

No primeiro foram interpretadas a Sonata KV 311 de Mozart, a Sonata op. 69 para violoncelo e piano de Beethoven e a Fantasia op. 159, de Schubert.

A interpretação de Karl Engel da Sonata de Mozart mostrou bem a sua sólida formação técnica. A perfeição do fraseado, a sua integração no contexto harmónico que lhe dá corpo, a articulação rítmica e a ‘transparência’ da sua execução tornaram evidente em Karl Engel uma real assimilação da linguagem mozartiana.

Hesitamos em considerar as execuções de Maurice Eisenberg e Sándor Végh, respectivamente a Sonata de Beethoven e a Fantasia de Schubert, como interpretações ou simples leituras. Por um lado a falta de rigor de afinação, o acaso a que estava sujeita cada frase, a heterogeneidade dos delineamentos faz-nos pensar numa leitura. No entanto, se atendermos à manifesta pretensão de exibicionismo, particularmente em Maurice Eisenberg (que nem por isso o inibiu de bater vezes sem conta com o arco na madeira) então somos forçados a considerar interpretações, a vários títulos, de rejeitar. Incapacidade técnica? – não nos é lícito generalizar, embora disso se tratasse neste concerto.

★

\* Seara Nova, Novembro 1963, nº 1417, p. 200.



Raramente se tem a possibilidade de assistir à audição integral do 1º caderno do *Cravo bem temperado*. Nessa medida a sua execução por Helena de Sá e Costa foi de inegável mérito, até pelo que revela de trabalho. Contudo esta audição suscitou-nos alguns problemas sobre a interpretação em geral do *Cravo bem temperado*.

Em primeiro lugar, o facto de ser tocado em piano e não em cravo. Não que isso seja inadmissível; simplesmente exige determinadas precauções que, quando não observadas, fazem correr o risco de se trair a própria intencionalidade da obra. Há, pois, que guardar o mais fielmente possível as determinantes estilísticas que estiveram na base da realização da obra, e isto, sobretudo, quando é interpretada ao piano. Não se pode desprezar a importância da transformação da matéria instrumental no *processus* da linguagem musical.

A adopção de movimentos cuja velocidade sai do âmbito das características do cravo é, deste modo, deformante. Note-se, ainda, que há a possibilidade de alguns Prelúdios terem sido escritos para clavicórdio, o que agrava a questão.

O cravo, pelas suas características, em especial a diversidade dos registos, era um instrumento adequado para objectivar o princípio estrutural da fuga (o mesmo se dá também, com o órgão). Em que consiste, para o auditor, captar a realidade ‘fuga’? Consiste justamente em acompanhar o caminho seguido pelo tema, a sua distribuição pelos vários planos polifónicos – vozes – a maneira como é compensado cada um desses planos, enfim, o desenvolvimento horizontal de cada plano na sua interacção vertical com cada um dos outros. Isto exige que o intérprete, ao longo da execução, vá reconstruindo o tecido polifónico, de molde a não aniquilar a relativa independência das vozes no seio da sua determinação recíproca. É para isso bastante adequada a utilização dos diversos registos do cravo ou do órgão. Ao executar ao piano, em que não é possível do mesmo modo a diferenciação de registos, é necessário um esforço de clareza que assegure essa relativa independência. De contrário, resulta uma redução, um prevalecimento da sucessão de planos verticais. Melhor, cada plano vertical deixa de ser o resultado da conjugação dos planos horizontais para ser a sua determinante.

Helena de Sá e Costa não atendeu dum modo cuidado e sistemático a estes problemas. Dir-se-ia que utilizou uma ‘técnica’ que não pode satisfazer cabalmente as necessidades da interpretação do *Cravo bem temperado*.

## 6. [Dezembro 1963]\*

### OS QUATRO PRIMEIROS CONCERTOS DA EMISSORA NACIONAL

Como já é tradicional o público lisboeta tem, nos meses de Outubro, Novembro e Dezembro, os seus fins de tarde ‘ocupados’ com os Concertos de Outono. Deitando uma vista de olhos pela programação desta temporada, não será difícil descortinar algumas relações entre o critério que presidiu à sua elaboração e o ‘gosto’ do público habitual de concertos. Dir-se-ia que era necessária, no que diz respeito à música do século XX, somente a apresentação de obras que ‘não levantassem problemas’. Queremos ressaltar, desde já, que não incluímos nesta observação as obras portuguesas contemporâneas, pois pensamos que, quer possam ou não ser abrangidas pelo referido critério, elas devem sempre ser ouvidas e julgadas, ao menos, entre nós.

A temporada deste ano abriu ‘sonoramente’ com a vinda do compositor inglês ‘Sir’ William Walton para dirigir um concerto totalmente preenchido com obras suas. (Note-se, para contraste que, por exemplo, toda a produção saída da Escola de Viena foi completamente esquecida na programação geral. É certo que iria ‘levantar problemas’.)

No panorama geral da evolução musical, a partir do início do nosso século, assistimos ao aparecimento de uma nova concepção do espaço sonoro como consequência directa da experiência do *Tristão e Isolda*. Após alguns anos de ‘ebonição’ [sic], Arnold Schönberg procede à sistematização (no melhor sentido do termo) dessa nova concepção a que chamou ‘pantonalismo’ e que é geralmente conhecida por dodecafonismo serial. Ao mesmo tempo, assistimos também a um renovamento das concepções tonais com as experiências, por exemplo, de um Stravinsky, um Bartók, um Hindemith. São, igualmente, novas organizações, agora tonais, do espaço sonoro, de certo modo ligadas ao sistema tonal desenvolvido ao longo dos séculos XVIII e XIX, roçando, por vezes, o atonalismo. Evidentemente que tais transformações iriam determinar, de uma forma mais ou menos radical, novas concepções de estruturação melódica, rítmica e tímbrica, em suma, de toda a sintaxe musical.

Salvaguardando o inevitável e inconveniente esquematismo de exposição<sup>5</sup>, vejamos como enquadrar William Walton [1902-1983]. Pondo de parte o caminho da pantonalidade, resta-nos o outro: o da reorganização tonal, como lhe podemos chamar. Em Walton dificilmente se poderá falar de reorganização ou renova-

\* Seara Nova, Dezembro 1963, nº 1418, pp. 233 e 235.

5 Seria irrealista pretender, nestas linhas, enumerar exaustivamente os caminhos seguidos pela música no nosso século.

mento das concepções tonais, porque isso implica a existência, no seio da constituição interna das gamas, de funções harmónicas dialecticamente contrastantes que confirmam ao discurso musical uma vitalidade, um desenvolvimento consequente. Notamos, em particular na *Sinfonia n.º 1* [em si bemol menor, 1932-35], que o referencial tonal se reduz à aceitação passiva de suportes tonais que se diluem ao longo de intermináveis ‘desenvolvimentos’ para ressurgirem em longas afirmações cadenciais. Resulta daqui uma pobreza de estruturação melódica, abafada por uma orquestração à base de *tuttis*, em detrimento de um tratamento tímbrico claro e vivificador. Tal impressão é um pouco atenuada nas *Variações Sobre Um Tema de Hindemith* [1962-63].



Embora tendo por base concepções estéticas diferentes, observações semelhantes se podiam fazer ao *Concerto para Violoncelo e Orquestra* de Kabalevsky, que não nos foi dado ouvir no 2.º Concerto de Outono numa interpretação de Maria de Macedo. Apesar de um tratamento orquestral mais transparente e menos empolado do que em Walton, verifica-se igualmente um ‘estatismo’ tonal, não tão ‘decorado’. Aspecto semelhante nos dois compositores é também a dilatação desproporcionada das formas, onde o auditor chega a perder o pé. A execução de Maria de Macedo não foi consoladora: pobre de sonoridade, irregular no fraseado, não demonstrou um critério de interpretação homogéneo.

O resto do Concerto foi preenchido com *Dois Nocturnos* de Debussy, a *Valsa* de Ravel e *Sonho de Uma Noite de Verão* de Mendelsohn. O maestro Reinhard Peters revelou uma preocupação constante de clareza, embora sem conseguir, nos *Nocturnos* e na *Valsa*, um doseamento perfeito de volumes capaz de uniformizar os efeitos de colorido orquestral. A actuação da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional foi, especialmente em Mendelsohn, manifestamente desequilibrada, bem como a atitude do público interrompendo duas vezes com palmas, atitude, aliás, reveladora de algumas das suas características.



Os dois últimos concertos foram dirigidos pelo maestro Efrem Kurtz. A sua interpretação das Primeira e Segunda sinfonias de Brahms, constituiu, até agora, o ponto mais elevado desta série de concertos. *Nobilíssima Vision*\*, de Hindemith, pela sua complexidade contrapontística, permitiu a Efrem Kurtz mostrar o que consideramos as suas mais notáveis qualidades como director de orquestra:

conjugação perfeita das diferentes ‘partes’ orquestrais, maleabilidade de articulações e um esforço no sentido de um alargamento das possibilidades do conjunto orquestral de que dispunha.

Vejamos finalmente as intervenções solísticas destes dois últimos concertos. Desconhecemos a razão que levou Katherina Heinz a escolher o Concerto n.º 2 para piano e orquestra de Tchaikowsky. De qualquer forma, o resultado foi infeliz. Sendo esta obra aquilo que vulgarmente se chama uma obra falhada, só uma execução transcendente, verdadeiramente virtuosística, poderá compensar tal facto. Katherina Heinz não estava à altura de o fazer. Pode-se dizer que quase toda a execução serviu para confirmar a pobreza da obra e mostrar a única via dela ganhar algum interesse para o auditor.

Dentro da mesma problemática das obras de Walton e Kabalevsky, o *Concerto para Violino e Orquestra* [em lá menor, 1947-48] de Chostakovitch tem contudo uma escrita mais estruturada e um tratamento orquestral mais diferenciado. É, no entanto, excessivamente longo, aliás, como é básico deste compositor. Antonino David deu-nos uma interpretação sóbria, sem pretensão de malabarismos técnicos, com uma aceitável afinação. Revelou um trabalho consciencioso que tantas vezes falta nos nossos músicos.

## 7. [Janeiro 1964]\*

### QUATRO CONCERTOS DA EMISSORA NACIONAL

Em relação aos quatro primeiros concertos a que já nos referimos, estes foram sem dúvida de maior interesse, não tanto sob o ponto de vista interpretativo como por algumas obras apresentadas.

(Faça-se notar desde já que colocamos fora de qualquer paralelo o último concerto de Novembro, se é que concerto se lhe pode chamar).

Independentemente das suas limitações como chefe de orquestra, Frederico de Freitas foi até agora o único intérprete que apresentou nesta temporada obras do nosso século de real interesse. Referimo-nos às primeiras audições das *Cinco Danças Rituais* [1939] de [André] Jolivet [1905-1974] e da *Récréation Concertante* de Goffredo Petrassi [1904-2003].

As *Cinco Danças Rituais* têm necessariamente, devido à sua motivação, um carácter estático. O seu material temático é tratado fundamentalmente por meio de transformações de instrumentação, de molde a criar ‘perspectivas’ tímbricas diferentes do material de

6 *Nobilíssima visione* [1938] – suite em três andamentos, extraída da música do bailado com o mesmo título, baseada em episódios da vida de S. Francisco de Assis (o bailado foi aliás apresentado nos EUA sob o título ‘Saint Francis’). A Suite consiste numa selecção de cinco das onze cenas originais do bailado. Os três andamentos são: 1. Introdução e Rondó, 2. Pastorale, 3. Passacaglia. [N.E.]

\* Seara Nova, Janeiro 1964, nº 1419, p. 28.

cada dança. Contudo o tratamento orquestral nem sempre consegue atingir uma função verdadeiramente estrutural. As duas primeiras danças são para nós as mais conseguidas.

*Récréation Concertante* constitui o 3.º Concerto para Orquestra do compositor italiano Goffredo Petrassi, nascido em 1904. Toda a obra de Petrassi se pode dizer que tem evoluído, principalmente a partir do *Coro di Morti* (1940-41) no sentido de uma conquista gradual do espaço pancromático e de uma consequente aproximação da técnica dodecafónica. Como refere Roman Vlad, no seu livro *Storia Della Dodecafonia* – em *Récréation Concertante* ‘a estrutura do tecido sonoro assume uma evidente conformação dodecafónica’. Embora não existindo uma utilização sistemática de um tratamento serial unificador da obra, uma série de doze sons enunciada pelos violinos no início do *Allegro Spiritoso* é depois apresentada nas suas diversas formas. Citemos ainda outro passo do livro de Roman Vlad: ‘Se não estamos em erro, é este o primeiro trabalho no qual Petrassi utiliza em larga escala processos seriais baseados nas variantes por inversão, por retrogradação e por transposição de uma constelação dodecafónica fundamental’. Igualmente importante é o tratamento tímbrico, pela sua assimilação da experiência weberniana no sentido de uma rarefacção e consequente ‘individualização’ dos sons. Deste modo a instrumentação ganha uma função estrutural mais precisa. É ainda de notar uma certa influência de Bartók, especial[mente] no tratamento das cordas. Aguardamos nova audição da *Récréation Concertante* que irá decerto superar muitas das insuficiências de uma primeira execução.

Foi ainda ouvida a sinfonia *Os Jerónimos* [1962] de Frederico de Freitas. De entre aquelas obras que conhecemos do mesmo autor, esta sinfonia não tem qualquer significado positivo. De proporções enormes (à volta de 50 minutos), nada existe para as justificar a não ser um acumular de ‘elementos’ que nunca chegam a definir-se estruturalmente, contribuindo assim para uma amortização. Apesar de tonal, poder-se-lhe-ia chamar a-tonal porque as funções tonais não ‘vivem’, elas são, por assim dizer, as últimas células dum tecido musical caótico que persistem em sobreviver, por vezes desesperadamente (como no último andamento), mas que estão sujeitas a um destino inelutável: serem absorvidas pelo caos. A instrumentação é um interminável desperdiçar de timbres que nunca chegam a impor a sua personalidade.

Nestes dois concertos dirigidos por Frederico de Freitas participaram como solistas a cantora Margaret Tymes e o pianista Anton Kuerti. Margaret Tymes interpretou duas árias de Spontini e Haendel e a cena final da ópera *Salomé* de Strauss. Foi bastante notável a sua interpretação da *Salomé* pela segurança técnica e tranca expressividade.

O 1.º Concerto para piano e Orquestra de Mendelssohn foi até agora a intervenção solística de nível mais elevado desta série de concertos. Na verdade, Anton Kuerti mostrou uma facilidade de fraseado, uma transparência harmónica e uma plasticidade rítmica admiráveis. Apenas o início do primeiro andamento resultou um pouco desmembrado e fora do estilo da obra.

★

Numa terra em que a apresentação de obras contemporâneas verdadeiramente representativas do pensamento musical do nosso século (e em especial das duas últimas décadas) é mais rara do que um oásis no deserto, a inclusão de uma obra de um compositor actual, discípulo de Schönberg, trazendo já o rótulo de dodecafonia (palavra que ainda hoje assusta o público do Tivoli), torna-se altamente nefasta quando essa obra não só não é representativa como também é incompatível com as lições fundamentais que a Escola de Viena nos legou. É o caso da *Fantasia, Passacaglia e Fuga* [1963] de [Winfried] Zillig [1905-1963], executada num concerto dirigido pelo maestro Silva Pereira. Esta obra é de uma chocante incoerência de linguagem: tão anti-estrutural resulta a inserção de processos dodecafónicos como a de referenciais tonais. A orquestração é tão complexa quanto anti-funcional, facto que atinge o clímax numa parte confiada principalmente à percussão. Parafraseando um dos maiores filósofos do século XIX, poder-se-ia dizer que Zillig não passa de um dodecafonia ‘envergonhado’. Note-se que isto foi dado a ouvir a um público que praticamente nem sequer conhece as obras de Schönberg, Berg e Webern. E ainda que conhecesse...

Neste concerto participou ainda o violinista Alberto Lysy, executando o Concerto de Beethoven dum modo desolador: mostrou-se incapaz de manter uniformidade nos andamentos, tornando impossível uma sincronização perfeita com a orquestra que, de resto, não estava convenientemente preparada. A juntar a tudo isto uma afinação deficiente e uma articulação rítmica desequilibrada.

Fomos de certo modo recompensados com a execução das *Tentativas de S. Frei Gil* [1911] de Luís de Freitas Branco e da 2.ª *Suite de Daphnis et Chloé* de Ravel, apesar da primeira não ter tido uma execução tão cuidada como a segunda. De facto, *Daphnis* atingiu uma interpretação superior, somente com pequenas insuficiências que não dependem do maestro mas dos instrumentistas.

★

Qualquer Orquestra Sinfónica necessita de um maestro para a diri-

gir, sendo portanto insuficiente a presença física de um indivíduo no estrado de regência, agitando os braços e, na melhor das hipóteses, marcando o compasso. No entanto a nossa Orquestra teve de realizar um ‘concerto’ nessas circunstâncias e ler o *Coriolano* e o 5.<sup>o</sup> Concerto para piano de Beethoven e a 3.<sup>a</sup> Sinfonia de Brahms. Esteve no estrado de regência o ‘maestro’ Jaime Silva Filho.

O pianista Yurg [Jürg] von Vintschger apresentou também uma execução inferior, embora não atingindo, claro está, a calamidade do restante.

## 8. [Fevereiro 1964]\*

UM CONCERTO DA JUVENTUDE MUSICAL PORTUGUESA

Partindo do princípio de que qualquer Juventude Musical deve ter por principal objectivo a educação musical dos jovens, consideramos da máxima importância o concerto dedicado à audição integral do 1.<sup>o</sup> caderno do *Cravo bem temperado* de Bach pela pianista Helena de Sá e Costa. Embora discordemos de alguns aspectos do seu critério interpretativo desta obra, como já tivemos ocasião de referir, não queremos deixar de pôr em relevo a sua sólida formação técnica e o valor que teve para a actividade musical portuguesa este concerto. Habitados como estamos a programações rotineiras, este concerto fez-nos sair por momentos do marasmo da nossa vida (?) musical.

OS QUATROS ÚLTIMOS CONCERTOS DA EMISSORA NACIONAL

Cada vez se sente mais a necessidade que a nossa orquestra tem de um trabalho regular e aturado, para deste modo poder ser dirigida por um maestro estrangeiro que vem realizar um único concerto e não tem tempo para trabalhar em profundidade a orquestra. De contrário torna-se mesmo prejudicial a esta o variar constante de batuta. Trabalha-se *ad hoc*, sem qualquer base de sustentação.

Isso fez-se particularmente notar no concerto dirigido pelo famoso maestro Charles Munch, em que foram executadas as seguintes obras: *Water Music* de Haendel, 4.<sup>a</sup> *Sinfonia* de Schumann e *Sinfonia* de Franck. Os nossos instrumentistas nem sempre conseguiram corresponder às exigências e à direcção vigorosa de Charles Munch, especialmente os metais na Sinfonia de César Franck. *Water Music* foi a obra onde a orquestra logrou atingir um equilíbrio e uma pureza de sonoridade satisfatórios.

As interpretações de Charles Munch caracterizam-se por uma magnífica plasticidade e um construtivismo em que cada elemento se define funcionalmente em relação ao edifício sonoro que o

\* Seara Nova, Fevereiro 1964, nº 1420, p. 59.

integra. Contudo discordamos um pouco da sua concepção da 4.<sup>a</sup> *Sinfonia* de Schumann, nomeadamente em certos aspectos de articulação rítmica.

★

Após dois anos de interregno, tomámos de novo contacto com a jovem pianista Maria João Pires através da sua interpretação do 3.<sup>o</sup> Concerto de Beethoven. O que há efectivamente de notável em Maria João Pires é a sua firmeza técnica, bem patente, por exemplo, na cadência do 1.<sup>o</sup> andamento e no modo claro como fraseou o último.

Tão importante como o aspecto estritamente técnico parecem-nos a nós ser a necessidade que um intérprete tem de tomar consciência da realidade global que constitui a obra a executar. Doutra forma a interpretação reduz-se a uma resolução consecutiva de problemas técnicos sem conseguir materializar a unidade inalienável da obra. Este problema enquadra-se num outro aspecto que o intérprete não deve prescindir: a sua formação musical geral, e não só musical.

Neste concerto, dirigido pelo maestro Volker Wangenheim, foram ainda executadas a 3.<sup>a</sup> *Sinfonia* de Beethoven e a *Sonatina para Orquestra* do próprio Wangenheim. Uma interpretação correcta da 3.<sup>a</sup> Sinfonia não chega para justificar a inclusão da *Sonatina*, dessorado ‘cocktail’ à base de ingredientes extraídos daqui e dali, oscilando entre Debussy e Stravinsky.

★

Chegámos ao fim de mais uma temporada com a habitual sensação da inutilidade em que vêm a resultar estes concertos, salvo uma ou outra excepção, que servem apenas para confirmar a regra. Engrenagem que realiza todas as funções menos a verdadeiramente necessária: desenvolver uma autêntica cultura musical. Tudo vai bem onde tudo vai mal.

Das poucas vezes que nos é possível ouvir obras portuguesas de real valor, acontece geralmente termo-nos de sujeitar a execuções insuficientes por vários motivos, entre os quais o desprezo por essas obras da parte dos intérpretes. Foi o que aconteceu com a 1.<sup>a</sup> audição do *Concertino para Violeta e Orquestra* de Fernando Lopes-Graça, escrito em 1962. Desta vez o elemento nocivo encarnou a pessoa do maestro Rafael Frühbeck, não por incapacidade mas por manifesta desonestidade profissional. François Broos, a quem foi confiada a parte solista, realizou indiscutivelmente um trabalho sério, com uma boa compreensão da obra, tendo no entanto sido bastante prejudicado por uma direcção desastrosa.

Poderão ser discutíveis, e com certeza que o são, os pontos de partida da realização da obra. Uma coisa porém é certa: a coerência com que o material é tratado e desenvolvido, e a solidez da sua organização interna, revelam o grau de completa maturidade do compositor. (Lamentamos não possuírmos ainda um conhecimento suficientemente profundo da obra de Lopes-Graça que nos permitisse integrar o *Concertino* na evolução geral do seu autor.)

Achamos particularmente importante o segundo andamento; nele é posta de parte a concepção tradicional de tema dando lugar a uma estruturação à base de relações intervalares, fundamentalmente terceiras menores e maiores, que unifica todo o andamento.

Neste concerto foram ainda ouvidas a *Sinfonia* de Arriaga e a 4.<sup>a</sup> *Sinfonia* de Brahms.



O último concerto constituiu a apoteose da temporada. A sua consagração! Um programa eminentemente conservador: *Cockaigne*\* de Elgar, 1.<sup>o</sup> Concerto para Piano de Tschaikowsky, *Sinfonia de Requiem* de Britten e O *Cavaleiro da Rosa* de Strauss.

Um maestro medíocre: Rudolf Schwarz.

O pianista: António Vitorino de Almeida, que preferimos não adjectivar. A coerência é notória: este pianista é também ‘compositor’ e como tal tem ‘obras’ aprovadas para o ensino no Conservatório.

Durante a execução do Concerto de Tschaikowsky não nos foi possível destrinçar onde terminava a inconsciência irresponsável para dar lugar a um charlatanismo ostensivo. Executou ainda um extra (o público do Tivoli deve ser único no Mundo na sua benevolência ou ignorância!) que supomos ser de sua autoria pela suma inconsequência e alusões a valsas de Viena, onde tem estudado.



#### ANTOLOGIA DA MÚSICA REGIONAL PORTUGUESA

Saiu o terceiro disco desta antologia dirigida por Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, constituído por valiosos documentos do nosso folclore das províncias do Minho e Douro Litoral. A ele nos referiremos circunstanciadamente no próximo número desta revista.

8 *Cockaigne Overture* op. 40, 1900-1901. [N.E.]

#### 9. [Março 1964]\*

##### UM CONCERTO DA FUNDAÇÃO GULBENKIAN

Em todos os campos da actividade humana é absolutamente necessário romper com as peias do tradicional, do caduco, daquilo que aparentemente, mas só aparentemente, concede uma estabilidade. O horror ao novo, ao não totalmente conhecido é tão só uma atitude de renúncia, é o abdicar de aquilo que o homem tem de mais válido, de aquilo que mais essencialmente o define: a sua capacidade de transformação da natureza, da vida, de si próprio. E se é certo que uma procura cega do novo pode conduzir ao absurdo, não menos certa é a impossibilidade de permanecer entre dois fogos: o caduco e o novo. No fundo, isso será sempre uma atitude de meias-tintas, de fraqueza, de mediocridade, em que o retorno ao caduco é inevitável. Tal acontece em toda a problemática humana, individual e colectiva, e, como não pode deixar de ser, na Arte.

Na música essa necessidade fez-se sentir com particular vigor após a segunda guerra mundial. Apoiados na experiência da Escola de Viena (não ignorando também as lições de um Stravinsky e de um Bartók) compositores como, por exemplo, Boulez e Stockhausen iniciaram uma nova etapa na evolução musical do nosso século. Pode-se dizer que, de então para cá, toda a produção dos compositores de vanguarda (excluído o sentido pejorativo com que por vezes esta palavra ainda é usada) se tem baseado na procura de novas realidades musicais, num constante fecundar de vivências estéticas, num conhecimento cada vez mais profundo da matéria sonora. Evidentemente, também em música a ânsia cega de novo tem conduzido ao absurdo. Mas isso só serve para comprovar a extraordinária vitalidade da verdadeira música de vanguarda.

Documento válido dessa vitalidade foi a primeira audição absoluta de *Diafonia-a* de Jorge Peixinho. Apesar de certos paralelismos lamentáveis que algumas pessoas se comprazem em fazer, e justamente por isso, convém desde já afirmar que Jorge Peixinho é o único compositor português de vanguarda, visto que música de vanguarda de modo algum se pode identificar com ‘música esquisita’.

*Diafonia-a* para harpa, cravo, celesta, percussão de metais e doze instrumentos de corda foi escrita em 1963. O nome Diafonia é devido ao facto de o material instrumental ter sido organizado em dois grupos (1.<sup>o</sup> – Harpa, cravo, celesta e percussão; 2.<sup>o</sup> – cordas) entre os quais se estabelece um diálogo, uma interacção dialéctica eminentemente estrutural. Através de um tratamento específico de cada grupo, é essa própria dualidade que vai ser-

\* Seara Nova, Março 1964, nº 1421, p. 89.

vir de base ao devir da obra, conferindo-lhe um tempo interior verdadeiramente anti-tradicional. Verifica-se por exemplo que determinado elemento apresentado por um grupo instrumental vai ganhando novas perspectivas ao passar a outro grupo, sem que por isso perca a sua função unificadora. Note-se todo o *processus* que conduz ao final da primeira secção. Outro aspecto importante em *Diaphonia-a* é a estruturação intervalar, na qual já não há uma serialização de sons, mas sim uma organização do espaço sonoro feita a partir de microestruturas intervalares independentes. O tratamento tímbrico é bastante rico, digamos mesmo, plástico, embora certas conjugações de volumes nem sempre resultem completamente.

A Orquestra de Câmara Gulbenkian, dirigida pelo maestro Álvaro Cassuto, conseguiu apesar de tudo uma execução aceitável. A parte do 1.º grupo foi interpretada por Maria Clotilde Rosa, harpa, Júlio Campos, percussão, o autor, cravo, tendo sido a parte de celesta tocada pelo cravista da Fundação. Queremos pôr em relevo o trabalho de Júlio Campos e, especialmente, a interpretação de Maria Clotilde Rosa, pela sua qualidade técnica e total integração no espírito da obra.

Neste concerto foram ainda executados o *Concerto n.º 5* de Handel, o *Concerto em lá menor para violino* de Bach e [a] *Sinfonietta* [1963] de Joly Braga Santos. Relativamente a obras anteriores do seu autor, *Sinfonietta* evidencia sem dúvida um certo progresso quanto a uma realização estritamente artesanal (passe a expressão). Contudo, a incoerência estilística é confrangedora. A falta de originalidade faz-nos pensar numa compilação de ‘citações’, com a agravante de nunca aparecerem integradas num contexto sólido de base. Não existe sequer uma textura unificadora.

#### 10. [Junho 1964]\*

À LAIA DE CRÓNICA

O Tempo vai passando e a vida musical entre nós vai revelando mais claramente o seu verdadeiro cariz.

Por isso, parece-me cada vez mais duvidosa a utilidade de ensaiar uma crítica musical, tendo por trás um único suporte: a intenção de esclarecer o melhor possível certos aspectos da problemática musical, implicando assim o suscitar de controvérsias, de opiniões divergentes, numa palavra, de diálogo.

Diálogo com quem?

Diálogo para quê?

As pessoas continuam a frequentar ou não as salas de concer-

\* Seara Nova, Junho 1964, n.º 1424, pp. 184-185.

tos pelos mais variados motivos, nos quais, por ironia do destino, se encontram por vezes motivos realmente musicais.

As camadas intelectuais ditas mais responsáveis preferem manter-se à parte da música, porque certamente prevêem a impossibilidade de alojar comodamente toda a sua gama de ‘conceitismos’ na arte dos sons. A não ser que inventassem uma simbologia ‘real’ ou mítica (não importa). Mas até isso exigiria um esforço enorme de imaginação! É sem dúvida mais confortável ouvir de vez em quando, como fundo repousante, uma sinfonia de Tchaikovsky ou, quando o diletantismo é mais apurado, um pouco de música de câmara.

Por sua vez os jovens, inclusive e particularmente os universitários, ‘donde saem as élites dirigentes da nação’, não encontram talvez cantável por exemplo um quarteto de Beethoven, para não falar nas obras de um Webern, um Boulez ou um Stockhausen, de quem talvez já tenham ouvido falar. Tudo fica justificado pondo este ou aquele rótulo nesta ou naquela música, o que é preciso é ‘arrumar’ as ideias, catalogá-las como num ficheiro de alguma empresa comercial. Deste modo encontram um seguro acolhimento nas referidas camadas, contanto que continuem a defender com a pujança da juventude (?) o respectivo ‘-ismo’.

Ao longo dos meses de Abril e Maio, assinalo dois factos de uma incontestável tipicidade:

- 1.º Concerto da Juventude Musical Portuguesa por um conjunto de jazz;
- 2.º Curso de Introdução e Iniciação à Música contemporânea.

Não pretendo emitir aqui juízos de valor sobre o jazz, mas simplesmente constatar os seguintes factos:

- A sala do Monumental encontrava-se quase esgotada (aspecto quantitativo).
- O entusiasmo era esfusante (aspecto qualitativo).
- A grande maioria das obras representativas do nosso tempo são ainda completamente desconhecidas; e dos outros séculos...
- Um concerto da chamada música clássica nunca tem uma participação maciça da ‘juventude’ como este.

A Juventude Musical Portuguesa foi assim ao encontro da sua massa associativa. Resta saber se preencheu as suas necessidades mais urgentes.

(Que falta de sentido da realidade o meu. Afinal cada um necessita apenas daquilo que deseja).

Vejamos agora o reverso da medalha, que, neste caso, toma um significado semelhante ao verso.

Realizou-se um curso sobre música contemporânea dirigido pelo compositor suíço Pierre Mariétan e pelo compositor português Jorge Peixinho. Constatam-se os seguintes factos:

- Total desinteresse da parte dos jovens e dos intelectuais.
- Ausência de participação activa de qualquer entidade que se considere missionária do desenvolvimento da cultura musical no nosso país.
- A inexistência no curso dos nossos músicos de profissão.

Muitas conclusões se podiam tirar do confronto das duas faces da medalha.

Mas para quê? Os factos falam por si.

Integrados neste curso realizaram-se dois concertos de música contemporânea, com a colaboração de instrumentistas portugueses, a maioria dos quais deu o seu melhor, revelando mesmo notáveis qualidades. A direcção de Pierre Mariétan, mau grado as ‘contigências do meio’, foi segura e eficaz.

Nestes concertos ouviram-se obras dos seguintes compositores: Schönberg, Webern, Stockhausen, Mariétan, Peixinho, Christian Wolff e Cage.

## 11. [Agosto 1964]\*

### AS LETRAS PORTUGUESAS E A MÚSICA

Em certas circunstâncias torna-se difícil destrinçar a inconsciência ou irresponsabilidade da desonestidade. Foi justamente o que nos aconteceu ao ler a tradução portuguesa do capítulo consagrado à música do livro *A Evolução das Artes*, de Dorfles, que há já algum tempo foi editado pela Arcádia numa tradução de Baptista Bastos e David de Carvalho. Não fora a nossa atitude de... cepticismo (para assim lhe chamarmos) em relação a certas camadas intelectuais (outras há que já nem cepticismo nos inspiram) e teríamos ficado surpreendidos ao ler o capítulo ‘A Música’ do referido livro. Na verdade, parece-nos incompatível apregoar publicamente a necessidade de expandir aquilo a que, em certos meios, se consagrou chamar uma verdadeira cultura, e apresentar uma tradução manifestamente irresponsável, ou desonesta, para o caso não importa. (Referimo-nos apenas ao capítulo dedicado à música, visto que não só não nos sentimos competentes para analisar os restantes, como,

\* Seara Nova, Agosto 1964, nº 1426, pp. 253-254.

para nosso proveito pessoal, preferimos ler o original ou uma tradução estrangeira).

Apontemos primeiro os erros circunscritos à terminologia musical: *medida*, em vez de compasso (página 140); *moto*, em vez de movimento (pág. 194); *posição recta*, em vez de forma directa (pág. 194); *invertida*, por inversa, *invertida-retrógrada* por retrógrada da inversão (pág. 194); *acordo*, em vez de acorde (a partir da pág. 195, e ao longo de todo o capítulo); *musicista* – desconhecíamos o termo, bem como *timbrismo*; em vez de *timbrismo* seria preferível, por exemplo, estruturação tímbrica. Ao longo das págs. 198 e 199 traduz umas vezes *quintos*, outras vezes *quintas*, *terças* ou *terceiras*, e ficámos esperando sábados em vez de sétimas, o que, felizmente, não aconteceu. Como é sabido, as formas correctas são as últimas. Na página 199 lê-se *desarranjo da tonalidade* para significar o fim da linguagem tonal, que se processou a partir dos fins do século XIX e início do XX. *Acordo da tríade maior* deve querer dizer acorde perfeito maior. Pôr *musicalidade europeia* em vez de música europeia parece-nos um requinte falhado (pág. 201). Página 202: *quarta excedente*, por quarta aumentada; *diesis* e *bemolle* por sustenidos e bemóis. Na mesma página, *escala moderada*, em vez de escala temperada. A expressão *falso bordão* não se emprega vulgarmente, substituindo-se por *fabordão*. Pág. 214: *Música para arcos, celestes* (sic) e *percussão*! Página 215: *pandiatonicismo*, por pandiatonismo; *contrapontal*, por contrapontístico. Ao longo de todo o livro usa a palavra *executor* por executante – o que para alguns não seria termo desacertado. Na página 221, *pontualismo*, em vez de pontilismo. Nas páginas 219 e 221 utiliza *harmónicas* e *harmonias* em vez de harmónicos (termo acústico).

Saindo propriamente do domínio da terminologia musical e passando pelo da aritmética, não será mais correcto dizer um terço, quarto, ou sexto de tom, do que *terça*, *quarta* ou *sexta de tom*?

Continuando a nossa correcção: onde está *as suas artes*, deve ler-se ‘as outras artes’ (pág. 193). Na pág. 195 parece-nos melhor ‘perspectiva geométrica euclideana’ do que *euclídea perspectiva geométrica*. Na mesma página, onde está *considerasse* deverá ser ‘considerava’, por simples razões morfológicas e sintáxicas. Em português diz-se civilização de Java, e não *Giava*.

Encontramos ainda algumas frases ou expressões de um português duvidoso. Por exemplo: “conferir...uma sua consistência”; “...nenhuma outra arte...contempla a presença...necessária e indispensável do intervalo”; “Tudo quanto disse enquadra-se no conceito das transformações perceptivas ... que *andou ao encontro*...” (sublinhado nosso); “foi com a extensão da escritura” (sic) “musical ao cromatismo”; ... “têm um interesse... *mais que histórico* ou de...” (sublinhado nosso); Dallapiccola (apesar de terminar em A) é o nome de um compositor, e portanto masculino: “na Marsia, da Dallapiccola”! (página 214).

A nossa tentativa de espírito pedagógico obrigou-nos a alongar esta nota demasiado, ainda que tenha ficado incompleta. Resta-nos transcrever a nota do tradutor:

No decorrer deste trabalho o tradutor viu-se impossibilitado, muitas vezes, de usar vocábulos que correspondessem, com exactidão, às propostas de Gillo Dorfles, devido à praticamente inexistente terminologia estético-filosófica portuguesa. Recorreu, para isso, às aplicações de termos com valor análogo, utilizados, com idênticas significações, por Vieira de Almeida, António Sérgio, João José Cochofel e Mário Dionísio. Não é justificação: é explicação - como explicação é o ter apostado as suas iniciais às notas que julgou necessárias ou úteis para a clarificação de outros problemas.

Será que, devido a preocupações tão louváveis, o tradutor (mas qual deles, afinal?) se esqueceu de procurar num dicionário as palavras que felizmente existem na nossa precária terminologia?



Esclarecimento de Baptista Bastos e David Carvalho<sup>9</sup>

A propósito da crítica de Emanuel Nunes à tradução portuguesa de *A Evolução das Artes* de G. Dorfles, escreveu-nos Baptista Bastos dizendo que são de sua exclusiva responsabilidade ‘os erros de tradução apontados com tão serena objectividade, assim como outros, porventura numerosos, não referidos por Emanuel Nunes’.

Recebemos também uma carta de David Carvalho, afirmando que a sua colaboração na versão portuguesa do mesmo livro se confinou à tradução das notas.

<sup>9</sup> Seara Nova de Setembro de 1964, nº 1427, p. 283.



**VI.**

# **ENTRE VISTAS**

**(1973-2011)**

## VI/1 ENTREVISTA DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO [1] (1973)\*

**Para além do vínculo formal da nacionalidade, quais são os pontos de contacto que o ligam à cultura portuguesa contemporânea?**

Num plano global, não tenho conhecimento suficiente da cultura portuguesa para poder falar dela, o que se explica precisamente pelo facto de ter vivido quase sempre fora do País, desde que me iniciei na composição. No que respeita à música portuguesa, o único contacto profundo, embora relativamente curto, tive-o com Fernando Lopes-Graça, com quem estudei durante dois anos (de 1962 a 1964). Independentemente disso, é ainda em Lopes-Graça que eu reconheço uma existência musical portuguesa.

**Encontra pontos de contacto estéticos entre a sua música e a de Lopes-Graça?**

Para eu ter um contacto estético neste contexto com Lopes-Graça ou com qualquer outro, seria necessário verificá-lo *a posteriori* em relação à criação musical e, nessa medida, não me compete a mim analisá-lo. Entretanto, quero deixar bem claro que tudo o que disse ou possa vir a dizer ainda a respeito de Lopes-Graça pressupõe uma eliminação total de justificações sociológicas, políticas e ideológicas (aliás, quem fala nestes aspectos geralmente não sabe do que

\* Entrevista realizada em Abril ou Maio de 1973, aquando da gravação do primeiro LP com música de Emmanuel Nunes (*Degrés, Impromptu pour un voyage I*). Esta entrevista permaneceu inédita até 1991, tendo sido publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 19 de Março de 1991, com o título ‘O silêncio não existe, é igual à morte’ (pp. 19-20), ao lado de uma nova entrevista (vide neste volume ‘Entrevista de Mário Vieira de Carvalho [2]'). Em Setembro de 2011, depois de ter lido um primeiro esboço do presente volume, Emmanuel Nunes manifestou o desejo de contextualizar melhor algumas das respostas dadas e respectivo ‘tom’. Aqui a sua explicação para o fazer [comunicação ao editor, por email datado do dia 8.9.2011]: “Passados quase quarenta anos, esta entrevista é a única publicada neste livro que, a meu ver, necessita uma breve contextualização. Não que eu queira “mascarar” hoje algumas das minhas respostas, mas simplesmente indicar a razão dum certo tom cortante e desenvolto que foi por vezes o meu. Nas perguntas em geral, e nestas três em particular, senti imediatamente uma tentativa de provocação, a qual me levou a adoptar uma tonalidade próxima. [Costumava eu então dizer, e ainda hoje me acontece: não se deve falar chinês com russos]”. As três perguntas em questão estão devidamente assinaladas com uma nota de rodapé, sendo seguidas do comentário hodierno de Emmanuel Nunes. [N.E.]

fala). Quando falo de Lopes-Graça é unicamente do músico e compositor. Se tais outros aspectos tiveram influência na vida dele não me sinto no direito – nem o reconheço a ninguém – de, a propósito da música, os abordar.

**A sua própria produção não se acha directa ou indirectamente condicionada por factores dessa ordem?**

Antes de mais, não se trata de produzir, mas sim de criar. Produto é diferente de criação. Se a arte fosse um produto seria possível explicá-la a partir dos factores que a produzissem. Sendo uma criação, ainda não se inventou um computador capaz de ordenar o número infinito de factores envolvidos nela. E no dia em que se inventasse um tal computador, a arte deixaria de existir tornava-se igual a ele, ao computador.

**Voltando às suas relações com a cultura portuguesa...**<sup>1</sup>

Não tenho relações com a cultura portuguesa. Só tenho relações com as obras portuguesas que considero a um nível artístico geral. Quanto à literatura do século XX, por exemplo, reconheço a minha ignorância, à parte a obra de Fernando Pessoa, Sá Carneiro e Herberto Helder.<sup>2</sup>

**Porque é que todos os títulos, das suas obras são estrangeiros?**

O facto de todos os títulos serem estrangeiros não tem nada a ver com *se vanter*<sup>3</sup>. Um das piores que outras, tenho falado seis línguas ao longo da minha vida (português, espanhol, francês, inglês, alemão, italiano) e toda e qualquer vivência profunda está ligada a uma ou várias línguas que falo. Acontece que efectivamente os títulos são em francês, inglês e um em alemão. O que não quer dizer que não me possa acontecer uma obra cujo título seja em português.

**Acontecerá se tiver uma dessas vivências...**

Não: primeiro, por não haver o tal computador, e, segundo, porque o título não vem da vivência, vem da relação entre mim e a obra. Até porque aquilo a que chamava vivência corresponderia normalmente a circunstâncias externas que, na maior parte dos casos (se a relação fosse directa, como você pensou), tinha poucas probabilidades de dar música. Quando digo uma vivência profunda não é no sentido de événement, mas sim no sentido de realidade psico-fisiológica num determinado momento.

<sup>1</sup> Pergunta que suscitou um comentário de Emmanuel Nunes em 2011.

<sup>2</sup> Comentário de Emmanuel Nunes, de 8.9.2011: 'É obvio que tinha lido muitos outros, mas esta minha escolha pretendia barrar a via a divagações ideológicas. O que não logrei.'

<sup>3</sup> Em francês no original. [N.E.]

**Ser tocado cá, em Portugal, tem algum significado para si?**

Certo ou errado, existe para mim uma diferença fundamental entre cultura portuguesa e Portugal. Não tenho o mínimo *regret* de, por acaso, ter nascido aqui. E seja aqui, seja noutro sítio, desde que haja a possibilidade de executar obras minhas não faço qualquer discriminação.

**Se as suas obras são cá tocadas com uma regularidade que não é de modo algum extensiva aos outros compositores da sua geração, isso será porque se estabeleceu uma relação sua, como compositor, com a cultura portuguesa?**

Em primeiro lugar, todas as minhas obras que têm sido executadas em Portugal, salvo excepções de pouca importância, têm sido encomendas da Fundação Gulbenkian e, como se sabe, a Fundação Gulbenkian não encomenda obras só a compositores portugueses. Além disso, do pouco que conheço da vida musical portuguesa, tenho ideia de que só a Fundação Gulbenkian está actualmente em condições de fazer executar obras deste tipo.

**Qual é a finalidade com que a Fundação lhe encomenda as obras?**<sup>4</sup>

Pergunte à Fundação, isso faz parte das preocupações dela e não das minhas.<sup>5</sup>

**Qual é a finalidade com que compõe essas obras?**

É a finalidade com que componho qualquer obra.

**E qual é essa finalidade?**

Compor.

**Compor para que público?**

O público é igual em todo o mundo.

**Igual, segundo que critério?**

Segundo o critério de pessoas que ouvem música.

**Mas, que é, afinal, para si, o público?**

O público é qualquer coisa que não sou eu.

<sup>4</sup> Pergunta que suscitou um comentário de Emmanuel Nunes em 2011.

<sup>5</sup> Comentário de Emmanuel Nunes, de 8.9.2011: 'Seria muito elucidativo para compreender plenamente a razão destas perguntas, rever e re-ouvir uma entrevista dessa época a Madalena Perdigão por Mário Vieira de Carvalho para a Rádio Televisão Portuguesa. Tratava-se de modo tendencioso de sondar um eventual amalgar oportunista da minha parte entre 'cultura portuguesa' e a Fundação Calouste Gulbenkian.'

Como 'público', que vai fazer a um concerto?  
Vou ouvir.

**Compõe para as pessoas ouvirem?**

Não. Componho para eu ouvir. E como eu sou uma pessoa, as pessoas também ouvem.

**Você não compõe da mesma maneira que compunham Bach, Mozart e Beethoven. E os contemporâneos respectivamente de Bach, Mozart e Beethoven também tinham uma informação auditiva e uma maneira de ouvir certamente muito diferentes das de hoje. O que é que mudou?**

O que mudou é muito menos importante do que o que não mudou.

**Que condições de profissionalização lhe têm sido oferecidas até agora no exercício da sua actividade artística?**

Durante a primeira fase de estudos em Paris e na Alemanha vivi com dinheiro pessoal e tive, como é hábito, facilidades, por exemplo, do Escola de Música de Colónia. Depois, a partir de 1970/71, fui bolseiro do Instituto de Alta Cultura e actualmente [fins de 1973] da Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, com o fim de apresentar uma tese sobre Webern na Universidade de Paris. A propósito, lembro-me, como se fosse hoje, da primeira vez em que fui à Academia dos Amadores de Música, sem qualquer apresentação, falar com o Lopes-Graça, que me recebeu antes de um ensaio do coro. Uma das coisas que ele me disse, nesse dia, foi que da música não se podia viver. Eu sabia que iria encontrar grandes barreiras, nomeadamente do ponto de vista económico (aliás, o trabalho com Lopes-Graça durante dois anos foi gratuito). Actualmente, a bolsa é justificada apenas pela tese...

**Essa tese sobre Webern suscita a questão das suas relações com a Escola de Viena. Em *Dawn Wo*, por exemplo, não haverá influência de Alban Berg?**

A única referência directa a Alban Berg são os treze instrumentos.

**Que aproximação ou que parentesco poderá haver, de uma maneira geral, entre a sua música e a de Webern e Berg? Poderá falar-se de uma ligação a Webern quanto à organização e a Berg quanto à expressão?**

É demasiado esquemático. Desconheço essa divisão ou essa compartimentação entre o que chama organização e expressão. De resto, em Alban Berg, ao nível da organização, numa perspectiva muito lata, basta pensar no *Wozzeck* ou na *Suite Lírica*...

**Em que sentido se poderá falar então da sua ligação a ambos?**

No sentido da vivência e do contacto directo com a obra de ambos e não no sentido de analisar tal ou tal aspecto de cada um.

**Em que é que o Webern, como totalidade, se distingue do Alban Berg, como totalidade?**

A resposta é impossível: desde logo porque qualquer resposta seria uma ínfima aproximação do problema, ou melhor, do assunto, pois o problema não existe! Ou você faz uma distinção entre objectivo e subjectivo e então passa 'por baixo' da questão, ou não faz, e então, em relação a cada um deles – pois são evidentemente duas realidades autónomas – o contacto é forçosamente diferente ao nível total. A razão é simples e não é. Porque a obra de um compositor, a obra de dois compositores já acabada, a totalidade da obra de cada um deles tem para mim uma existência perfeitamente material, diria mesmo: faz parte do universo, da mesma maneira que fazem parte do universo desde as coisas mais insignificantes às coisas mais metafísicas. Isto conduz-me à ideia de um contínuo universal.

**O que é o contínuo universal?**

Tenho cada vez mais dificuldade e menos interesse em distinguir entre o que normalmente se chama o material e o espiritual.

**Isso parece-me bastante dialéctico...**

Mas não é. Para ser dialéctico seria necessário que eu reduzisse o conceito de espiritualidade a uma forma de existência da matéria. Simplesmente, nesta frase, a matéria já aparece oposta à espiritualidade e eu não aceito a dualidade. Ou seja: excluo qualquer possibilidade da chamada síntese dialéctica, na medida em que nem sequer há análise.

**Se não é dialéctico, é sincrético?**

Não gosto de palavras complicadas. Uma palavra complicada escamoteia a discussão. O que eu queria dizer com o contínuo universal refere-se ao som e à vibração. A distinção entre uma vibração audível e não audível é puramente humana e, nessa medida, o som é o contacto mais directo do homem com o universo. O que estou a dizer presta-se, porém, a interpretações completamente deturpadas: quando falo de universo, estou implicitamente a condicioná-lo à dimensão do homem e arrisco-me, portanto, a cair num certo tipo de teorização a que não atribuo o mínimo interesse. Tudo isto vem a propósito da pergunta que me fez em relação ao Berg e ao Webern, pergunta impossível de responder. São duas concretizações, independentes, da passagem através de cada um deles do som universal.

**Se são independentes, em que é que se distingue uma da outra?**

Em que é que o fogo se distingue da água? É muito simples dizer que um aplicou as séries mais restritamente e o outro com mais liberdade. Mas eu estava a pôr a questão do ponto de vista total, do ponto de vista do contacto directo e permanente com a obra de cada um deles. Reduzir ao aspecto técnico era deixar o fundamental de fora. Se me tivesse colocado a questão em relação a Webern e a Monteverdi a resposta seria exactamente igual.

**Recusa toda e qualquer abordagem dialéctica da realidade**

A dialéctica é um aspecto em milhões de aspectos possíveis. Senão seria monótono, seria manifestamente uma falta de imaginação. Além disso, no plano científico, em vários campos, nomeadamente no genético, a análise dialéctica só vai até certo ponto a partir do qual já não serve.

**Não partilhou, em tempos, de uma visão do mundo materialista-dialéctica?**<sup>6</sup>

Entrou e saiu...<sup>7</sup>

**Voltando ao contínuo universal, como é que o articula com o contínuo sonoro?**

Através da redução fenomenológica do contínuo universal ao contínuo sonoro, partindo da hipótese de que a totalidade do sonoro contém, por definição, todas as sensações sonoras audíveis tanto no passado como no futuro. Esse total sonoro indiferenciado é, por definição, inacessível na sua totalidade, na medida em que se confunde com o que eu chamaria o som universal e transcende a dimensão humana (o homem tem uma capacidade de audição limitada no espaço e no tempo). Cada actualização sonora não é mais do que uma parte ínfima do total sonoro indiferenciado.

**A história da música é uma contínua actualização sonora?**

A história da música – numa perspectiva de causa e efeito – não sei o que é. Será um aspecto apenas por que pode ser encarada a música e que põe de lado milhões de aspectos.

<sup>6</sup> Pergunta que suscitou um comentário de Emmanuel Nunes em 2011.

<sup>7</sup> Comentário de Emmanuel Nunes, de 8.9.2011: 'Foi a gota de água que fez desbordar o copo. Para ser claro: fui membro do P.C.P. [Partido Comunista Português] entre 1959-60 e 1964. Demiti-me e nunca mais aderi a nenhum partido em Portugal. Quanto a certas obras e reflexões dizendo respeito ao materialismo dialéctico, continuo a considerar a sua leitura de grande actualidade, sobretudo devido ao jugo actual da finança sobre a economia, e ao permanente carnaval da União Europeia.'

**Entretanto, você estava a explicar como passava da ideia de contínuo universal à ideia de contínuo sonoro...**

E agora específico: contínuo sonoro audível pelo homem. Aqui, qualquer actualização no sentido quase aristotélico entre o potencial e o acto – cada momento auditivo do homem – não é mais do que uma parte ínfima do total audível. O homem, pela sua própria natureza, não tem possibilidade de entrar em contacto directo com o total sonoro audível. Há que distinguir entre o total sonoro audível de um tempo X e uma determinada obra musical.

**Qual é aí o lugar do silêncio?**

O silêncio não existe, é igual à morte. Em condições óptimas de isolamento acústico a pessoa ouve o seu próprio corpo e então tem de sair do isolamento por não poder suportar a sua própria existência sonora. Silêncio já é um grau de som. Para não ser um grau de som e para opor silêncio a som – inclusive de um ponto de vista dialéctico – temos de nos colocar automaticamente ao nível de um conceito composicional. O que nos obriga a uma nova redução: à criação musical.

**E aqui, como é que as coisas se passam?**

Prefiro compor a falar.

**O tempo de trabalho que tem dedicado à composição de cada uma das suas obras tem variado muito, certamente...**

Quer demore um ano ou um único dia, o nível de profundidade é que tem de ser o mesmo em qualquer peça que eu componha.

**Profundidade em que sentido?**

Na criação musical entra tudo: desde o mais ínfimo cigarro que eu acendo ao problema psicológico mais profundo. Ninguém tem o direito de reduzir uma obra a aspectos psicanalíticos, psicológicos, sociológicos, etc., na medida em que durante a criação da obra tanto a vida total do compositor age sobre a obra, como a própria obra já está a modificar a vida do criador ainda antes de ser feita. Uma obra acabada tem uma existência como eu ou qualquer pessoa e vive até onde pode. Desaparece quando tem a vida curta, isto é, quando não opõe resistência suficiente ao total sonoro. E é justamente nessa medida que o acto de criação musical é a única possibilidade de contacto directo com o som universal, que nos está vedado *a priori* pela própria condição humana. Digamos que a música é o caminho mais directo para se chegar ao infinito. Quando se está a ouvir uma obra genial, nada mais existe ao nível sonoro.

**Esses breves momentos são o contacto com o total sonoro universal?**  
O contacto permanente com esse total sonoro seria o sagrado.

**Quer dizer que a criação musical se distingue e se confunde, ao mesmo tempo, com o som universal?**

Toda a obra musical está sujeita à pulsão de morte, isto é, à necessidade de regressar ao total indiferenciado.

**O contacto com o som universal é estabelecido através da composição, que usa certas técnicas, parte de certos pressupostos...**

É preciso desaprender tudo isso primeiro. O temperamento musical por exemplo, é uma nova redução em relação ao total audível num momento X e só na música ocidental que utiliza temperamento igual.

**Que pensa da influência que as civilizações orientais têm exercido na música europeia?**

Temos de nos entender sobre a palavra influência e evitar que uma ambiguidade sirva de máscara a uma impotência criadora encoberda por uma intenção de renovação e de abertura para universos sonoros que não são o que se poderia chamar ocidentais. Ou se toma a palavra influência no sentido de *escamotage* de aspectos aparentes e superficiais da música ocidental através de uma realização mais ou menos correcta baseada num *métier* mais ou menos acabado, mas de base estritamente ocidental, ou concordamos em dar à palavra um sentido que ela normalmente não tem e que seria o de uma vivência total profunda e sobretudo o de uma proibida de espiritual sem concessões. Neste caso, a influência da música oriental no músico do Ocidente integra-se no seu universo de criador da mesma maneira que se integra qualquer outro sector – qualquer outro aspecto – da sua personalidade. Quero dizer com isto que não é através do emprego de processos da música oriental captados por uma inteligência ocidental que a ponte se estabelece. Pela minha parte, que, de maneira ainda muito insuficiente, tenho vivido auditivamente a música oriental e lido algumas obras da antiguidade oriental, dou-lhes demasiado valor para as utilizar um nível ‘culinário’. Sinto-as como demasiado fundamentais para uma comunhão mesmo curta e imperfeita com a ideia de contínuo universal. Nunca me serviria delas como pretexto para a exploração de modas (fenómeno, de resto, tipicamente ocidental). Quando falo de universo oriental refiro-me, evidentemente, à verdadeira música tradicional. E às obras filosóficas e poéticas da antiguidade.

**Como compositor, até que ponto admite o grau de indeterminação na criação musical ou, por outras palavras, a liberdade de criação musical deixada aos intérpretes?**

Pondo de parte o problema da interpretação em qualquer época (uma obra musical não é um quadro), podemos comparar exemplos concretos dentro das minhas peças caminhando cronologicamente de diante para trás, da *Blending Season* para os *Degrés*. Temos de adoptar uma expressão que, embora não corresponda exactamente à ideia (se correspondesse exactamente a ideia seria pobre), possa servir de ponto de partida: 1º – a margem de aparição do acontecimento no tempo; 2º – a própria formulação do acontecimento, apareça ele num tempo X ou num tempo Y. Isto para cada instrumento. Assim, num corte vertical do desenrolar sonoro global da obra, aquilo que se obteria tem uma determinada margem de liberdade. Por sua vez, em relação a cada instrumento singularmente considerado, um acontecimento A pode, em duas execuções, dar-se tanto no mesmo tempo X em relação à totalidade da obra como num tempo X e num tempo Y, ou ainda aparecer, por exemplo, sob uma forma A. Ambos os casos se verificam em *The Blending Season*, *Impromptu* e *Litanies*: isto é, não só o acontecimento A pode surgir num momento variável dentro de limites dados, como ainda pode aparecer sob uma forma diferente (A) com ou sem variação do momento do seu aparecimento.

**A maior ou menor liberdade deixada ao intérprete pode chegar – nas suas obras – à improvisação livre?**

Desconheço isso como compositor, mas tenho-o observado nas obras dos outros.

**Poderá falar-se, no entanto, de indeterminação de alguns ‘parâmetros’ em certos momentos de tal ou tal das suas obras?**

Não há indeterminação. Há campos determinados de variação.

**Não há, então, margem para o aleatório? Que é para si o aleatório?**

Se considerar, por hipótese, aleatório como extremo oposto à determinação total, como conceito, não posso separar qualquer ideia que tenha de aleatório na música da ideia de aleatório em relação a tudo. Isso faz-me pensar no livro de Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité* [1970], em que o problema é tratado ao nível fisiológico, bioquímico, e, para mim, já é, em si, uma visão estreita pôr a questão unicamente ao nível musical. Embora eu não tenha competência para discutir a matéria tratada no livro, a qual, muito provavelmente, no plano estritamente científico, pode ter coisas discutíveis ou já encaradas de outra forma, a ideia de base – num plano, dir-se-ia, para simplificar, filosófico ou de reflexão sobre o universo

– parece-me fundamental. Um dos aspectos seria, por exemplo, o seguinte: a verificação duma actividade necessária ou casual depende duma primeira aproximação do campo observado. Outro aspecto que, mesmo musicalmente, considero fundamentado é o que Monod chama a função teleonómica.

**Procurando concretizar mais a questão: no *Impromptu* há o que pode chamar-se, em certos momentos, uma liberdade de opção dada aos intérpretes, dentro de um plano de opções possíveis estritamente determinadas (não fixas concretamente, mas sim determinadas abstractamente). Acha que essa liberdade de opção representa da sua parte uma aproximação do aleatório ou acha, por outro lado, que a sua música no *Impromptu* é apenas determinada duma maneira diferente de, por exemplo, *Degrés*, *Purlieu* ou *Dawn Wo*?**

Voltamos ao problema, para mim, vital, da fronteira exacta entre o aleatório e o determinismo. É que cada vez posso menos e estou menos interessado em distinguir uma coisa da outra, assim como, por exemplo, o objectivo do subjectivo. E, nessa mesma linha de ideias de anulação de oposições radicais desta ordem, considero pura e simplesmente uma fraqueza humana da minha parte fazê-lo ainda em relação à vida e à morte, isto é, continuar a encarar a vida como não-morte e a morte como não-vida, sendo no entanto mais fácil a primeira do que a segunda. O mesmo vale para a oposição som/silêncio. E se eu, ao compor *The Blending Season*, *Litanies*, *Impromptu*, consegui uma realidade sonora cuja notação contém simultaneamente o que normalmente se chama uma escrita rigorosa e outra não rigorosa, não me veio um só momento à ideia fazer qualquer síntese ou reconciliação de duas coisas a priori consideradas diferentes, mas sim, pura e simplesmente, fazer de maneira a que as partituras possibilitem a recriação vital do mundo sonoro que eu pretendia criar. Isso só poderia ser totalmente conseguido na medida em que a qualquer momento duma execução, e nas partes de escrita dita não rigorosa, eu pudesse dizer a qualquer dos intérpretes: ‘não tens o direito de tocar como acabas de fazer’.

**Não há, portanto, uma liberdade de iniciativa criadora deixada aos intérpretes?**

Há, desde que criem o que está previsto.

**Acha que chega por essa via filosófica...**

...prefiro que diga: através da maneira como eu vejo e sinto o universo...

**...à mesma conclusão a que o Xenakis chega por via matemática, ao resolver, através do cálculo de probabilidades, a contradição entre o acaso e o determinismo na composição musical?**

Se ele resolve ou não essa contradição não me compete a mim julgá-lo. Eu limito-me a ignorar semelhante contradição.

**Ignora não só esta mas também qualquer outra contradição!**

Acontece-me nos mais variados domínios da vida sentir de forma extrema contradições e, mesmo interiormente, tenho consciência de ser habitado por forças que em determinadas alturas atingem o seu paroxismo de contradições. Simplesmente, caso da criação de toda e qualquer obra de arte, toda e qualquer contradição desaparece. Para mim, uma obra de arte tem uma vida autónoma, mais ou menos longa, como uma pessoa, um animal, uma planta, uma pedra, um astro. Ora, que eu saiba, ao nível da existência de qualquer destas coisas as contradições são a manifestação do tempo vital de cada uma delas e não há ninguém que as resolva.

Relativamente à determinação ou indeterminação ao nível da escrita, o que acontece nas minhas obras, seja localmente, seja no plano da respectiva concepção global, não é de forma alguma escolhido por acto deliberado de composição, mas sim imposto ao criador por um não-pode-ser-de-outra-maneira.

**Emmanuel Nunes, comecemos pelo aqui e agora: em que composição está a trabalhar presentemente?**

De momento – e já desde Outubro de 1977 – estou a trabalhar numa nova ‘família’ de peças, ‘família’ essa que pretendo designar como ‘A Criação’ [*Die Schöpfung*]. Já estão terminadas *Nachtmusik* e uma obra para violino solo – *Einspielung I*. Juntar-se-lhes-ão mais duas peças, uma para violeta, outra para violoncelo [*Einspielung II e III*]. Além disso estou mesmo a acabar uma peça para seis grupos orquestrais – *Tifereth* – que vai requerer uma execução espacializada, formando um género de hexágono; o público ficará sentado no meio da sala e os grupos orquestrais serão dirigidos por dois maestros. Paralelamente está a nascer a segunda versão de uma obra que foi estreada no fim de Outubro de 1979 em Israel, no quadro do Festival Testimonium – *Chessed*. É uma obra para dezasseis solistas, aos quais se juntará agora uma orquestra.

**Quando fala de ‘uma nova família de peças’ como caracterizaria o que é ‘novo’?**

Nestas peças sinto a necessidade de tornar perceptível uma vida rítmica que eu inventei, ou melhor, que eu descobri como um princípio geral *a priori*. Todas as peças pertencentes a esta família terão uma relação (ainda que de tipos diferentes) com esse ‘princípio fundador’ [*Urprinzip*]. Tal princípio tem como elemento característico mais importante uma estrutura cíclica que está associada a determinadas proporções intervalares. Isto significa que haverá (pelo menos) duas periodicidades paralelas, gerando proporções correspondentes no espectro sonoro. Esta nova família não terá um nú-

\* Entrevista publicada na brochura anual do Serviço Alemão de Intercâmbio Académico (DAAD), com o título: “Im Gespräch: Emmanuel Nunes – Ein Interview von Wolfgang Max Faust”, in: *Im Gespräch* (ed. Wolfgang Max Faust – Berliner Künstlerprogramm des DAAD), Berlim 1979, pp. 1-15. Publicada em francês (numa versão reduzida) no programa do Festival de La Rochelle de 1981, pp. 30-32. Republicada em alemão como ‘Auf ein komplexes rhythmisches Urprinzip bezogen: Emmanuel Nunes im Gespräch’, in: ‘MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik’, Nr. 15 (Julho 1986), pp. 5-8. [Tradução: Paulo de Assis]



mero predeterminado de obras, mas cada obra terá sempre duas ou três versões e/ou partes. No caso de peças para instrumento solista, haverá três peças.

**Este interesse em versões diferentes de uma mesma peça pode ser entendido como tendo algo a ver com a ideia de desenvolvimento cíclico de uma composição? Por outras palavras: trata-se de acrescentar ao princípio cíclico aqueloutro da variação?**

Exactamente, pois com o meu novo material rítmico de base eu procuro tornar audível uma espécie de reiteração [*Wiederholung*] – mas não no sentido de repetição [*Repetition*] – das diferentes facetas contidas numa mesma ‘matriz’. No caso da peça para seis grupos orquestrais (que será estreada em Donaueschingen) os elementos da matriz deverão poder ouvir-se tanto em sequência temporal (cronológica), como simultaneamente. O problema que está na origem desta ideia, e que me tem ocupado desde que comecei a compor é o seguinte: como é possível tornar perceptível uma forma teoricamente aberta quando o decorrer do tempo (unidireccional) congrega sempre todo o material sonoro numa forma, de facto, fechada.

**Não é isso uma tentativa de realizar a quadratura do círculo musical?**

Se alguém tenciona criar algo de realmente novo, tem forçosamente de chegar a um qualquer género de quadratura do círculo. Só então se poderá criar algo verdadeiramente novo, nunca antes disso. A nova família abre um caminho em direcção a essa quadratura. E a peça para seis grupos orquestrais – *Tif'ereth* – é um passo importante nessa direcção.

**Como será a execução de *Tif'ereth* ?**

Os grupos orquestrais estarão em palcos elevados e colocados à volta do público. Cada maestro dirige três grupos orquestrais, vendo o seu colega num ecrã de televisão. A partitura está composta de modo a que cada maestro ‘represente’ uma ‘proporção’ (uma das partes do ‘par rítmico’ em uso). O ‘par rítmico’ afasta as proporções que o constituem, mas volta a aproximá-las pelo menos uma vez no fim de cada página da partitura – antes da viragem de página. Deste modo gera-se sempre uma sincronia entre dois ciclos. Estes pontos fixos de sincronização são sempre indicados, não havendo, por isso, nenhum momento no qual os ciclos se movimentem em total liberdade um do outro. Mesmo quando os corpos sonoros se afastam temporariamente um do outro, acaba sempre por haver uma correspondência bem definida entre eles.

**Olhando para esta composição – e também para o título ‘A Criação’, que lembra Haydn – fica-se com a impressão de que, por um**

**lado, se aborda um problema de composição, mas por outro se desenvolve uma ‘visão do mundo’ que contém aspectos do Tempo e do Cosmos: dissipação e regresso cíclico...**

Eu nunca pretendo estabelecer uma relação directa entre o meu trabalho de compositor e um pensamento teológico ou religioso. Estes domínios têm certamente ligações muito fortes entre si, mas nenhum deles deve ser uma imagem do outro.

**O tema da ‘Criação’ define, porém, uma associação com a ‘vida’, com a biografia...**

Quanto a isso gostaria de afirmar que, nos últimos anos, tenho procurado tornar-me mais e mais independente de circunstâncias biográficas no meu trabalho. Claro que existem alguns aspectos biográficos – eu vivo, portanto isso é inevitável. Mas é para mim evidente que a dimensão das influências biográficas na minha obra é cada vez menor. Em obras anteriores, por exemplo no ciclo que contém *Ruf*, há associações biográficas explícitas, não no sentido de poemas musicais [*Tondichtung*], mas sim no sentido de gestos musicais mais próximos das experiências da vida – incluindo experiências visuais, auditivas e espirituais.

**Quando se fala de momentos ‘biográficos’ na música, a questão da biografia coloca-se com naturalidade...**

Da minha vida? Da relação da minha biografia com a música?

**Sim. Há alguns anos escreveu num ‘Auto-retrato’: ‘Nasci a 31 de Agosto de 1941, em Lisboa. Essa foi a primeira etapa da minha aprendizagem.’ Esta afirmação tem algo que ver com o facto de ter uma deficiência física desde que nasceu?**

Aprender é para mim um caminho para chegar ao essencial. Um caminho que conduz ao centro, não é um desvio – e ainda menos uma forma de compensação. Para mim, esta aprendizagem ocorre essencialmente no domínio da música. Desde criança me interessava por todo o tipo de sons, mas até aos 14 anos não tinha um interesse particular pela música. Com 15 anos comecei a ter aulas de piano, sem nenhuma pretensão, como é óbvio. E depois, no período final do liceu, comecei a ir a concertos. Ouvi muitos concertos em Lisboa e fiquei com vontade de aprender Harmonia. Mais do que um trabalho eu entendia os estudos como um dever, uma obrigação para comigo mesmo. Esses estudos foram tradicionais: Harmonia, Contraponto, Fuga... A par disso havia sempre a escuta de música, mas apenas até Stravinsky...

**Como é que chegou à ‘música contemporânea’?**

Em 1963 fui a Darmstadt, aos Cursos de Férias para a Música Nova.

Além da atmosfera geral que ali se vivia, foram os cursos de Henri Pousseur que foram muito importantes para mim. Pousseur fez uma introdução à música electrónica que me impressionou profundamente. No fim de 1963 tive a possibilidade de me instalar em Paris. Mas ali continuei os meus estudos a título privado. Estudei a Fuga em Bach e estudei a fundo o livro de Pierre Boulez *Penser la musique aujourd'hui*. Para além disso debrucei-me sobre a Fenomenologia de Husserl, em especial nas suas reflexões sobre a 'consciência íntima do tempo'. Em 1965 inscrevi-me na Escola de Música de Colónia [*Rheinische Musikschule*], onde frequentei os cursos de Stockhausen nos dois anos seguintes. Muito importantes foram também os cursos com Pousseur, Jaap Spek e Georg Heike, com quem estudei fonética.

### Porquê fonética?

A fonética tem para mim um significado extraordinário. Tudo o que tem que ver com línguas estrangeiras fascina-me. A linguística também, apesar de eu não ser um especialista nesse domínio, e apesar de rejeitar aqueles comentários tão de moda sobre as suas relações com a música. A fonética era importante para mim, até pelo facto de eu não ter ainda usado a voz em nenhuma das minhas composições. Eu não me sentia preparado para trabalhar com a voz humana.

**Mas mais tarde veio a utilizar a voz nas suas composições. Ela aparece mesmo programaticamente no título de *Ruf* [Chamamento].**

Mas isso é muito mais tarde. Somente em 1974 é que fiz uma obra para voz. Até então tinham surgido várias peças instrumentais: *Seuils*, *Purlieu*, *Dawn Wo*, *The Blending Season*, por exemplo. Além disso comecei – em Paris – uma tese de doutoramento sobre a Segunda Cantata de Webern, tese que ficou inacabada mas que representou para mim um grande passo de iniciação à música contemporânea. Antes de 1971 não houve uma só execução das minhas obras<sup>1</sup>. Só depois dessa data é que as minhas composições começaram a ser tocadas em público, especialmente música de câmara. Em 1974 deram-se as primeiras execuções de obras para orquestra, também com sintetizador, fita magnética e com vozes, com palavras. A língua tornara-se importante para mim devido a um potencial importante que ela tem e que não está directamente ligado ao conteúdo

<sup>1</sup> Emmanuel Nunes refere-se a execuções regulares das suas peças. Antes de 1971 houve (pelo menos) três execuções documentadas: 1) *Conjuntos I*, sob a direcção de Jorge Peixinho, em Lisboa, em 1964 (obra de circunstância, cuja partitura foi queimada pelo compositor depois da estreia); 2) *Degrés 2*, sob direcção de Bernhard Kontarsky, no concerto de fim de ano (Maio/Junho 1966) da Escola de Música de Colónia; 3) gravação de *Degrés*, no estúdio da WDR de Colónia (15.12.1967) numa interpretação de solistas da Orquestra Filarmónica da Hungria. [N.E.]

falado. Cada língua contém – como o demonstram os místicos da Palavra, como, por exemplo, Jakob Böhme – uma espécie de linguagem secreta, que existe por debaixo do aspecto lexical.

### Será a música uma linguagem secreta desse género?

Linguagem secreta creio que sim. Desse género, não sei.

### O que é que 'fala' nesta linguagem?

Não devemos colocar esta questão. Não devemos operar uma tal redução. Isso seria totalmente contraditório – pretender reduzir o 'secreto' a um simples conceito. Um dos aspectos desta linguagem secreta é a sua capacidade de produzir criaturas. Ela gera Vida. Ela não produz um objecto, nem uma descrição, nem uma mensagem, mas sim um organismo. Mesmo quando uma obra não é composta organicamente ela permanece um organismo, mau ou bom, exactamente como acontece na Natureza.

### Que relação existe entre este organismo musical e a vida do compositor, do músico, do ouvinte?

A obra cria uma comunidade, qualquer coisa universal, que estabelece relações com as experiências vividas comuns e com a vida na sua totalidade. Evidentemente com gradações variáveis. Mas posso perfeitamente pensar que uma pedra, uma planta, um animal possuam uma continuidade eterna. Se a conhecemos ou não, isso já não é um problema meu. Eu sinto-a de maneira imediata, ela pertence à minha fé.

### Se pensarmos a música nesses termos ela assume um aspecto intemporal. Por outro lado ela está sempre ligada à História...

Aquilo a que está a chamar 'intemporalidade' e 'historicidade' são para mim dois aspectos da mesma coisa, dos mesmos acontecimentos. A diferença resulta apenas da opinião das pessoas. O homem sente o intemporal através da história. Na arte não há outra maneira de experienciar o intemporal. É o nosso destino.

### Há para si um tempo musical que se desenrola em contradição com a nossa consciência cronológica do tempo?

É um problema sobre o qual se publicam centenas de livros por ano, livros que eu, naturalmente, não leio. Mas aqueles que li mostraram-me com clareza que o ouvinte só pode viver a música dentro da sua dimensão temporal, mesmo se esta dimensão não é a sua dimensão mais importante. Hoje, para mim, o mais importante é que a música seja capaz de transmitir um momento de intemporalidade. É isso o que determina o meu trabalho e a minha relação com a tradição musical. Talvez eu seja, neste aspecto, um

caso extremo porque ainda escuto regularmente música clássica, antiga e romântica. Pois, contrariamente a outros compositores contemporâneos – por exemplo Cage – o meu trabalho não me impede de me consagrar a outras músicas. Em comparação ouço relativamente pouca música moderna, contemporânea. Ela não me provoca grande curiosidade.

#### **Mas ela influenciou-o?**

O que é ‘influência’? Se quer dizer técnica [*métier*], então aprendi quase tudo com Stockhausen e Boulez. Tive a felicidade de chegar a Colónia quando Stockhausen fazia uma análise completa da sua obra *Momento*. Devido a isso ocupei-me durante todo um ano com essa peça, ficando-lhe extremamente ligado. Ali aprendi tudo sobre o ‘artesanato’ musical. Tal não teria sido possível com muitas obras de Stockhausen escritas depois de *Momento*.

#### **Foi um acaso o ter conhecido Stockhausen exactamente nesse período. Que papel tem o ‘acaso’ e o aleatório nos seus trabalhos?**

O acaso tem um papel muito grande nas minhas obras. Mas não no sentido normalmente associado a este termo.

#### **Ou seja: não como em Boulez, Cage ou La Monte Young?**

Não no sentido habitual da palavra. Para mim o ‘acaso’ em conjunto com o seu pólo oposto, a ‘necessidade’ – se nos orientarmos pela terminologia de Monod – resolve-se numa noção superior, que engloba estas duas: a ‘coincidência’. Esta noção designa uma maneira de viver e de pensar.

Deixe-me dar-lhe um exemplo: a minha peça *Chessed*, que compus para o concerto em Israel. ‘Chessed’ quer dizer Graça ou Amor, mas sobretudo Graça. Há dois anos um amigo meu<sup>2</sup> teve o desejo que me fosse feita uma encomenda para o Festival Testimonium. Para cada ano a directora artística do festival, Recha Freier [1892-1984], escolhia uma temática específica. Neste ano o tema era ‘Os Judeus em Espanha’ e isso incluía também o tema da ‘Kabala’. Eu estava precisamente a ler os escritos de Gershom Scholem, autor cujas explicações da Kabala me estavam a despertar profunda afinidade<sup>3</sup>. Recha Freier pretendia uma peça minha para o festival, mas esta encomenda era totalmente diferente das encomendas que eu tinha tido até então. Era uma encomenda com um tema obrigató-

rio, quando eu tinha sempre trabalhado com total independência. Apesar disso olhei para as peças que tinha composto recentemente e dei-me conta que numa das obras da ‘nova família’ o número 4 assumia um papel preponderante. Na mesma altura Recha Freier deu-me um texto do livro do Zohar no qual a palavra ‘Chessed’ é empregue com um significado simbólico especial. Além disso descobri que na Árvore da Vida da Kabala [*Sefiroth-Baum*], onde a simbologia numérica da Kabala está simbolizada, descobri que a palavra ‘Chessed’ corresponde ao número quatro<sup>4</sup>. Encomenda e ‘obra’ desenvolveram uma coincidência. Acaso e necessidade surgem como dois aspectos da mesma realidade, dois modos de experienciar a mesma realidade. Mas a importância ou ausência de importância de um acontecimento não dependem, para mim, do facto de ter a ver, ou não, com o acaso ou com a necessidade. E é aqui que eu vejo o significado da coincidência, incluindo o seu significado simbólico, a sua atemporalidade.

Se pretender tornar a ‘coincidência’ perceptível musicalmente, então ‘necessidade’ e ‘acaso’ não podem ter nenhum peso no resultado musical. Ambos aspectos têm de coincidir num plano superior.

#### **E quanto à improvisação nas suas obras...**

Eu escrevi dois improvisos, dois ‘improvisos para uma viagem’ [*Impromptu pour un voyage I e II*], peças que incluem improvisações. Mas as condições para estas improvisações são fixadas de tal maneira que existe sempre a possibilidade – para mim ou para o intérprete – de dizer que tal ou tal coisa não funciona, que não corresponde ao sentido da composição. Há o acaso ao nível de uma nota que é tocada ou não, mas ao mesmo tempo há um controlo total do desenvolvimento harmónico, das acções instrumentais e, sobretudo, da atmosfera geral. Mesmo ouvindo essas peças em interpretações diferentes é sempre possível reconhecê-las, apesar de conterem improvisações.

#### **Que relação existe entre as suas composições e o material musical?**

Para mim não pode haver nenhuma música que não ultrapasse o aspecto material. Mas também não acredito que a música possa ter uma mensagem directa. A ideia de uma mensagem política, por exemplo, é-me completamente estranha. A música tem a capacidade de penetrar em contextos muito mais profundos do que o contexto político.

**2** Trata-se de Juan Pablo Izquierdo, director musical do Testimonium Festival Jerusalem / Tel-Aviv entre 1974 e 1985. [N.E.]

**3** Gershom Scholem: (1) *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a. M., 1973; (2) *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Frankfurt a. M., 1977. [Nota do entrevistador].

**4** Em *Chessed* a mais evidente coincidência entre texto e música assenta nas diferentes dimensões da peça que contém o número 4. Isto é desde logo evidente na formação instrumental: 4 grupos separados espacialmente, cada um com 4 solistas [em *Chessed I*] (4 violinos, 4 clarinetes, 2 flautas + 2 violetas, 1 violoncelo + 3 contrabaixos), bem como nos 6 grupos orquestrais (4 + 2) [em *Chessed II*]. [Nota do entrevistado, cf. brochura do DAAD 1977, p. 11].

Mas, ao mesmo tempo, a música também é um fenómeno social. Enquanto compositor o Emmanuel Nunes não existe sozinho, assim como o ouvinte que ouve a sua música não é um ouvinte isolado. Como vê a relação entre a sua obra e o ouvinte?

O facto que a dimensão política, ou, melhor, que a dimensão social das minhas obras me interesse pouco não significa de modo algum que eu considere o ouvinte como uma parte pouco importante ou desprezível. Mas quem coloca a política em primeiro plano dá ao ouvinte uma má qualidade por falta de bom conteúdo. Ele faria melhor em dedicar-se à política – mas profissionalmente.

#### Isso também se aplica ao intérprete?

Para mim as obras recebem cada vez uma vida nova através da interpretação, e esta interpretação é – ou deveria ser – sempre única e singular. Por isso o intérprete tem o direito de não seguir as intenções e as opiniões que os compositores expressaram fora das obras. Mas, ao mesmo tempo, um intérprete deve possuir a modéstia de não colocar a interpretação em primeiro plano.

#### Fidelidade [*Werktreue*], portanto...

Evidentemente, deve-se captar e imaginar a obra nas suas tendências principais. Isso requer um recuo da individualidade do executante e exige tanto entrega como modéstia. Eu não gosto nada de trabalhar com intérpretes que desde o primeiro ensaio pretendem impor a sua própria personalidade, ou que visam uma espécie de auto-libertação pessoal através do trabalho musical. Se consideramos as obras como uma prova das nossas próprias opiniões ou como uma libertação de cariz psíquico, isso tem duas consequências: a pessoa permanece tão infeliz como antes, e a obra musical é maltratada. No trabalho com a obra é imperioso deixar de lado o problema das insuficiências pessoais. O que também é válido para o compositor. Só se pode compor com uma liberdade suficiente de si mesmo. Quando se começa a trabalhar, devemos ter feito uma espécie de purificação prévia. O acto de compor não deve ser um psicofármaco. – Eu prefiro acreditar em Deus, naqueles momentos em que não estou em perigo...

#### Em que corrente capital da História da Música veria inserida a sua música?

Eu não me vejo em nenhuma corrente capital. Estou em contacto permanente com a música e descobri, para mim mesmo, correntes da música que não coincidem necessariamente com as linhas tradicionais da evolução da história da música, que são, porém, importantes para mim. Elas revelam aspectos da intemporalidade [*Überzeitlichkeit*]. Monteverdi, Schubert, Mahler é para mim um exemplo

de uma tal corrente. E correntes destas há muitas mais, inumeráveis. Os meus trabalhos cíclicos dos anos 1973 a 1976 relacionam-se com esta corrente capital: Monteverdi, Schubert, Mahler.

#### E a 'nova família'?

De momento não posso minimamente dizer que 'corrente' influenciou as peças que têm a ver com 'A Criação' e que (até agora) foram todas escritas durante a minha bolsa do DAAD em Berlim. Talvez mais tarde venha a poder reconhecê-la. Talvez possa também vir a reconhecer mais tarde em que medida me influenciaram outros artistas, outros pensadores que – com outros materiais – procuraram tornar perceptíveis territórios artísticos e espirituais ilimitados. A minha tarefa consiste em criar tais territórios através do som, ao serviço da música.

A sua música poderá caracterizar uma nova etapa da Música Contemporânea Portuguesa segundo a lógica historicista que vai de Luís Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho e... Emmanuel Nunes. Pode considerar-se esta acepção histórico-musical? Não é possível seguir a minha evolução relativamente apenas à música portuguesa.

**Mas você apresenta-se e é apresentado em textos bio-musicológicos ou críticos internacionais como sendo português...**

Isso não é assim tão problemático porque eu sou português, não é uma vantagem nem uma desvantagem ter passaporte português. Mas o facto de eu ter vivido fora de Portugal há 24 anos, de ter feito a minha educação lá fora e aí ter começado a minha carreira como compositor antes de surgir aqui, já explica muita coisa. Posso recordar-me de que o ensinamento de Stockhausen foi para mim fundamental.

**E Pierre Boulez?**

Apenas estudei com ele ‘como toda a gente’ (risos) mas não trabalhei próximo. Em 1967 estava em Paris e iniciava o meu doutoramento sobre Anton Webern, ainda não terminado. E dediquei-me a partir de então exclusivamente à composição Musical.

**Que influências denota a sua técnica musical de composição?**

É mais importante o que se aprende que o que se ensina. E só aprende quem pode. O que mais me marcou foi o meu estudo da Escola de Viena e o que ouvi de Stockhausen. Sinto com mais clareza o que dele ouvi: tinha quatro aulas por semana. Stockhausen chegava, falava ininterruptamente cinco horas e nós apenas o ouvíamos. Esta foi para mim a grande revolução de Stockhausen: não reside nos processos técnicos mas numa visão geral da própria música. Desde aí,

\* Jornal de Letras, Artes e Ideias, 29.11.1988, p. 26.  
Título original: ‘Não sou assim tão desconhecido’.

eu, independentemente da qualidade e do resultado, aprendi a viver a música do século XX. Independentemente, também, das décadas.

**Só por dominâncias técnicas, sociais ou económicas não lhe parece possível pressentir os estratos evolutivos da sua música através destas três últimas décadas?**

Só pela cronologia directa (se foi composta antes ou depois) ou numa visão ampla da perspectiva actual. Nada de evoluções por categorias (60-70-80); a minha evolução tem sido um amadurecimento e a capacidade de investir a minha sensibilidade, indiferente a essas divisões por décadas.

**Que música ouve?**

Só quando estudo ou ensino determinada fase me preocupo se ouço música do século XVI ou do século XIX. Sinto-me como um auditor privilegiado. Não tenho o vício de ouvir a música como um especialista. A música não é uma especialidade, excepto para o compositor, o aluno e o professor.

**Também é um facto que não ouvimos apenas a música de que gostamos – estamos permanentemente rodeados de subprodutos musicais, músicas de entretenimento, músicas sem qualquer investimento intelectual ou sensível, em suma, por uma indústria toda poderosa da alienação musical. Fiz esta pergunta a Xenakis e Stockhausen: há, da parte dos músicos ditos «eruditos» (o termo é académico e cada vez mais controverso) um certo desprezo por outras músicas como o jazz, o rock, etc... Esta posição implicitamente subestima toda a música de massas e a grande parte da música etnográfica. Que pensa desta intolerância que se instala nos espíritos mais esclarecidos da criação musical contemporânea?**

Penso que há música de massas boa e má. Que pode haver uma certa e controlada capilaridade de forma a não haver uma diminuição de qualidade.

**Stockhausen e Xenakis, em entrevistas que me concederam para este mesmo jornal, avançaram com apreciações de gosto de certa maneira muito radicais e violentas para com as supracitadas músicas...**

Eu evitei qualquer juízo subjectivo propositadamente (risos).

**Há uma perceptível inversão de valores na cultura orquestrada pela ideologia dominante. Assim, você quase é um desconhecido do público português, enquanto que um cortejo de absurdidades musicais desfila perante as audiências enganadas pela futilidade...**

Está a exagerar, eu não sou assim tão desconhecido...

**Não estou não! Você não pode avaliar o conhecimento colectivo a partir dum auditório de elite que surge todos os anos nos 'Encontros'...** Como todas as combinações são possíveis, pode haver um professor universitário que não saiba ouvir música (caso comum), e muitas mulheres a dias que venham aqui ouvir-nos...

**Não acredito. É um facto sociológico que determinada classe trabalhadora está pela sua própria situação afastada de problemas relacionados com a música contemporânea. Nem mesmo através dos media: a RTP nunca referiu a sua música, por exemplo...**

Portugal é um país em que todos são doutores, basta ter-se uma licenciatura.

**Pode ser que com a inflação de 'doutores' o termo se esvazie de sentido, pouco falta... (risos) – talvez também, e voltando ao assunto, o facto de ser notória essa relutância dos compositores de hoje para com a música de massas, seja um motivo deste lapso cultural e musical generalizado. Mas, por exemplo, um compositor da sua geração, como Marius Constant, trabalha com músicos de Jazz.**

O problema é dele (risos).

**Claro: mas gostaríamos de saber concretamente como posiciona a sua música neste mosaico de interferências, característica, aliás, da situação pós-moderna...**

Sabe, as emoções devem surgir paralelamente, numa espécie de democratização musical. Não com aquele sentido do 'espírito aberto' entre aspas, que significa o empobrecimento do espírito. Se você tiver em conta o caso de Bartók pode verificar uma grande coincidência da situação harmónica e histórica que conduziu a um ponto de confluência entre a ambiência musical, de certa música folclórica, e da própria evolução interna. Qualquer música é importante para o compositor se ela é tomada como um princípio estético, conceptual ou até de valor, *soit disant*, extramusical.

**Vamos então agora voltar-nos para as relações entre a tecnologia e a sua música... Por exemplo: *Wandlungen* exige um controlo e uma estruturação complexíssima; é indesmentível que a sua música o coloca na frente da música portuguesa, independentemente de juízos estéticos...**

Muito bem. Como sabe estudei música electrónica desde 1973. Trabalhei também com coisas simples em 'tape' (*Fermata*). Também *Ruf* é para orquestra e 'tape'. Depois especializei certos aspectos da electrónica. Os meus conhecimentos são objectivos. Quando trabalho com tecnologias eléctricas vou, num nível totalmente estético, contrapor a minha sensibilidade à impessoalidade da técnica. Em

Oeldorf trabalhei com oito pistas. Noutros casos faço passar os sons por computador, recorrendo a diversos programas que são activados em determinadas zonas da partitura. Quanto ao investimento da tecnologia na música podem surgir erros devido ao imenso horizonte teórico que nos é apresentado. Passei semanas a cortar e colar bandas magnéticas e muitas vezes considerei este trabalho insatisfatório. Este ano, em Dezembro vou realizar uma obra com a tecnologia do IRCAM em Paris.

**Trabalhará com o Acousmonium?**

Não necessariamente, vou com o espírito aberto.

**Você tem trabalhado com voz. Apenas com novas abordagens da voz (como nas Aventures de Ligeti) ou também recorre a técnicas de bel canto?**

Tenho obras fundamentalmente para coro. Como em *Voyage du corps* de 1973. Interessa-me a investigação considerando a voz integrada em preocupações musicais genéricas, e próprias de cada composição.

**O seu trabalho *Vislumbre*, apoia-se num texto de Mário de Sá Carneiro. O sentido das palavras, o aspecto semântico interessa-lhe?**

Neste momento o meu trabalho é com um texto poético...

**Você trabalhou com muitos tipos de poesia e de diversas datas, especialmente a moderna e a contemporânea, também romântica. A poesia concreta como a de Henry Chopin não o motiva para compor? Não o conheço. Mas conheço Herberto Helder, tenho uma análise da estrutura poética de Helder. Ainda a não publiquei...**

**Pensa que qualquer pessoa mínima e musicalmente cultivada poderia interpretar a sua música – isto para mudarmos de assunto?**

Porque não hei-de ser mal tocado como toda a gente? (risos) Claro, se puder evito-o. Acontece-me poder proibir que alguém toque a minha música. Por vezes nem sei onde, nem quando, nem por quem ela foi tocada, posso vir a saber um ano ou mais depois.

**Pondo o caso doutra forma: a conotação da sua estrutura musical é apenas significativa entre os intérpretes, para especializadíssimas competências.**

Mas não sou caso único. E é também evidente que há intérpretes da minha obra que prefiro a outros.

**Aquela 'boca' de Boulez que alardeia, 'se o intérprete fosse bom músico ele seria compositor'. Interessa-nos saber a sua posição so-**

**bre a realidade musical e musicológica do intérprete, as liberdades que a sua composição preconiza para ele, intérprete.**

Eu não preconizo. Uma obra ou outra tem a sua ligeira liberalização. Mas normalmente são escritas.

**Assim preconiza, prescreve uma atitude...**

Há mais de doze anos que não acontece a mínima possibilidade de indefinição na minha escrita musical. Mas pode vir a acontecer.

**Desta maneira, o compositor só poderia manifestar-se através da escrita, do *medium escrito*... tem algum *parti pris* contra a improvisação?**

Não tenho, mas como não sou um improvisador o problema não é meu (risos).

**Não sendo intérprete, nem instrumentista, mas apenas compositor por certo que outras artes o influenciam como compositor: As influências de Kandinsky, Klee, Wahrol, Beuys, Duchamps, June Paik tem sido notórias na Nova Música. E há também as músicas funcionais (bailado, teatro, cinema, performance arte, ambientes...) por certo nenhuma música iria ser uma ilha incomunicável.**

As influências dessas músicas que me enunciou agora é apenas automaticamente importante, mas fora de escolhas e tendências gerais. Sou pouco dotado para arregimentações, confesso. Não quero dizer que é um conceito de independência. Sou como um leitor, assisto às coisas.

**Vamos então, para finalizar, ao problema da relação da sua música com as outras artes.**

Posso citar-lhe em cada campo artístico nomes como, por exemplo, da minha relação com outros domínios da Arte. Ficamos por uma visão muito curta apenas do século.

**Claro, apenas as intensidades...**

É óbvio que pintores como Klee e Vieira da Silva ou Mondrian, certas obras de Picasso ou Bracque me tocaram profundamente – se calhar é um *côté* reaccionário meu. Em cinema é a mesma coisa: vejo Griffith, Pudovkin ou Eisenstein não pelo conteúdo socialista mas pelo cinema em si. Gosto desde Chaplin até Antonioni e Fellini, mas como vê não sigo necessariamente as actualidades. Se eu quisesse citar poetas encontraria um fio de Ariadne explicativo do meu gosto...

**Por exemplo: uma realidade artística que não existia há trinta anos: a video-arte...**

Claro que me interessa extraordinariamente. Procuro informar-me, espero vir a trabalhar nesse campo interdisciplinar da arte.

Emmanuel, a minha reflexão é a seguinte: vejo em *Tif'ereth* uma obra resumo que conduz ou que provem de uma determinada trajectória tua e que é uma espécie de momento de charneira, algo que ao mesmo tempo encerra um caminho e abre uma nova etapa. Vejo-a também como uma obra emblemática, que poderia ser uma obra 'autobiográfica' do teu percurso musical, daquilo que é para ti a música.

Gostaria de começar por te dizer que quando comecei a estudar em Paris, e antes mesmo de ir para Colónia onde viria a estudar com Stockhausen, existiam uma série de aspectos que para mim eram impossíveis de realizar em termos práticos. Mas já nessa altura, por volta de 1964, estavam em mim. São aspectos que sempre me fascinaram e que nunca aprofundei o suficiente. Trata-se de uma relação muito particular entre a espacialização da música na escuta (refiro-me a um tipo de espacialização como aquela que ocorre em *Tif'ereth*), a espacialização real e toda a problemática da forma aberta. Em *Tif'ereth* não existe forma aberta, só espacialização. Contudo, para mim, com ou sem forma aberta, a escrita de uma obra com espacialização tem que ter algo muito diferente daquilo que tem uma obra que não foi concebida com espacialização. E, estritamente do ponto de vista da escrita musical, digo-te que já em 1964 me perguntava qual seria a relação possível entre a espacialização das fontes sonoras e a própria escrita, a concepção formal. Realizei um projecto com *Oeldorf I'* com seis pistas (de três bandas magnéticas), com um tipo de espacialização destinado unicamente a clarificar, a distanciar os seus vários discursos. Mais tarde, com *Grund*<sup>2</sup>,

\* Publicada originalmente em espanhol: "*Tif'ereth* de Emmanuel Nunes: el esplendor emblemático del espacio", in: 'Arte, individuo y sociedad', Nr. 2, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989. Publicada em português (trad. Paulo Eduardo Carvalho) como "*Tif'ereth* de Emmanuel Nunes: o esplendor emblemático do espaço", in: Programa de concerto da Fundação de Serralves, Porto, 15 e 16 de Março de 1991 [Separata, pp. 3-10], e republicada in: Programa do Festival 'Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva', Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, pp. 19-24.

<sup>1</sup> De 1975, para 3 bandas magnéticas estéreo.

<sup>2</sup> De 1983, para flauta alta e banda magnética de oito pistas com oito flautas pré-gravadas.



inicieei efectivamente um tipo de escrita que tem directamente a ver com a espacialização, mas tratava-se ainda de uma espacialização a que eu actualmente chamo ‘passiva’, na qual o intercâmbio entre os diversos pontos do espaço é um resultado da escrita de cada parte, da relação entre as partes, mas não uma espacialização dinâmica no sentido de alterar determinados elementos composicionais de um ponto para outro. Tomemos por exemplo *Gruppen* de Stockhausen, uma obra muito recente, muito excepcional, com um espaço de três pontos e que tem um funcionamento de separação da estrutura de audição estereofónica no bom sentido, não no sentido de ornamento, na qual encontramos um único momento em que os acordes se deslocam no espaço, como sabes, por compensação dinâmica de cada ponto.

É também este o caso de *Tif’ereth*, onde encontramos unicamente os instrumentos tradicionais de uma orquestra, sem meios electrónicos; aqui, a única alteração que pode ocorrer numa escrita que vai ser espacializada é uma alteração na concepção formal das relações de tempos, de elementos que mudam de carácter de acordo com o ponto em que se encontram: isto como um trabalho mais contrapontístico de ordem real. Não sei se se trata de contraponto, harmonia, etc., mas sei que é uma preocupação com um tipo de cubismo em movimento que conduz necessariamente a uma escrita de tendência contrapontística. E quando assim não acontece, tem por contradição de se tratar de uma certa fixação harmónica, onde todos os ritmos adquirem a função de uma melodia, como é o caso por exemplo da primeira parte de *Tif’ereth*, na qual, se a escutares em condições ideais, ouvirás um desenvolvimento harmónico-melódico que resulta do tratamento rítmico de cada grupo. Mas eu sinto ainda a necessidade de chegar a um ponto no qual o movimento no espaço assuma uma função de composição, tal como acontece com as alturas, os ritmos, etc.. E creio que em *Tif’ereth* trabalhei com as diversas concepções formais de espacialização que estão no limite da utilização electrónica. Se analisares a ‘Antifonia II’, verás que existe um trabalho de imitação permanente, se quiseses, de um cânone que não se ouve, mas que se sente a nível das notas, do timbre ou do ritmo, de grupo a grupo. Essa evolução permanente de cada elemento, de grupo a grupo, acaba por desempenhar uma função predominante na constituição do discurso. Podemos encontrar em *Tif’ereth* muitos tipos diversos de escrita e de concepção formal que têm, quanto a mim, muito a ver com a espacialização.

#### **Conceito de obra acabada?**

Queres dizer, de obra na qual já não trabalho mais?

**Por exemplo, *Tif’ereth* é para ti, neste momento, uma obra concluída ou não?**

Sim e não.

#### **Já o imaginava!**

Disse-te ontem que a partitura tal como está agora, quando a ouço tal como a ouvi há três dias atrás<sup>3</sup>, é para mim um todo fechado, concluído. Contudo, é quase como um tipo de igreja românica, que tem um corpo principal, uma estrutura principal, mas também algumas construções anexas. Neste caso, não se tratam de anexos, mas de elementos intercalados. Por exemplo, o meu problema é que durante os três meses que antecederam a composição da partitura da segunda parte, criei material da mais diversa ordem (rítmico, ideias, notas), material esse de que só utilizei cerca de 40%. Daí que não tenha partido de uma duração para fazer uma obra, mas sim partido da matéria, que fui desenvolvendo, e quando me vi já com muita matéria, utilizei uma parte. Existem assim certas coisas que não fiz, e que me ‘chamam’, que me atraem, que concentram a minha atenção e que gostaria de fazer. Existe, contudo, um aspecto que te devo esclarecer a propósito de *Tif’ereth*: não concebo *Tif’ereth* como uma obra gigantesca – se acaba por durar hora e meia é porque tem que durar hora e meia e não porque eu quisesse fazer uma obra extensa. Actualmente dura setenta e poucos minutos, mas eu penso ainda numa outra parte que se situaria entre a 1ª e a 2ª, que, caso eu a venha a fazer, durará cerca de 15 minutos.

#### **Essa parte é a ‘tal’ parte, ‘Passus’<sup>4</sup>?**

Para esta parte já tenho, entre outras coisas, uma enorme estrutura rítmica que está praticamente concluída, e que depois irei confrontar com diversas figuras e contrapontos da *Arte da Fuga*.

**Porquê a *Arte da Fuga*. Falava-te ao princípio de *Tif’ereth* como uma obra de síntese, uma obra de perspectiva, uma obra emblemática, biográfico-histórica.**

De uma ‘biografia da minha música’.

**Sem dúvida, mas diz-me, poderia ter havido lugar a uma dimensão realmente biográfica?**

Poderia ter sido esse o caso, mas não foi. Para mim *Tif’ereth* representa um ponto extremo de espacialização sem meios electrónicos;

<sup>3</sup> Refere-se à estreia em Lisboa a 3 de Maio de 1989.

<sup>4</sup> Alguns dias antes, tínhamos mantido uma conversa muito especulativa sobre a problemática de realização dessa parte que ‘não deveria tornar-se nem pré-moderna, nem moderna e muito menos pós-moderna’, nas palavras de Emmanuel Nunes.

vou agora trabalhar a espacialização, como estou actualmente a fazer no IRCAM, com meios electrónicos, e isto é novo, em princípio. Aquilo em que trabalho há cerca de 4 meses no IRCAM não é tanto a electrónica como som, mas sim a electrónica como meio de espacialização, e creio que isto vai ser muito importante para mim. Este carácter extremo da música instrumental é emblemático. Sobretudo porque, para mim, também a comemoração era emblemática. Como te disse já, a espacialização instrumental é fundamentalmente uma concepção contrapontística, e tu sabes que a *Arte da fuga* é um caso extremo de trabalho contrapontístico. O que eu quero dizer é que, curiosamente, aquilo que eu posso saber do eventual resultado da parte que não está ainda composta é que será a parte onde não virás a ouvir que ‘existe’ Bach. Se fizer essa parte (tal como a penso, vagamente, senão já a teria feito) digo-te que se tratará de uma *Passacaglia* onde tu nunca reconhecerás o tema. É como eu a veja agora. Se a vou fazer ou não ... isso ainda veremos. Por outro lado, gostaria ainda de te dizer que a inserção, a citação transformada ou utilização, ou como lhe queiras chamar, de música que não é minha ou também de música que é minha de/em outras peças, não tem nada a ver com determinada escola ou tendência musical que está actualmente muito em voga. Não tenho nada a ver com tudo isso.

**Gostaria então que falássemos agora (como me sugere a leitura de uns textos que escreveste sobre *Ruf* e *Oeldorf*) de citação, de integração, do acaso, do pré-determinado. Gostaria que fizesses uma reflexão sobre estes aspectos fazendo-os confluir integração do material alheio ao teu corpus linguístico e o casual. Como poderemos entender tudo isto?**

Diria que o acaso é a consequência de um encontro auditivo com uma peça, com uma parte de uma peça seja ela de Bach, Schubert ou de qualquer outro compositor<sup>5</sup>, na qual eu sinto uma audição que está liberta de contingências históricas, que nesse momento deixa de ter uma linguagem histórica. Uma invenção de Bach ou um *Lied* de Schubert deixam para mim de ter um estilo próprio a uma obra e isso permite-me uma identificação que já não é estética, mas sim uma identificação de essência, entre essa parte e essa obra e a minha maneira de as escutar. Parece-me assim automaticamente possível que ela comporte, ou talvez não, um *environnement* que esteja na minha música e que por estar ali deixa de ter uma data histórica determinada. Esse envolvimento pode resultar esteticamente da alteração de certos parâmetros, sobretudo do tempo. Para mim é muito importante que quando se vai ouvir determinado momen-

to de um modo muito mais lento do que é normal, exista um tipo de microscópio temporal de escuta, não uma mudança de alturas, mas unicamente uma mudança de duração. Isto só como exemplo.

**Poderíamos, inclusivamente, chegar à situação contrária, a uma aceleração do ‘tempo’ original do fragmento utilizado.**

Pode acontecer, mas creio que é menos frequente na minha maneira de o sentir. No caso de *Ruf*, que tu conheces, quando faço as citações de Mahler, dos vários momentos do último andamento da *Canção da Terra*, esses momentos têm uma predominância de notas, de alturas, notas que têm um papel importante em *Ruf*. Mas isso não está pré-estabelecido, é uma coincidência. E chegamos ao ponto do meu conceito de coincidência de que falo tantas vezes. Para mim uma coincidência casual com uma probabilidade muitas vezes pequeníssima é algo que aprofunda o significado dos termos da coincidência. Quero dizer, podes ter duas estruturas compostas de uma forma absolutamente pré-determinada e fazê-las soar juntamente (isso é mecânico, existe um acaso entre duas estruturas fixas). Mas se te decides a provocar coincidências para lá das duas estruturas, estás necessariamente a criar um espaço de profundidade entre ambas. Neste caso, existem uns parâmetros que são para mim mais eficazes: as alturas. Por exemplo, se fores ver todas as citações da *Canção da Terra* repararás que as principais notas de Mahler nesses momentos são as mesmas que em *Ruf*. Como um tipo de filtro de audição, como se eu tivesse escutado o último andamento da *Canção da Terra* através de *Ruf*, ou o contrário. Quando surge o *Adagio* antes da citação de Mahler, existem pessoas, músicos que conhecem *A Canção da Terra* que pensam automaticamente que se trata também de uma citação de Mahler. Nesse *Adagio* não existe nada de Mahler.

**Como entendes, e que significa formalmente a primeira parte de *Tif'ereth*, e porque é que chamas ‘Antifonias’ à segunda parte?**

A primeira parte não tem originalmente qualquer denominação, tem partes mais ou menos vastas mas sem títulos ou denominações. Quando fizer a parte intermédia – se algum dia a vier a fazer pensei indicar também as secções da primeira parte tal como estão agora, e se o fizer sei como lhes vou chamar: ‘Praeludim I, II, III...’ A parte intermédia chamar-se-à ‘Passus’. E depois vêm as ‘Antifonias’. E o problema que comentávamos há pouco é que a minha ideia não foi nunca a de fazer uma obra monumental. Existe uma duração relativa de antifonia para antifonia, mas não existe uma duração teórica grande ou pequena. E isto faz-me um pouco pensar se irei fazer a parte intermédia (como a *Arte da Fuga* ou como a ‘Fuga da Arte’). Essa parte irá ter uma duração aproximada de dezasseis minutos. Sempre senti o problema – que é muito impor-

5 Como é o caso de *Ruf*, *Oeldorf* ou *The Blending Season*, todas elas escritas entre 1973 e 1977.

tante – da relação entre a matéria e a duração. Falavas do ponto de vista da forma e eu poderia dar-te um exemplo, uma pequena metáfora em relação com a primeira parte: do mesmo modo que tens um prelúdio e uma fuga e nos prelúdios tens uma apresentação mais unitária da matéria, eventualmente com uma relação mais ou menos próxima da fuga, no caso de *Tifereth*, a partir do momento em que decidi fazer a segunda parte, a primeira ganhou uma função de *mise en espace* da matéria original que iria desenvolver depois. Existia para mim a necessidade estética de transplantar a matéria no espaço. E assim do ponto de vista harmónico e tímbrico, cada coisa que acontece – independentemente da ordem das coisas – acontece num determinado grupo e não noutra. Na primeira parte, cada grupo tem um intervalo tónico, uma série de intervalos subsidiários e também um certo tipo de acordes. E quando escutamos a gravação e não o concerto, verás que é verdade que a harmonia geral do início se altera muito lentamente; mas quando se altera, opera-se uma transfiguração nítida das relações harmónicas entre os grupos. Essas relações harmónicas estão também associadas com tipos de ritmos, com certas proporções de ritmos que têm a ver com um certo número de princípios que estão na base de todo o ciclo compositivo de ‘A Criação’. Além disso, de um ponto de vista tímbrico, cada grupo tem entidades de dois tipos: os instrumentos como *tutti* como solo e também a percussão. Existe um certo número de timbres que têm unicamente uma ou duas notas para cada grupo. Assim, se quisesses fazer uma estrutura melódica de percussão, por exemplo, terias automaticamente um percurso espacial que dependeria da tua estrutura melódica. Este é um dos funcionamentos dos grupos na primeira parte. Além disso, tens, ainda na primeira parte, e para cada grupo, proporções rítmicas de repetição que entre elas, quando ouvida a peça na totalidade, provocarão uma deslocação das harmonias segundo o ritmo global que está em jogo. É extremamente curioso que em muitos momentos da primeira parte existam unicamente duas notas para cada grupo, mas a vivificação rítmica dessas entidades harmónicas provoca uma relação total da harmonia que parece muito mais carregada ou sobrecarregada. Gostaria ainda de dizer uma coisa a propósito da primeira parte e que já vem de muito atrás. Se recordares *Nachtmusik*<sup>6</sup>, trata-se de uma obra em que quase nunca existe aquilo a que se chama uma melodia. Quero com isto dizer que o congelamento da dimensão melódica deve exigir/provocar uma percepção privilegiada das relações rítmicas. É o que acontece natural e normalmente com peças para instrumentos de percussão sobretudo indeterminada. Contudo, não vejo porque razão isso também não

6 De 1973, para 5 instrumentos, banda magnética e modulação em anel. [*Nachtmusik I*]

possa acontecer com outros instrumentos. Assim, em *Nachtmusik*, por exemplo, existe como sabes uma viola que surge com um violoncelo, um corne inglês com um trombone e um clarinete baixo no meio. Quase não existe desenvolvimento melódico, unicamente em certos momentos muito exactos, até ao final que surge com um grande solo de corne inglês.

#### O mesmo que depois vai abrir *Nachtmusik II*?

Exacto, trata-se de um tipo de desenvolvimento rítmico com certo congelamento do desenvolvimento harmónico, mas em proporções muito mais alargadas. Isto acontece pela primeira vez em *Nachtmusik I*, e o que aí consegui tem muita relação como a primeira parte de *Tifereth*. E, se quiseres resumir, a primeira parte de *Tifereth* é uma *mise en espace* da matéria. Parece-me necessário ter algo como uma ‘afinação’, como quando afinas as 4 cordas de um violino, de afinar o ouvido para o espaço, de praticar uma ginástica estética e auditiva particular dado o facto de existir uma permanente mobilidade dos pontos de atenção. E assim passamos ao trabalho de contraponto harmónico-melódico da segunda parte. A parte intermédia, como é não sei, (sei muito, mas não posso definir o que seja). Sei melhor o que não é do que o que é. Assim chegamos às ‘Antifonias’ que são a relação privilegiada do trabalho de ‘contraponto de espaço’, não de contraponto de notas. Perguntavas-me ao início como se fazia a 2ª antifonia; dir-te-ia que de um modo muito especial. Escrevia-se um percurso para duas ou mais notas e estas tinham um destino, que ia por exemplo do grupo 5 ao grupo 1, do 1 ao 5, do 5 ao 2, do 2 ao 5, do 5 ao 3, etc. Esta textura de movimento, como era simultânea com as notas, originava uma espécie de escrita contrapontística, mas ao mesmo tempo com uma grande economia de figuras. Existia um eco permanente, neste caso a nível da escrita, a nível da estruturação rítmica e de pontos de espaço para cada um dos elementos. A forma que usei menos e que é a mais sentida, e que praticamente nunca usei em *Tifereth*, é a forma do tipo *Gruppen* com o acorde, aquela de que falávamos ao início, que é de um efeito fantástico, mas que não me servia de um ponto de vista formal; e assim, ocorre uma vez no final da quinta antifonia, não como em *Gruppen*, como uma suite de acordes que mudam de modo diverso mas que tem algo a ver com a técnica de crescendo e diminuendo. Existe uma coisa muito particular, já presente em *Grund*, mas que aqui arrisco mais, que é o cânone em uníssono onde as coisas avançam muito depressa, com um ritmo único, uma unidade rítmica que é uma pulsação, como no caso das trompas e na ‘Antifonia V’ – não transpostas, em uníssono, e que vão avançando com maior

7 De 1980, para orquestra.

ou menor sobreposição. É um grande efeito, muito especial e muito estrutural. É, além disso, com as cordas que têm acordes que também circulam. Tinha feito dois círculos na ordem de cada acorde. Assim, quando um acorde se deslocava para a direita, a outra estrutura deslocava-se para a esquerda. Bom, isto também é uma técnica particular de cânone, aparentemente muito infantil, mas que está feito da única forma capaz de produzir um determinado efeito de espacialização.

**Um pouco limitado assim ao círculo dos conceitos que estamos a expôr. Já que existem seis grupos e seis solistas, porque não seis 'Antifonias'?** Originariamente existiam seis e em cada uma delas existia um solista predominante. Como acontece que, normalmente, quando tenho uma ideia directa e óbvia, tenho também uma contra-ideia menos óbvia, existia um solista secundário para cada antifonia; tínhamos assim dois solistas e combinações de dois para cada um: um principal e outro secundário. E na primeira antifonia, que não está escrita, vai ser para percussão. Na segunda, em que existia violino e oboé, um principal e outro secundário, gerou-se uma antifonia dupla do oboé e do violino, sem interrupção. A terceira antifonia é a do trombone que passou a contrabaixo e se converteu na antifonia do contrabaixo com trombone, ou trombone com contrabaixo. Além disso, se recordares *Musik der Frühe*<sup>8</sup>, verás que existe toda uma passagem de metais com contrabaixo e mesmo contrafagote com contrabaixo. Não tem nada a ver do ponto de vista do material, mas trimbicamente é algo que me agrada. Logo a seguir, temos a 'Antifonia IV' que abre com um 'adagio', e que seria uma antifonia de outros solistas.

#### **Neste caso, do violino?**

Sim e não. Porque depois surge uma parte de trompa muito importante com um pequeno coral no final da 'Antifonia IV'. Este coral conduz, em certa medida, à 'Antifonia V'. Tens as quatro notas da trompa com sinal de suspensão, a seguir ao que começa o final da quarta antifonia de trompa, com todos os cânones, etc. Existe, contudo, algo que se pode referir: é que a partir da terceira antifonia, existe uma estrutura de percussão muito aguda que surge duas vezes, uma vez na terceira e outra na quarta, uma das vezes sem trompas e outra com trompas.

#### **A mesma estrutura?**

A mesma, fotocópia. Esta estrutura é, para mim, muito importante na obra, primeiro porque tem um género de respiração muito particular, de buraco vazio, de espaço vazio, unicamente com

a circunferência (como se existisse unicamente uma moldura). E esta parte é, do ponto de vista harmónico, completamente estática, baseada em quatro notas fixas, a qual provoca então esta moldura vazia no meio; porque é um registo unicamente agudo. E eu com a minha teoria e a minha prática, encontro uma diferença muito grande na mudança espacial entre as frequências muito graves e as frequências muito agudas. Assim quando ouves esse registo pela primeira vez na terceira, ele assume um carácter muito especial. Esse carácter especial adequa-se muito bem à função, como tu dizes, emblemática de *Tifereth* porque as quatro notas são um pequeno *cluster*, e esse *cluster* não é, curiosamente, um *cluster* contemporâneo, já que as notas surgem na ordem do registo: La, Si b, Si, Dó (A, B, H, C). É um *cluster* de 3ª menor. Eu não escolhi as notas; foram-me impostas. Talvez por isso, quem sabe, tenha um som mais particular. E essa secção surge repetida uma segunda vez com a parte das trompas que se movem em cânone. Porque mais tarde esse tipo de trabalho com as trompas já não é em cânone, é em sincronia, e existe então um outro tipo de trabalho de espacialização que é um acorde que está sempre presente. Imagina que tens seis trompas e um acorde de seis notas, a que eu chamo acorde *Tifereth*. Tens uma nota para cada trompa e cada nota muda de trompa ao mesmo tempo e a uma alta velocidade, mas como também todas elas têm sempre o mesmo acorde, acaba por ser um efeito de *trompe l'oeil*. Este acorde é o seguinte: Mi, Si b, Sol, Lá, Si, Dó.

**Comentaste que a revista 'Contrechamps' pensa dedicar-te um número especial e que talvez então, nessa ocasião, possas falar mais em pormenor do problema da citação, e acrescentaste: 'agora não quero'.**

Ainda não. É melhor não falar disso. E digo-te porquê. As pessoas pensam muitas vezes, quando um compositor lança mão de elementos pré-existentes, que se trata simplesmente de uma maneira de fazer música com a música dos outros. Claro que isso acontece demasiadas vezes. No meu caso, tem geralmente um carácter emblemático, corresponde à duração infinitesimal da duração da obra. Além disso, nós ouvimos muito pouco. Porque mesmo aos músicos, muitas vezes não lhes importa se um determinado desenvolvimento tem estas ou aquelas notas. Limitam-se a um nível de pensamento, em que se preocupam se sobem ou se baixam, depressa ou devagar, forte ou piano. Infelizmente a música só tem duas possibilidades: ou sobe ou baixa, e não há muito mais que isto. O público só se pode dar conta de uma evolução geral e isso é normal. Penso que é algo comum a todas as épocas. Eu nunca quis dizer quando existia algo de citação, porque se trata de uma pequena alusão simbólica, que tem verdadeiramente a ver com a minha

8 De 1980/84, para 18 instrumentos.

maneira de escutar música, estabelecendo ‘pontes’ que não são ‘pontes’ tradicionais da musicologia. Num determinado período da minha vida, fazia uma ‘ponte’ ‘muito bem feita’ entre Monteverdi, Schubert e Mahler. Schubert e Mahler é mais compreensível que Monteverdi, mas era mesmo assim. Existem muitas ‘pontes’ possíveis; só te dei um exemplo. São cruzamentos de percepção, de sensibilidade, que me conduzem de um compositor a outro e nada mais.

**Falaste antes de *Tif'ereth* como uma peça que não desejavas que apelasse a um gigantismo, mas pelo contrário como uma peça que surgia de um acto, de um claro acto de necessidade, de como, criada uma matéria, se lhe havia dado uma ordem. Contudo, digamos que é uma obra que dás por concluída, mas que ao mesmo tempo pode ‘ir mais além’.**

Quando falas em temporalidade, referes-te à duração ou em geral ao conceito de temporalidade presente, passada, futura, infinita, etc.?

**Peço-te uma reflexão sobre o tempo. Porque é que as tuas obras têm necessidade de uma grande duração?**

Na melhor das hipóteses, sou eu que tenho essa necessidade, e não as obras, depende. Isso não sei. Mas parece-me que tenho também obras breves e obras extensas. Ou, pelo menos, que eu considero breves e extensas. Para mim não é um critério de qualidade. O problema do tempo está intimamente ligado à percepção da existência, ao carácter inevitável do som. Sem tempo não há som, existe uma outra coisa. Além disso, como poderás ter lido em algum dos meus artigos, existe um livro de Husserl intitulado *Lições sobre a consciência íntima do tempo*. Este livro teve muita importância como ponto de partida para muitas das minhas reflexões. Inclusive sobre os problemas da forma aberta; ou da forma fechada como oposição à forma aberta. E também no que respeita a um problema quase platónico que é o sentido de noção de potencialidade e de actualização. Uma coisa é um potencial e outra coisa é a forma como este se actualiza. Todo este tipo de reflexão é extremamente importante. E sobretudo em Husserl, encontrei muitos pontos de partida para reflexões, que depois esqueço completamente ao compor. Senão não compunha. Simplesmente, porque não podes compor um conceito, tens que compor música. Tens que compor uma realidade, e uma realidade é um todo orgânico que talvez esteja à frente dos conceitos. É uma criação. É como ter um filho que quando está feito vive a sua própria vida e morre mais jovem ou mais velho, depende. Só que aqui, às vezes morre e ressuscita, o que é uma vantagem em relação aos homens. Assim, não é que eu ponha em prática teorias temporais, mas encontro muitos paralelos, muitos cruzamen-

tos entre certas reflexões e a minha própria concepção musical do tempo. Nesse sentido, quando trabalhei com Stockhausen, ele era talvez, nessa época, o único compositor que conhecia, que sabia trabalhar com durações muito extensas. Porque fazer viver uma duração extensa é um problema muito delicado; é um problema de antes, durante e depois. É um problema de contexto total; de – como eu digo muitas vezes – ter a capacidade de sair e/ou entrar de um modo muito acrobático de/na partitura ou do/no sistema. Num momento ‘X’ de uma partitura posso fazer o que me apetece; mas ao fazê-lo tenho que assumir as consequências. Não posso estar a fazer uma brincadeira ou uma graça num certo ponto e depois continuar o meu caminho como antes. Existe toda uma revivificação orgânica do discurso. E aquilo que é muito importante para mim é essa capacidade de mobilidade interior, de sair e entrar de uma peça ao mesmo tempo que se está a compor, não depois, mas durante. Aquilo a que se poderá chamar a biografia de uma peça é um problema que vai, tal como dizias, unir o acaso e o determinismo, que para mim são dois aspectos de um fenómeno total. Não sou taoista, mas poderíamos encontrar aí um paralelismo de actividades no sentido do acaso e do determinismo. Num ponto mais elevado, a situação é a mesma.

**Gostaria de saber porque é que em obras como *Purlieu* existe uma determinada distribuição cénica, e, se por acaso o entendes como um precedente de uma reflexão espacial, que tipo de proposta encerra?**

Eu diria que existem aí dois aspectos, que são complementares. Um deles tem a ver com certas predominâncias de grupos, do ponto de vista da escrita da partitura. Sobretudo em *Purlieu*<sup>9</sup>, isso é muito evidente. O outro aspecto complementar é uma certa conjunção acústica, que me dá um determinado tipo de proposta. Como por exemplo em *Nachtmusik II*. Coloco os contrabaixos no lugar dos violinos, mas tudo isto é uma tarefa complementar, entre a concepção do trabalho orquestral ou de grupo, da estrutura da matéria que vou utilizar, e por outro lado, também por motivos de clarificação acústica.

***Wandlugen*<sup>10</sup> é o primeiro trabalho com um grande sistema de transformação em tempo real?**

Sim, com um grande sistema.

**Existem desde logo outros trabalhos como *Nachtmusik I* ou *The Blen-***

<sup>9</sup> De 1970, para 21 instrumentos de corda.

<sup>10</sup> De 1986, para 25 instrumentos e “live electronics”.

*ding Season*<sup>11</sup>. Mas em *Wandlugen* existe também uma proposta de espacialização.

Sim, mais incipiente que na nova obra que vou fazer no IRCAM. Mas mais sistemática, muito mais sistemática que em *Nachtmusik I*. E por outro lado, em *Wandlugen*, os meios são mais incipientes que no projecto do IRCAM.

**Gostaria que comentasses a tua atitude actual relativamente aos meios electroacústicos e o que pode vir a ser o teu novo projecto do IRCAM.**

No que respeita à banda magnética, não é algo que eu diga que não voltarei a utilizar. Não sei. Contudo, penso que me interessa cada vez mais toda a transformação com ordenador em directo ou em memória, o que me parece presentemente mais importante que um trabalho com banda magnética. Quanto ao projecto do IRCAM, o problema é que à medida que os meios se tornam mais importantes (e eu vou trabalhar com meios ‘a priori’ muito importantes) e à medida que aumenta a sua complexidade, sinto cada vez mais a necessidade de uma concepção muito clara. Contudo, uma concepção que não seja adequada à mudança de meios. Porque os meios de combinação são muitas vezes infinitos. Mas se essa infinidade de meios corresponde a uma imaginação muito pobre, muito dependente do que ‘acontece no ar’ ou no ‘subterrâneo’, então, curiosamente, esses meios, que são muito complexos, quando utilizados sem uma imaginação suficientemente forte, podem tornar-se esteticamente muito parcos. Isto como primeiro ponto. Um segundo aspecto que parece contraditório, mas que não o é, ou se preferires, poderemos dizer que se trata de uma contradição viva absolutamente necessária para compor, é que tens que ter uma capacidade de abertura à complexidade dos meios (neste caso o IRCAM com o ‘sistema 4 x’ e o ‘patcher’ associados) de tal modo que numa espécie de ‘feed-back’ a tua própria imaginação e intenção estéticas sejam vivificadas e até, algumas vezes, transfiguradas por essa mesma complexidade sem, contudo, perderes o teu objectivo último. Penso que é necessário ter uma grande mobilidade de estrutura de pensamento, filtrar constantemente esses meios através da nossa própria sensibilidade. Trata-se de uma ginástica muito difícil de manter a um nível elevado. Parecem-me dois pontos de polarização permanente. Ainda um outro ponto, seria a existência ou a necessidade de existência de uma adequação permanente entre o rendimento máximo dos meios e aquilo que eu chamaria a dimensão estética e musical da obra acabada. Explicando-me: quando tu partes dos meios, e, na melhor das hipóteses, são os teus programas ou as tuas ideias que originam os programas, irás conseguir uma enorme complexi-

dade; deve existir um equilíbrio muito sábio entre a complexidade dos meios – factor que é em certa medida independente de ti próprio – e a transcendência do teu olhar estético; e não se trata de um puro domínio de um sobre o outro. Trata-se de uma síntese pessoal que tem lugar a um nível mais elevado.

11 De 1973, para conjunto instrumental e 4x2 modulações de amplitude.

**O Emmanuel Nunes é compositor e está radicado na Alemanha. Qual é a situação musical em Portugal?**

No campo da música não tivemos a possibilidade de criar uma historicidade contínua, ao contrário do que aconteceu no campo literário. Na música deparamo-nos com um problema de descontinuidade cultural total. Se sinto necessidade duma continuidade, parto para o estrangeiro. É também o resultado desta ruptura com o tempo. No século XVI uma pessoa que partia em viagem durante um ano rompia não apenas com o presente, mas também com o passado, o que originava um quase 'renascimento'. Temos, além disso, um lado terrivelmente primitivo, o nosso património cultural está oitenta por cento orientado para o prestígio estrangeiro. Não temos o sentido daquilo que é nosso. Mesmo no presente, a maioria das acções culturais ou pedagógicas são fundadas no prestígio imediato, o que significa o *status quo* do ensino musical. Eu não conheço nenhum outro país que tenha feito tantas reformas do ensino da música para repetidamente cair num arcaísmo incrível. Neste país não se fazem reformas para criar competências mas para reforçar o que existia anteriormente. Quando são precisos instrumentistas, em geral vão-se procurar ao estrangeiro. Se os estudos musicais duram dez a quinze anos, com reformas cada dois anos, o resultado é a impossibilidade de criar escola. Ora nós não temos o direito de fazer experiências quando ainda nada existe no terreno. Somos turistas culturais, e fazemos mais um passeio. Não é normal que o pouco que eu sei de música de maneira prática e tangível, o transmita mais em Itália, na Alemanha ou em França do que no meu país, em Portugal; não é normal que uma pessoa seja conhecida em Portugal apenas depois de o ser no estrangeiro, sistematicamente.

\* Entrevista intitulada 'Peregrinação', in: *Les cahiers de Pandora: regards sur les cultures européennes: spécial Lisbonne*, Nr. 17/18, Neuilly, 1991, pp. 17-18. [Tradução: Paulo de Assis]

### **Enquanto compositor vai ter alguma parte nas comemorações dos descobrimentos portugueses, em 1992?**

Recebi uma encomenda do governo português para uma peça que apresentará textos relativos às descobertas. Estes textos serão integrados a secções de uma peça para um grupo instrumental. A obra terá um grande número de percussões, alguns solistas instrumentais, uma pequena formação orquestral e um coro disseminado pelo meio da orquestra, de modo a não poder ser distinguido. Para a parte do texto haverá recitantes. Eu gostaria que houvesse uma compreensão total dos textos, não como textos cantados, mas sim falados, mesmo não se tratando de um coro directamente semântico.

Acaba de ser traduzido em francês o livro dum autor da época das Descobertas, Fernão Mendes Pinto, intitulado *Peregrinação*. Eu li esse livro quando tinha treze anos de idade, e não compreendi absolutamente nada! Era uma leitura obrigatória de literatura portuguesa. Fernão Mendes Pinto conta as suas viagens ao Oriente. É o oposto dum elogio patriótico, é um livro de aventuras contando naufrágios e várias peripécias. Não é minha intenção compor uma peça pomposa, mas sim alcançar uma relação entre coro e orquestra totalmente diferente dum oratório, por exemplo. Além disso os textos que vou escolher não serão textos de elevação patriótica. Serão histórias de viagens, eventualmente cartas com um carácter científico ou privado e, sobretudo, excertos narrando os naufrágios. Só falta compor esta peça... Ela será tocada em Maio de 1992 na Fundação Gulbenkian em Lisboa, e depois em Sevilha.

### **Que sentido atribui a estas Descobertas portuguesas?**

É evidente que se reduzirmos o fenómeno das Descobertas a uma análise estritamente económica e social não podemos evitar o problema da colonização, mas passaríamos à margem do essencial! De facto o que é fascinante neste período é esta dimensão de quase diáspora ao lado duma extraordinária sede de desconhecido nesta aventura que eu não consigo explicar, mas com a qual me posso perfeitamente identificar.

Encontramo-nos diante dum paradoxo: hoje em dia um português encontra-se indo para o estrangeiro. O povo português está sempre tentado a lançar-se ao mar, desde logo até pela situação puramente geográfica. Estando no extremo oeste da Europa nós somos talvez um pouco menos europeus que os franceses, ou mesmo que os espanhóis. Estamos mais longe da Europa por uma pulsão de procurar alhures. Em face do desconhecido nós sentimos uma vertigem. Pensemos nas conquistas do Oriente, por exemplo: que eu saiba nenhum outro povo de todos aqueles que foram ao ultramar foi capaz de tirar tão pouco proveito económico da situação. É

um paradoxo inacreditável: quanto mais longe foram os portugueses, mais se empobreceram, até um ponto quase niilista.

Apesar das atrocidades colonialistas, da procura desenfreada de riquezas, todo o lado colonialista bem conhecido, há uma dimensão completamente diferente, que é o destino mesmo dos portugueses, algo como sonhar a própria pátria alhures.

Alguém como Fernando Pessoa, que viveu muito tempo em Lisboa entre breves estadias em Inglaterra e em Paris, generaliza este alhures através dos seus pseudónimos: ele nunca está onde está já que está em toda a parte. O que também tem alguns inconvenientes!

Em conclusão: para mim as Descobertas portuguesas têm uma enorme dimensão oculta que não podemos reduzir a uma mera análise económica ou científica. Elas contêm e encerram pulsões muito fortes e todo um lado mítico que não se pode explicar pela dialéctica. O que me faz pensar no poema de Fernando Pessoa, aliás Álvaro de Campos, intitulado *Lisbon revisited*...



## VI/6 ENTREVISTA DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO [2] (1991)\*

Decorridos quase 18 anos sobre a data da outra entrevista publicada pela primeira vez neste número do JL, em que é que a música que escreveste e a música que ouviste alterou o teu pensamento sobre música?

O pensamento propriamente dito talvez não se tenha alterado, embora com o tempo eu tenha ganho a capacidade de me focalizar segundo aquilo em que estou a trabalhar e segundo problemáticas ou projectos diversos. Talvez ali fosse menos maleável, não nas ideias, mas sim em relação à mudança de um *Leitmotiv* de reflexão (ou imaginação) para outro. Por outro lado, verifiquei de um ponto de vista mais geral quanto à entrevista (nunca a tinha lido antes) que poderia dizer ainda hoje, na sua globalidade, o que de mais essencial nela se encontra expresso. Mas, penso que a formulação seria diferente, entre outras pela seguinte razão: aprendi que determinadas *Aussagen* [declarações] podem ficar sujeitas a interpretações deturpadas quando não prevejo a margem de interpretação que deixo à pessoa a quem as digo ou a quem as lê (sobretudo a quem as lê). Noto que hoje em dia já não falo como nessa entrevista mesmo quando digo a mesma coisa.

**Como compositor, também prevês a margem de interpretação deixada ao ouvinte e aos intérpretes?**

A margem de interpretação do ouvinte é total, embora haja determinados parâmetros da própria composição (duma determinada peça) que posso conduzir de modo a obrigar o auditor a ouvir de certa maneira. Mas, isto não é novo. É tão velho como a música e sempre me pareceu muito importante. Não tem nada a ver com dominar o auditor, nem com os ‘tais’ clímaxes para impressionar o salão. E mais estrutural. Encontra-se, p. ex., em Bach, Beethoven, Schubert. Mahler está cheio disso. Consiste numa inflexão do

<sup>1</sup> Jornal de Letras, Artes e Ideias, 19.03.1991, p. 18. Título original: ‘Emanuel Nunes, a música como ser orgânico’. Publicada ao lado da (então) ainda inédita entrevista de 1973 (vide neste volume ‘Entrevista de Mário Vieira de Carvalho [1]’).

discurso que provoca, na audição do todo no tempo, uma determinada orientação auditiva.

Quanto à margem deixada ao intérprete, é um problema sem problemática, na medida em que, quando se está executando uma obra relativamente recente, o texto deverá ser transmitido de uma forma imaginativa, mas precisa. Ou seja, quando não se trata duma obra que o próprio intérprete conheça também por tradição, é raro ele possuir um conhecimento automático (dos valores estéticos e semânticos da linguagem inserida na obra) que lhe permita atingir um nível de liberdade interpretativa que, por sua vez, lhe sirva de iluminação particular e pessoal de determinados aspectos. Por esse motivo, parece-me ainda hoje quase impossível interpretar uma sonata para piano de Boulez como Glenn Gould interpreta uma obra de Bach. Para mim, a razão é essencialmente de tempo e de história. Até porque não acredito, p. ex., que no tempo de Beethoven se ouvisse um quarteto como se pode ouvir hoje. De resto, também não acredito que ele se tocasse como hoje.

**Podes ser mais preciso quanto à percepção da obra pelo público?**

O público bate palmas e eu agradeço. Uma peça é feita para existir enquanto realidade autónoma. Cada um serve-se depois como quer. Se é bom, é bom. Se é mau, é mau. Se tirou proveito, tirou. Se não tirou, não tirou. Estou velho para essas histórias de escrever ou não escrever para o público. Não tenho cultura para acreditar na psico-acústica. Não faço obras para serem difíceis para o público, também não as faço para serem fáceis.

**Eu referia-me à questão da composição/percepção mais em abstrac-to...**

Considerando um auditor ideal como hipostasia? Aí o problema põe-se num plano diverso. O que é para ouvir e o que não é para ouvir. De obra para obra, de época para época, de 'género' para género (câmara, orquestra, etc.) existe nos diversos níveis de estrutura ou organicidade geral da obra um aspecto de evidências auditivas a cada nível dessa estruturação. Da mesma maneira que, quando estou a falar contigo, não sei se estás doente do fígado ou do coração. Mas, se não tiveres fígado, não posso falar contigo porque já morreste. Já não és o mesmo. A maneira como o teu organismo funciona é estritamente pessoal, embora tenhamos todos o mesmo tipo de organismo. Esta observação está completamente para aquém e para além de toda e qualquer problemática estética, que servirá eventualmente para uma aproximação à obra, mas que é totalmente inútil para a mesma obra.

**Que sentimento prevalece em ti quando ouves uma obra tua: sentes-te próximo, distante, identificado, estranho? Quando, por exemplo, ouves uma obra tua recente e uma de há vinte anos, encontras algo de essencialmente diferente?**

*A priori* é sempre diferente, salvo quando acontece haver uma série de concertos ou uma *tournee* com a mesma obra. Nessa altura, a distância em relação à obra torna-se curiosamente maior, isto é: no momento da audição a obra é ouvida por mim de uma maneira ainda mais objectiva; ou, em determinadas fases de ensaio, a percepção global da obra é posta em segundo plano. Não há de modo nenhum uma atitude única.

**Nestes 18 ou 20 anos mudou alguma coisa na tua relação com a música, com o acto de ouvir, com o acto de compor?**

De certeza. Mas o que é não sei. Seria uma enorme falta de imaginação se não tivesse mudado. No entanto, há aspectos que não mudaram e não mudam: se mudassem, seria igualmente uma grande falta de imaginação.

**Afirmaste, em tempos, desejares que a tua personalidade se apagasse o mais possível no acto de compor tanto como no acto de ouvir...**

Aí está um exemplo do comentário que fiz há pouco sobre formulação de ideias. Hoje diria o mesmo de outra maneira. O modo como então me expressei pressupõe uma confiança na interpretação dos outros que hoje em dia já não tenho. Assim, separaria 'compor' e 'ouvir'. Em relação a 'compor' diria que um dos aspectos mais essenciais do que então chamei 'apagamento da personalidade' consiste na capacidade de ser capaz, por um lado, de me aproximar e distanciar, durante o trabalho, do próprio trabalho. Outro aspecto, complementar do anterior, diz respeito às 'formulações iniciais' que darão origem a determinada peça: consiste em desenvolver ao máximo a capacidade daquilo a que eu costumo chamar 'sair e entrar no sistema local da obra'...

**...ou talvez no 'sistema auto-referencial' da obra, para usar uma categoria da teoria de sistemas de Luhmann...**

Quanto ao 'ouvir': provavelmente, por razões exteriores, ouço menos música do que efectivamente ouvia antes (quantitativamente), embora durante as viagens no carro ouça repetidas vezes certas obras. Aqui, porém, a atitude em nada deve ter mudado. Julgo ser o mesmo auditor que era. Com a tal expressão ('apagamento da personalidade') pretendia referir-me, decerto, à capacidade de sair da problemática pessoal e de me identificar com a obra que estou a ouvir.

**Que é que mudou de essencial na tua vida?**

A idade e, há doze anos, o nascimento da minha filha.

**Voltando à entrevista de 1973, tens mais algum comentário a fazer?**

Há coisas contextuais da época. Uma delas são as referências a Fernando Lopes-Graça que têm a ver com o facto de estarmos antes do 25 de Abril e sobretudo de eu ter reagido algum tempo antes contra certas afirmações de Jorge Peixinho sobre Lopes-Graça. Enquanto nessa altura quis manifestar directamente a minha reacção na entrevista, hoje em dia, possivelmente, não teria feito qualquer referência a um tal facto.

**Estás a compor uma obra para o Coliseu. Esta sala significa alguma coisa para ti?**

Significa, independentemente da sala em si, que foi o factor primordial, devido sobretudo às distâncias possíveis, pois um dos aspectos que eu queria experienciar são as distâncias na audição (músicos a tocar da altura de um quarto ou quinto andar, p. ex.). Para além disso, sempre foi, para mim, um momento privilegiado ir ao circo quando era miúdo e, mais tarde, a todos os Festivais Gulbenkian, que me permitiram ouvir os grandes intérpretes da época do repertório clássico e onde aprendi a saber que, acusticamente, os bilhetes mais baratos eram, por vezes, os melhores (p. ex., no último andar do Coliseu, onde vou ter vários músicos a tocar).

**Essa tua obra é um exemplo da relação entre música e arquitectura que remonta, pelo menos, à Idade Média e tem modernamente em Xenakis um dos seus cultores (obras pensadas segundo as mesmas 'proporções' do espaço em que vão ser tocadas)?**

Seria exagerado da minha parte citar o *Quodlibet* como exemplo disso. Por outro lado, a problemática tende a mudar quanto mais aperfeiçoados forem os meios de difusão. Com o auxílio do computador, pode-se fazer inflectir a acústica do espaço utilizado nos mais variados sentidos e, nessa medida, a relação entre música e arquitectura é, para assim dizer, ultrapassada pela possibilidade de 'espacializar' de outra forma, caso da obra que estou a compor no IRCAM, a estreiar em Paris em Fevereiro de 1992.

**Porquê um *Quodlibet*?**

Originalmente é uma composição livre utilizando várias obras ou temas de peças de vários compositores. Como acontecia, p. ex. no canto gregoriano, com a contextualização e inserção de troços melódicos não pertencentes ao original bem como seccionamentos que em muitos casos eram alheios ao contexto inicial. Estes aspectos têm muito a ver com a composição do meu *Quodlibet*, embora

não contenha uma única citação ou utilização de obras alheias. E também não há citação de obras minhas: há apenas um deitar mão a alguns dos materiais primários que deram origem a várias das minhas obras.

**O espacial como componente estrutural interessa-te numa perspectiva exclusivamente sonora? O lado visual é secundário?**

Tem sido assim até agora.

**Não tencionas fazer teatro musical?**

Não sei se isso vai acontecer, mas há, pelo menos, dois projectos que têm a ver com espectáculo e com textos literários.

**Há dias, ouvi-te comentar que não eras um místico...**

Uma coisa é ter um contacto mais ou menos profundo (segundo a época) com uma dimensão mística e outra coisa é ser um místico. Mas, um místico não compõe – e isto não é uma *boutade*. Daquilo que conheço e da maneira como penso, ser um místico pressupõe uma atitude total que exclui a realização de um objecto temporal (uma peça) na esperança de lhe conferir maior ou menor atemporalidade. Prometeu não era um místico.

## VI/7 ENTREVISTA DE BRIGITTE MASSIN E PETER SZENDY (1992)\*

[Brigitte Massin] Em alguns dos seus escritos o Emmanuel Nunes parece sugerir que há na sua música um elemento, não religioso, mas sagrado – obrigando a um olhar mais profundo.

Quando falo disso é mais em relação ao que eu creio ser a verdadeira essência da obra artística. O que há de sagrado na minha maneira de ver é que eu creio infinitamente nas obras. Creio nelas enquanto organismos vivos, enquanto organismos que nascem, vivem e morrem. E, de acordo com a respectiva saúde vivem muito, ou morrem muito depressa. Há um desgaste, mas também uma ressurreição das obras. Isso depende do seu grau de perfeição – da sua perfeição em sentido orgânico...

[BM] Você escreveu pouco para a voz. Mas numa das suas primeiras obras vocais – *Minnesang* – utilizou textos do místico alemão Jakob Böhme...

Quando estudei em Colónia segui os cursos de fonética de Georg Heike. E tinha na altura muitos projectos de como tratar a voz e a palavra. Projectos que eram talvez demasiado idealistas – um desejo muito intenso que não acabava por se concretizar em nenhuma peça. Em 1975 li [pratiquei!] muito os textos de Jakob Böhme [1575-1624], de Mestre Eckhart [c. 1260-1327], e da Bíblia – sobretudo o Antigo Testamento. Não tanto enquanto prática mística, mas como leitura, como apoio também para mim mesmo. Os textos de Böhme têm um carácter místico, mas não tive a intenção de escrever música mística. Para não os trair é importante guardar uma extrema modéstia relativamente àquilo que chamamos a torto e a direito pensamentos místicos.

\* Entrevista realizada em Paris nos dias 20 e 30 de Julho de 1992: 'Entretien avec Emmanuel Nunes', in: Programa do 'Festival d'Automne à Paris', Paris 1992, pp. 4-7. Republicada in: *Musiques en création: Textes et entretiens* (Philippe Albèra, Vincent Barras, Jean-Marie Bergère, Joseph G. Cecconi e Carlo Russi, eds.), Contrechamps, Genebra 1997, pp. 103-112. [Tradução: Paulo de Assis]

1 No original 'j'ai beaucoup pratiqué (...)', expressão que reforça a dimensão proto-religiosa das leituras feitas. [N.E.]

[Peter Szendy] Os títulos de algumas das suas obras reenviam para a simbólica da Kabala: *Tif'ereth, Chessed...*

Em 1979 fui convidado pelo Festival Testimonium de Israel. Este festival era dirigido por Recha Freier, que tinha decidido nesse ano fazer encomendas sobre textos da Kabala e do Zohar. Eu estava a trabalhar numa peça para quatro grupos instrumentais, baseada em material de *Einspielung I*. Eu queria – talvez pela primeira e última vez na minha obra – que esta peça começasse com uma textura praticamente indecifrável à audição, um ‘magma’ sobre o qual quase não houvesse controlo auditivo possível. Esta textura não é minimamente aleatória – ela é baseada em imitações em todas as oitavas –, mas ela gira sobre si mesma; não se consegue diferenciá-la. Tratava-se, no desenrolar da peça, de tornar audíveis as dimensões que ali estão presentes, mas que não se conseguem ouvir quando são apresentadas ao mesmo tempo. Recha Freier enviou-me um texto do Zohar sobre a morte dum Rabino, cujo corpo estava rodeado de luz – uma luz tão intensa que nos tornava cegos. Pareceu-me ver uma coincidência entre esta descrição e a maneira como eu queria iluminar essa textura ao longo da peça. E como toda a peça se baseava no número 4, e como este número, na árvore da Kabala, se chama Chessed [ou Hessed] – o que quer dizer Bendição ou Graça –, escolhi *Chessed* como título da obra.

[PS] Qual é o papel do número na sua música?

É um papel tanto inconsciente como provocado. Há obras nas quais o número se encontra em vários níveis: seja no número de instrumentos, seja na maneira de tratar certos ritmos,... Para mim *Musik der Frühe*, *Nachtmusik* e *Wandlungen* estão ligadas ao número 5; *Duktus* baseia-se no número 7, tanto ao nível harmónico como no que diz respeito aos grupos de timbre. Mas o número nunca tem, nas minhas peças, um carácter de totalidade. Não se trata de uma técnica ‘serializante’, no sentido em que não é globalizante. São mais certos aspectos que são sustentados pelo número... É verdade, eu gosto muito de números...

[PS] E o seu simbolismo na Kabala? Ou é pura coincidência?

Sim. Eu sei que há uma certa reflexão à volta dos números – eu próprio a sinto várias vezes –, mas tal reflexão não me obsessiona. Ela vale o que vale...

[PS] O número seria mais um potencial – no sentido platónico?

Sim, há muitos aspectos do pensamento de Platão que me estão muito próximos. A eidética, a ideia como potencial e sua actualização: para mim essa é uma maneira de ser. Todos os caminhos entre um potencial globalizante e uma actualização redutora...

[BM] O título do ciclo em que trabalha desde 1978 – *A Criação* – tem algo a ver com esta ideia da obra como um organismo vivo?

Eu escrevi uma dezena de obras antes de ‘*A Criação*’, obras que também formam um ciclo. Mas esse ciclo não tem nome, porque nunca lhe encontrei um baptismo adequado... Nesse primeiro ciclo havia quatro notas principais (*notes-pivots*) – um anagrama musical – que constituem uma espécie de subconsciente harmónico subjacente a todas as peças. Estas quatro notas já estavam presentes na primeira obra desse ciclo, intitulada *Omens II* [Presságios]... E estas quatro notas perseguiram-me em todas as obras que compus posteriormente.

[PS] Estas quatro notas constituem o que às vezes chama de ‘tónicas múltiplas’?

Sim, mas tratava-se de uma concepção mais genérica do que eu enunciei. O que me interessa é ter *pivots*, tónicas, que porém nada têm a ver com o mundo tonal. Tónicas que evoluem e criam campos gravitacionais mais ou menos evidentes, como nos sistemas atómicos.

Mas para regressar a ‘*A Criação*’, ela foi um verdadeiro corte com o meu primeiro ciclo. De tal maneira que em *Nachtmusik I*, um dos princípios geradores da obra é precisamente a ausência dessas quatro notas. Elas foram voluntariamente banidas da peça: eu queria saber como era viver sem elas. É uma obra negativa em relação ao primeiro ciclo e positiva em relação ao segundo.

Se eu quisesse definir a diferença maior entre os dois ciclos, diria que no primeiro há uma ambiente harmónico geral comum, assim como muitos elementos quase biográficos; em ‘*A Criação*’ há mais um trabalho sobre a linguagem – sobretudo do ponto de vista do ritmo. Estes aspectos rítmicos têm, aliás, uma origem muito simples. Eu perguntei-me: o que é que acontece quando duas periodicidades [diferentes] se sobrepõem de maneira cíclica? Se imaginarmos um total rítmico original compreendendo todos os períodos possíveis, não ouvimos mais do que um *continuum* arritmico. A partir daí é possível extrair ataques desse total rítmico original, em vez de compor ritmos *ex nihilo*...

[BM] Os termos que emprega poderiam descrever o trabalho com a fita magnética...

Não julgo que seja necessário estabelecer uma relação entre o que acabo de dizer e a música electroacústica. Aliás, não há nenhuma predominância dos meios electroacústicos no conjunto das minhas peças: a maioria das obras só utilizam meios instrumentais. *Lichtung* é a primeira peça para a qual eu não autorizo uma versão sem electrónica : ela deixaria de ter qualquer sentido. Mas tanto em *Wandlungen* como em *Nachtmusik I* a electrónica é usada *ad libitum*.

**[PS] Em 1985 deu um seminário no IRCAM sobre o tema da ‘atitude instrumental’: trata-se de uma atitude oposta à electrónica?**

Não. Tratava-se da minha atitude relativamente ao meu trabalho de compositor. Eu pretendia falar do carácter de *instrumentalidade*, do carácter artesanal da composição de uma peça. Por exemplo, quando um intérprete trabalha uma certa passagem, ele trabalha fora do tempo [*hors-temps*], para chegar a uma sonoridade perfeita; é um elemento acústico quase independente. Depois há o desenrolar da peça: como é que vai integrar o trabalho feito para essa passagem na obra inteira? Para mim há aqui um paralelismo com o trabalho do compositor. É por isso que falo muitas vezes de tempos diferentes dentro de uma peça: pode haver uma discrepância enorme entre um ‘mergulho’ de vários dias para escrever alguns compassos, e a escuta real irreversível, que não dura mais do que alguns segundos. Quando compomos devemos permanentemente dedicar-nos a um *virtuosismo temporal*: colocar-se tanto numa vida de vários dias de trabalho, como numa vida de alguns segundos que passam...

**[PS] Em que coisa se tornam estas relações temporais numa obra como *Quodlibet*, onde usou materiais de outras peças suas de épocas muito diferentes?**

As relações temporais não são aí nem mais nem menos complexas. *Quodlibet* é um género de caleidoscópio de materiais – mas não de citações. E dei-me conta que inconscientemente havia aspectos permanentes, quanto ao gesto, em obras distantes de dez ou quinze anos.

**[BM] *Quodlibet* transporta-nos, aliás, a uma noção capital para si: o espaço. Com esta vontade manifesta de ampliar o ar sonoro...**

Em 1971 eu comecei um doutoramento em musicologia sob a orientação de Michel Guiomar, doutoramento que não terminei porque estava a compor cada vez mais – não em termos de quantidade mas de tempo de trabalho. A minha tese debruçava-se sobre Webern em geral, e sobre a Segunda Cantata em particular. E eu tinha tentado desenvolver uma ideia do espaço, não apenas exclusivamente físico, mas também no interior de uma obra – uma ideia ligada (para mim) à da forma aberta. Na realidade eu concebo uma noção de espaço ao nível da composição em si, naquilo que chamei uma vez *contraponto de parâmetros*. Se tomarmos em consideração, por exemplo, os três parâmetros da altura, do ritmo e da dinâmica, cada um pode ter uma evolução dentro da obra não coincidente. Como numa invenção a três vozes. Trabalhamos a evolução rítmica de uma maneira por vezes totalmente independente das alturas. E a dimensão dinâmica não está lá apenas para ajudar as outras duas – os seus pontos culminantes não coincidem forçosamente com os dos outros dois. Isto foi para mim, nessa época, uma primeira apro-

ximação ao problema da espacialização. Da mesma maneira, num quadro há um espaço *interior*, criado através do trabalho feito sobre diferentes dimensões da cor, da perspectiva, pelo *contraponto* entre estas dimensões: não é um espaço real, é um espaço real *no interior* do imaginário.

Em *Tif'ereth* procurei trabalhar grupo a grupo, com algo que eu designei como ‘todas as coreografias possíveis’: a música pode mudar muito rapidamente de um grupo a outro – ou, ao contrário, muito lentamente, permitindo seguir o seu movimento. E é a escrita contrapontística que serve de base a certas possibilidades de espacialização : os motivos horizontais têm desfaseamentos diferentes de um grupo para outro. Uma maneira de trabalhar – por desfaseamentos, por regressos sobre si mesmo, como no cânone e na fuga – que tem muito a ver com uma certa concepção da espacialização.

Mas em tudo isto que lhe estou a dizer, permanecemos ligados a uma sala. Coisa de que gosto muito, aliás: cada vez que entro numa sala ou numa igreja tenho vontade de colocar um músico em tal ou tal local para escutar o resultado – é uma mania!

Com *Lichtung* o que era novo – e que tenho ainda de trabalhar – era a relação entre a velocidade de deslocamento no espaço, o ritmo e o timbre: sem *nenhuma* transformação electrónica, se um instrumentista toca um som no palco que eu projecto no espaço com ritmos compostos, criam-se fenómenos de timbre que são o resultado exclusivo da velocidade de deslocamento. Não se trata de fazer uma peça apenas com o objectivo de levar a cabo uma tal pesquisa: isso eu posso fazer sem música. O que me interessa é saber como é que isso – em relação ao meu universo de compositor – me pode fazer avançar interiormente e fazer-me regressar a mim mesmo. Só com esta condição é que se pode chegar à composição com meios novos. Uma obra musical está simultaneamente antes de depois da investigação.

**[PS] A ideia de separação dos parâmetros – e a de um contraponto de parâmetros – parece-me ligada, em certa medida, a um pensamento serial. Qual foi a incidência do serialismo na sua obra?**

Eu prefiro falar de obras seriais do que de serialismo. Os textos de Boulez, por exemplo, foram frequentemente compreendidos num sentido que não corresponde às suas obras. Mas nas obras seriais maiores o que existe é uma *harmonia*, mais do que um *contraponto* de parâmetros. A disposição das dimensões, mesmo quando são tratadas separadamente, permanece muito ‘harmónica’: as coincidências estruturais – as maneiras de fazer sobressair ou, ao contrário, de mascarar certos elementos da estrutura – são muito verticais. Quando falo dum contraponto de parâmetros – e não sei se o consegui ou não – a ideia é a seguinte : os pontos culminantes, dentro de cada pa-

râmetro, não estão organizados em relação aos outros [parâmetros] ; pode haver uma acumulação de timbres ou de intensidades num momento no qual, ao nível das alturas, não existe nenhum ponto estrutural importante. Mas este tipo de desfasamento entre os parâmetros não é certamente anti-serial. As reacções às teorias que servem de base às maiores obras seriais são de resto, na maioria dos casos, muito pobres e de uma grande ignorância ; elas não me interessam...

**[PS] O Emmanuel também insistiu frequentemente na necessidade de manter um parâmetro constante para sustentar o desenvolvimento de uma passagem – como uma nota pedal...**

Quando há uma grande actividade no seio de certos parâmetros é muito importante ter uma fixação ao nível dos outros parâmetros. Para poder medir a distância entre a permanência e a mudança...

**[PS] É o que se sente em *Minnesang*, onde o trabalho sobre o texto e sobre os formantes rítmicos é sustentado pela presença exclusiva de duas notas durante quase metade da obra...**

Sim, durante toda a primeira parte só há Mi e Sol sustentado. E devo dizer que se tivesse escolhido outro intervalo, não teria composto da mesma maneira : para mim os intervalos são entidades extremamente autónomas, têm uma personalidade. Na tese que eu devia ter feito sobre Webern eu falava das diferentes *instâncias* do intervalo: uma terceira maior teórica, uma terceira maior em tal registo, uma terceira maior dobrada sobre duas oitavas... Para mim isso tem um grande papel na constituição do discurso. Em *Minnesang* a terceira maior era uma fatalidade, um anagrama...

**[BM] Quais são, em música, as suas afinidades electivas?**

Como é evidente há momentos da minha vida nos quais frequento mais certas épocas do que outras : o canto gregoriano, Monteverdi ou outros madrigalistas como Gesualdo ou Vecchi. E Bach, isso nem é preciso dizer, que tive vontade de estudar o mais possível : não se pode aprender tudo acerca de um compositor, mas pode-se tentar. No caso de Beethoven há um aspecto que me toca directamente : são os andamentos lentos, nos quais o trabalho rítmico é muito elaborado – quase como rubatos escritos. Tenho também uma afinidade particular com Schubert. Na sinfonia ‘Grande’ vejo como um salto para afrente – como premonições : ouve-se ali muito Mahler... Nas duas últimas sonatas para piano – em Si bemol maior e em Lá maior – diríamos por vezes que assistimos à composição da obra: como uma recomposição durante o tempo da escuta. O que também acontece com Beethoven. Nunca mais esqueci um dia (na época em que estudávamos *Momento*) em que Stockhausen tinha dado como exemplo de pensamento aberto alguns dos últi-

mos quartetos de Beethoven, nos quais temos verdadeiramente a impressão de seguir o processo criativo – como se o compositor dissesse: se fizer de tal maneira, isto soa assim, mas se fizer de outra maneira, isto vai dar um resultado totalmente diferente...

**[PS] Também falou do madrigal a propósito de *Machina Mundi*...**

Sim, nos madrigais, frequentemente, não há uma incidência *directa* do conteúdo semântico do texto na maneira de compor. Um madrigal de guerra não tem necessariamente uma técnica de escrita muito diferente da de um madrigal de amor – salvo talvez ao nível do ritmo. Em *Machina Mundi* o tratamento do coro não é *a priori* dependente do conteúdo do texto. Pelo contrário o ritmo do coro está, por vezes, totalmente ligado à prosódia. Sobretudo nas partes I e IV, nas quais os ritmos são derivados da minha leitura do texto: o coro procede a uma declamação harmónica.

**[BM] Nesta obra celebra também um dos grandes poetas portugueses – Camões...**

Tenho o meu ponto de vista sobre as Descobertas portuguesas, sobre o espírito português da época. E *Os Lusíadas* de Camões não são apenas um poema épico. Existe uma dimensão crítica nas descrições dramáticas daquilo que foi a conquista marítima. Ele próprio navegou, não é um poeta que tenha ficado em casa: ele conheceu naufrágios, perdeu um olho numa batalha... A maneira como eu recompus os textos reflecte, aliás, certamente a minha ideia das Descobertas.

**[BM] Quando começa uma obra tem uma noção exacta das suas dimensões?**

No que diz respeito a cada parte é raro que eu não saiba a duração de uma secção, a nível local. Mas no que diz respeito à organização das partes entre elas, isso depende das obras. Tenho uma grande ligação ao material que escolho. Um pouco como certos escritores: uma vez criada a personagem é ela que vive, e o escritor segue-a...

Não se pode compor sempre com relações de causa e efeito plenamente conscientes: ou as consequências de certas decisões chegam automaticamente, ou não chegam de todo. Muitas vezes observei em peças de compositores da minha geração que após alguns belos compassos, tudo continua como se elas não tivessem sido conseguidas: tudo continua ‘ao lado’ [à côté]... Uma falta de intuição quanto ao alcance do gesto.

E esta noção de alcance do gesto é fundamental. Eu tenho liberdade a cada instante da peça, mas trata-se de uma liberdade condicionada pela realização formal. Nos *Lieder* de Schubert existem imprevistos, mas eles são justificados pela maneira como o *Lied* continua. Para mim isto é muito importante: posso tomar

qualquer decisão, a qualquer momento da obra, mas se decidi fazer isto, então sou inelutavelmente conduzido *aqui...*

**[PS] E como é que, para si, se pode acabar uma obra? Em que altura se pode dizer que está concluída?**

Há algumas obras – tais como *Clivages* ou *Tif'ereth* – que não estão acabadas do ponto de vista da sua duração, para as quais eu tinha previsto outras partes. *Tif'ereth* é uma peça que tem partes mais ou menos fechadas nelas mesmas. Algo que eu comparo aos planos de uma igreja românica, a estas construções que se estenderam por vários séculos... Em *Tif'ereth* eu tinha pensado numa 'Antifonia I' no início da segunda parte – bem como numa peça autónoma no fim da primeira parte, que seria a única a poder ser tocada separadamente. Mas não lhe sei dizer se chegarei a compô-la ou não... É certo que há sempre em mim uma contingência do não-acabado...

**[BM] Tem a impressão que a sua obra – a totalidade da sua obra – se constrói como uma trajectória? E como lhe definiria as traves mestras?** Se falo de trajectória, tal não implica uma unidireccionalidade: existem muitas sinuosidades. Mas e procuro aprofundar a linguagem – tanto a minha como aquela que existia antes de mim. E espero que haja cada vez menos dicotomia entre o que se pode chamar 'rigor' – ou virtuosismo – e expressividade musical. Pela minha parte cada vez as distingo menos. Se começo a compor com números – seja para os ritmos ou para as alturas – não sinto que esteja fora da minha expressividade. Alguns críticos divertem-me muito: chegam a saber mais do que eu. Desde que percebem que o ritmo foi composto com toda uma série de proporções numéricas, deduzem um alcance estético que só prova a sua (deles) total falta de cultura relativamente aos métodos de trabalho – sejam eles de uma peça dita 'expressiva' ou dita 'cerebral'.

**[BM] Ambos conhecemos Vieira da Silva. Há reproduções de quadros dela em alguns dos seus discos. Vê alguma relação entre a pintura dela e a sua música?**

Quando comecei a ser tocado em Paris ela veio algumas vezes comigo aos concertos. E sei que ela gostava muito do meu trabalho. Tive o azar de ficar muito tempo sem a ver. Via horrivelmente pouco. Por razões que não são razões. E o destino quis que ela não tenha sequer sabido que *Lichtung* lhe é dedicada. *Lichtung* não é 'à memória' de Vieira da Silva – eu não sabia que ela ia morrer. Quanto à relação entre os nossos trabalhos: tudo o que posso dizer é que no século XX há três pintores com os quais estabeleci uma relação de aprendizagem: Kandinsky, Paul Klee e Vieira da Silva. As suas obras têm uma ressonância imensa relativamente à minha maneira de pensar o gesto.

## VI/8 QUESTIONÁRIO DO IRCAM (1993) \*

1. Para si a composição musical tem algo a ver com as utopias? Em caso afirmativo quais seriam, para si, as utopias do(s) próximo(s) decénio(s)?
2. Se tivesse um projecto utópico a defender, qual seria?
3. Parece-lhe que há convergências (ou pontos de convergência) entre as utopias musicais e científicas?

Imaginar o inacessível com uma clarividência simultaneamente rigorosa e modesta fertiliza os campos do realizável e torna a sua tensão em direcção ao irrealizável mais acessível. Joguemos por um instante o jogo da utopia: se nos fosse possível saber o que, em 1826, o 'ouvinte' ideal ouvia dum quarteto de Beethoven e, *mutatis mutandis*, o que ele ouvirá, daqui a cem anos de uma obra da nossa época, teríamos atingido as moradas dum saber que nos permanecem impenetráveis para sempre. Como é evidente, ele ouviu menos desse quarteto do que nós ouvimos hoje, e, no futuro, ele ouvirá mais do que nós de uma peça da nossa época.

Isto deriva do que eu designarei como situação *faustiana*, na qual o compositor se encontra frequentemente durante o seu trabalho. Não se trata propriamente de uma utopia na medida em que esta situação é determinante para o acto de realização, de fixação de uma obra, para a sua realização final, que é em si mesma uma eliminação – com ou sem lançamento de dados – de todos os possíveis *menos* a peça.

Uma situação mefistofélica: quantas tentações, de decisões para um só compasso, de momentos nos quais nos sentimos atraídos por uma gratuidade e onde pensamos, contudo, que ele ouve(irá) *tudo*. Evitar o pacto...

Um 'Julgamento Final' que conhecerá todos os bastidores do processo criativo, ainda que eu não acredite na dita imperceptibilidade de certos detalhes de escrita. Como podemos afirmar que ele

\* Respostas a um questionário (feito a vários artistas e cientistas) sobre o tema das 'utopias', realizado pelo IRCAM em 1993, sob a orientação editorial de Peter Szendy. Publicado sem título em: 'Fragments d'un discours utopique', em: *Utopie*, 'Les Cahiers de l'IRCAM', n. 4, Paris 1993, pp. 95 e 104. [Tradução: Paulo de Assis]



não ouvirá tudo *um dia*? É óbvio que a *percepção da perceptibilidade* se desenvolve sobre uma escala extremamente matizada de graus de re-conhecimento.

A enorme parte de utopia que suporta a gestação de uma obra, a pluralidade de direcções sobre as quais ela se desenrola, as inumeráveis incursões aos confins de diversos impossíveis; tudo isso parece ter de ser anulado (e é-o de certo modo) com o acabamento da partitura. De outro modo, a persistência nos territórios da utopia tenderá a remeter para um mais tarde incerto este acabamento. Seja como for, a escuta deixará uma impressão sonora que trairá, de uma maneira ou de outra, a utopia visitada. A utopia só existe enquanto a obra não existe. Depois, só fica a sombra da utopia. Mas uma obra sem esta sombra...

Mais l'acte s'accomplit. Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la Folie: admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée: et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il conclut que l'Idée a été nécessaire.

(Mallarmé, *Igitur*)

★

[3.] E se um dia se conseguisse propagar o som de maneira tão direccionável como a luz?

## VI/9 ENTREVISTA DE JEAN-PIERRE DERRIEN (1997)\*

Na utopia vanguardista dos anos cinquenta surgiu a ideia de que as diferenças nacionais iriam desaparecer. Depois acabou por se constatar que Stockhausen é um compositor alemão, que Boulez é um compositor francês, que Berio é um compositor italiano, com constantes fortes, mesmo se nunca houve tanta circulação entre os diferentes países. E o Emmanuel, o que é que guarda do seu país de origem?

Não posso precisar o que guardo ou o que abandonei mas, em qualquer caso, é verdade que jamais me coloquei a questão nesses termos. Provavelmente guardei a minha identidade de português...

Julgo porém saber que quando saiu de Portugal, isso devia ser para uma ausência bastante longa?

De facto passei sete anos sem lá voltar, de 1964 a 1970. É preciso não esquecer que, quando parti, tinha vinte e três anos e já não era, portanto, uma criança. Tinha concluído os meus primeiros anos de estudo ali, na faculdade de Filosofia e de línguas germânicas. Parti por uma razão simples: era impossível fazer em Portugal os estudos musicais que eu pretendia.

O que é foi procurar no estrangeiro?

Eu pretendia simplesmente não ficar limitado a parar em Bartók e Stravinsky. Eu tinha necessidade de estudar, em particular, a Escola de Viena, Boulez e Stockhausen. Mas tinha um *handicap* 'burocrático', dado que não possuía nenhum diploma oficial do Conservatório de Lisboa que me permitisse prosseguir [os estudos] noutro país. Fiz tudo o que podia para resolver este problema. Mas naquele tempo, à parte os Cursos de Darmstadt onde qualquer pessoa podia ir, não havia cursos especializados – à excepção dos cursos dados por Stockhausen na Escola de Música de Colónia [*Rheinische Musikschule*]. Nessa época ele não dava ainda aulas na Escola Superior de Música...

\* Entrevista inédita, realizada em Agosto de 1997, em Paris. Inicialmente pensada para ser incluída no livro *Emmanuel Nunes* editado por Peter Szendy (IRCAM/L'Harmattan 1998) acabou por não ser publicada. [Tradução: Paulo de Assis]

O Emmanuel é professor de composição no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris desde há cinco anos. Muitas pessoas dizem que não se pode ensinar composição; que se pode ensinar apenas análise, orquestração, harmonia, contraponto, a história das formas... Agora que é professor, é a mesma pessoa aquela que compõe e aquela que ensina?

Creio que é a mesma pessoa. Não é a mesma função. Costumo dizer frequentemente (e não se trata de obscurantismo, ainda que possa ser entendido como tal) que só se pode aprender o que já sabemos. Aprender quer dizer que se tem uma necessidade de *reconhecer* aquilo que se aprende. Se a única coisa que se ganha é um conhecimento que não é acrescido de um *re-conhecimento*, não se aprende grande coisa...

**Está a afirmar que apenas reconhecemos coisas que já possuímos implicitamente, inconscientemente? Ou quer dizer que só reconhecemos aquilo de que temos necessidade?**

Arriscaria uma terceira hipótese. Não é só 'o que já possuímos inconscientemente': na realidade isso quereria dizer que não temos nada a aprender, que conhecemos tudo – o que seria estéril. 'Aquilo de que teríamos necessidade' é uma formulação mais próxima do que quero dizer: o que é verdadeiramente necessário duma maneira *interior*, eis o que nos conduz à possibilidade de aprender. A uma possibilidade, como diria Nietzsche, de reentrar em possessão da realidade que queremos apreender, sem que a expressão 'reentrar em possessão' adquira o sentido de alguma forma de poder. Quando digo que não se pode aprender senão aquilo que já se sabe, não me estou a referir a conhecimento objectivo. Trata-se de uma capacidade, de uma sensibilidade e sobretudo de uma adequação total ao que se aprende. Há, por exemplo, pessoas que escrevem uma fuga em cinco minutos, absolutamente correcta, o que não quer dizer que isso as torne aptas a compor. Numa linha de pensamento semelhante pode-se aprender a fazer uma mesa. Há aqui um carácter de reprodução.

**Considera importante, para aprender a compor, conhecer todas as técnicas antigas, ou isso é supérfluo?**

Feliz ou infelizmente há músicos muito famosos que quase não sabem o que é uma fuga, ou mesmo uma partitura! Mas há, porém, uma escrita de base, técnicas passadas e presentes, que é preciso dominar. Talvez me tomem por reaccionário, o que não me incomoda nada, se disser que o que falta há muito tempo é que nunca se acreditou verdadeiramente na necessidade de fazer exercícios modestos a partir de técnicas do século XX, como se pensa em fazer um coral de Bach, uma fuga de Bach, um contraponto do século XVI. Faz-se isso com a tonalidade, mas não se vê a necessidade de fazer tais exercícios, sem pretensões, com as técnicas do século XX.

**Tais exercícios modestos, como se escreviam antigamente invenções a duas ou três vozes, manda-os fazer aos seus alunos?**

Eu não os mando fazer, mas digo-lhes que é bom fazê-los! Normalmente sou bastante parcial – não acredito na imparcialidade. Acredito que há dois tipos de pessoas: aquelas que acreditam que o são, e aquelas que sabem que o não são... Além disso eu não imponho a nenhum aluno nenhuma estética, nem nenhuma técnica. Se alguém vem trabalhar no espírito de algum género de neo-tonalismo, como eu não sei fazer tal coisa, também não a sei ensinar.

**O Emmanuel diz que o ensino não pode ignorar a história, os estratos sucessivos das escritas musicais, as formas que daí resultaram... A história, isso pode ser o encontro com textos; mas há outra coisa no ensino: o encontro com um homem. Falemos, se estiver de acordo, daqueles que veio procurar: Stockhausen, Pousseur, Boulez...**

Quando fala em 'encontro com um homem'... Eu passei dois anos em Colónia, seguindo os cursos de Stockhausen, mas com ele nunca tive a menor relação humana. A menor, por uma razão muito simples: a sua ideologia impedia-o – de acordo com o que eu entendi – de me ver como uma pessoa. De tal maneira que, na sua opinião, eu não deveria nunca jamais mostrar-me em público, nem assistir pessoalmente a um ensaio das minhas obras! Foi ele mesmo que mo disse uma vez, a propósito de um ensaio do meu trio de cordas (*Degrés*). Além disso, numa carta a Souvtchinsky de Março de 1959, Stravinsky apresenta um ponto de vista que me vem à mente a propósito disto: '*I personally had rather a bad impression of Stockhausen, as of an arrogant Nazi, also in his treatment of the musicians he was conducting*'. Como felizmente tive sempre um sentimento despojado de contingências humanas pela sua música, e que sempre o considere como um dos maiores músicos do século, fiquei por aí e aprendi a não misturar minimamente a dimensão musical com a dimensão humana.

**Que pensa ter aprendido do compositor [Stockhausen]?**

Aprendi tudo, ou quase tudo. Devo especificar aqui a forma de ensino que recebi de Stockhausen. Entre Outubro de 1965 e Junho de 1967 ele vinha seis vezes por ano, durante três ou quatro dias, dar os seus cursos – o que aqui em França se chama '*cours magistraux*'. Falava durante seis horas, às vezes sete. Havia um intervalo de uma hora para comer e, depois, ele continuava. Tive a sorte de que a peça que ele estava a concluir era *Momento* (os momentos M e K). Ele chegava às 10h00, começava uma análise de todos os aspectos do seu trabalho e nós ouvíamos-lo durante seis horas.

### Stockhausen não se interessava pelos vossos trabalhos?

Nessa altura não! Dizem que em Basileia, alguns anos antes, ele olhava para as partituras. Claro que, se lhe pedíssemos para as ver, ele dedicava-lhes uns minutos, às vezes mesmo uma hora. Durante esses dois anos ganhei uma visão muito completa da sua maneira de trabalhar e de conceber a sua música. E recordo-me que isso me dava para reflectir durante um mês, não para saber o que ele tinha dito, mas para encontrar a minha distância, o meu acordo e o *meu re-conhecimento* de todo o que tinha aprendido nesses quatro dias. Lentamente, comecei a escrever.

### Depois desse período teve mais algum contacto com ele, mostrou-lhe alguma obra?

Um dia escrevi-lhe uma carta pedindo-lhe um encontro para lhe mostrar algumas peças. Ele aceitou, marcando um encontro para Darmstadt. Eu fui e assisti dois ou três dias ao que ele estava a fazer para *Musik für ein Haus*. Passamos três horas, numa manhã, a ver o que eu tinha feito. Além deste encontro, durante o meu segundo ano em Colónia, tinha-lhe mostrado uma peça imensa para grande orquestra, imensa pela quantidade, que nunca foi tocada e que mostrei, aliás, a Berio um ano mais tarde. Tivemos este encontro na WDR e passamos duas horas a olhar para a partitura. Dado que, na altura, eu falava muito mal alemão, acabávamos por falar em francês. Hoje, dá-me vontade de rir: ele fez um erro de francês e eu fiz um erro por cima do seu erro. Retenho uma interpretação muito curiosa: ele achou a minha peça, seguramente com razão, uma peça de um amador (não havia um verdadeiro projecto formal estabelecido, era mais um diário para orquestra que eu compunha todos os dias, com uma dimensão não *formalizada*). No fim ele disse-me, pelo menos foi o que eu entendi: ‘ça, c’est comme un dimanche mahlerien’. Ora, em alemão, diz-se *Sonntags Malelei* para ‘pintor de domingo’. E eu, na minha indiferença à sua crítica...

### Tomou isso por um elogio?

Não, mas retive isso dizendo para mim mesmo: ‘é interessante; olha, o que é que pode vir a ser um domingo mahleriano para orquestra!’ – o que me fez reflectir muito! De tal maneira que nunca deixei a peça ser tocada. Ela existe. Retrabalhei-a muito, tem cerca de 300 páginas, mas todas incompletas<sup>2</sup>. Este foram os meus únicos dois contactos com Stockhausen.

<sup>1</sup> Maler (pintor, de onde vem *Malerei*, pintura) e Mahler (o nome do compositor Gustav Mahler) pronunciam-se de maneira muito semelhante. [nota do entrevistador]

### E quanto a outros compositores dessa geração?

Humanamente, durante muitos anos estive – digo-lho com toda a modéstia – muito ligado ao Berio. Foi sem algum mau motivo que deixamos de nos ver. Berio tinha vindo dar um curso de um dia a Colónia. Foi assim que o conheci. Era a época na qual ele estava a escrever *Laborintus I* ou *II*, já não me lembro. Ele estava muito preocupado com os textos, e eu tinha feito estudos de fonética com Georg Heike. Em grande parte devido a estes motivos ficamos muito amigos. Mais tarde, quando regresssei a Paris (eu nunca tinha trabalhado aqui com ninguém e não conhecia quem quer que fosse), acontecia que chegava um telegrama ou uma carta de Berio a dizer-me que estaria em Paris no dia tal, no hotel tal. Eu ia vê-lo, falávamos uma hora ou duas e eu ia aos ensaios. Era um contacto muito simples.

### Era então um contacto sobretudo humano, mais do que de mestre e aluno. E com Pousseur?

Frequentei também os seus cursos na Escola de Música de Colónia [*Rheinische Musikschule*] – nessa época ele viu as minhas partituras (não havia ainda muitas), nomeadamente o trio de cordas *Degrés*, a primeira peça que eu retive e que resistiu aos anos. Pousseur tinha acabado de desenvolver a sua ideia do *Faust*, a sua ideia de tonalidade e a sua história da apoteose de Rameau. Passei muitas horas de aulas a ouvir todas as relações possíveis dos acordes uns com os outros. Isso interessava-me como estudante, mas não creio que tenha influenciado a minha maneira de pensar...

### E Boulez?

Antes de partir de Lisboa em 1964 eu tinha assistido a um dos seus cursos em Darmstadt, na altura em que aí ainda se aprendia muito – as coisas mudaram mais tarde... Em 1963 Boulez deu um curso de quinze dias, muito estruturado, sobre a orquestra. É um curso que nunca mais esqueci; ele percorreu toda a história da orquestra, desde a sinfonia nº 40 de Mozart até ao século XX, dando exemplos (tal e tal compasso, tais partituras) que eu anotei e que, mais tarde, interpretei à minha maneira. Foi o meu primeiro contacto *directo* com Boulez, penso que nunca falei com ele. Eu assistia às aulas e ia-me embora. Ao sair de Lisboa um ano mais tarde, comprei, como toda a gente, o livro *Penser la musique aujourd’hui*.

O que ainda não lhe contei é que antes de ir para Colónia, passei um ano em Paris, sem nenhum dever ou obrigação, escutando muita música. Impus-me uma disciplina a mim mesmo, lendo o livro de Boulez e fazendo exercícios a partir daí. Fiz algumas aná-

<sup>2</sup> Trata-se de *Seuils* para orquestra (1966/67).

lises da Escola de Viena, estudei a fuga (no Cravo Bem Temperado divertia-me a comparar todos os caminhos sinuosos das fugas), escrevi também três peças seriais, que não mostrei a ninguém, que considerava como exercícios.

**Quando trabalhava, ia ver as *Variações* de Schönberg, ou a *Segunda Cantata* de Webern, ou *Le Marteau sans Maître*, ou *Gruppen*? Nunca me aconteceu.**

**É algo acabado?**

Talvez por economia de energia, ou por uma disposição que me é própria, quando analizo não componho, e, quando componho não analizo.

**Agora que ensina, parece-lhe possível separar estas actividades de maneira assim tão clara?**

Eu não posso compor quando tenho apenas uma ou duas horas livres. Perco muito tempo. Além disso tenho necessidade de perder tempo para ganhar espaço. Vou ao Conservatório uma vez por semana. Nesse dia, estou lá e só me dedico aos estudantes. Posso ir ao café, posso trabalhar com eles... mas não penso no meu trabalho de compositor. Julgo poder afirmar que tenho uma grande disponibilidade quando estou com os meus alunos.

**Qual é o seu método?**

Normalmente dedico uma hora ou uma hora e meia a cada aluno, e ponho esse tempo à disposição deles.

**E como intervém?**

Procuro chegar ao mais próximo possível das ideias deles. Nunca lhes digo : 'Não é isto, faz deste modo'. O que eu digo é mais o seguinte: 'Se fazes isto, vais chegar aqui. Se fazes aquilo, vais chegar a outro sítio. Tu é que decides.' Mas procuro sobretudo encontrar o percurso específico deles na peça que estou a ver.

**O compositor é alguém que começou por sentir a necessidade de conhecer os mestres vivos e antigos, de aprender um ofício. O que é o levou a procurar e a fazer – do ponto de vista técnico, formal e acústico – algo totalmente diferente? Havia alguma coisa que não o satisfazia, por exemplo, na geração precedente?**

É curioso, numa me coloquei tal questão. Há muitas músicas que não me interessam. Mas relativamente às músicas ou aos compositores de que gosto, nunca me pergunto se é preciso fazer melhor ou pior ou doutra maneira, para ser original. Para mim criar uma peça é trazer ao mundo um organismo que, de acordo com a sua

saúde ou não, vai viver mais ou menos tempo. Há algumas [peças] que morrem e depois ressuscitam, isso acontece ! Mas não me pongo a questão da diferença ou semelhança com tal ou tal peça de outro compositor. Não vejo aliás nenhum interesse em escrever uma peça para demonstrar ou invalidar este ou aquele princípio estético. Um livro – de estética, ou de filosofia, ou de outra coisa – não me dá a ideia de uma peça. Para que isso acontecesse seria preciso ter chegado ao fim da minha imaginação!

**Como trabalha?**

Do ponto de vista quantitativo componho poucas obras. Normalmente elas acompanham-me durante muito tempo; deixo-as e retomo-as, faço uma outra peça, retorno, etc... Não existe nenhum tipo de produção anual. Há anos nos quais acabo três peças – que podem não ser desse ano, que vêm de outros períodos –, e há anos nos quais meia-obra é já muito. Por exemplo para *Lichtung II* trabalhei realmente muito: nove meses, de Dezembro de 1995 até ao fim de Abril de 1996. Escrevi toda a partitura eu mesmo, eram cerca de 89 ou 90 páginas manuscritas que não iriam durar mais do que doze minutos. Por outro lado havia cerca de 300 páginas de programação no computador; é algo menos teórico do que se possa pensar, é uma programação que segue de muito perto cada acontecimento instrumental. Para este doze minutos, e para concretizar uma concepção que me perseguia há vários anos, ofereci-me a mim mesmo o luxo – comparativamente à vida contemporânea – de passar dez meses a redigi-los.

**E se, por hipótese, recebe uma encomenda para 28 ou 42 instrumentos, recusa-a?**

Por circunstâncias da vida nunca aceitei uma encomenda na qual não seja eu a definir a formação instrumental. Infelizmente, num momento em que precisava de encomendas, tinha muitíssimas encomendas para um instrumento, dois instrumentos, piano, Ondas Martenot, cravo, dois instrumentos, etc... Nunca as aceitei.

**Como se produz o disparo do gatilho? É uma 'série' de intervalos, um dispositivo no espaço, uma ideia polifónica que tem em conta tanto os instrumentos como os materiais informáticos?**

Como deve imaginar isso é diferente para cada peça. Não posso responder a esta pergunta duma maneira genérica porque não tenho uma resposta genérica.

**Muito bem. Tomemos o caso de *Ruf*, por exemplo.**

É uma obra para orquestra, para uma pequena orquestra de 48 músicos e uma fita magnética. Desde que tenho a felicidade de trabalhar com a Fundação Gulbenkian (o que não foi sempre o caso), desde há mui-

tos anos, portanto, o seu apoio muito importante para a minha vida profissional permite-me teoricamente ter uma encomenda cada dois anos. No período de que estamos a falar eu tinha falhado (para mim) uma peça para a mesma formação que *Ruf*, também com fita magnética. Era *Fermata*. *Ruf* esteve para ser estreada duas vezes, mas eu não a conseguia acabar porque, simplesmente, não estava a *fazer* a peça. E portanto esta obra, se falamos da sua génese com distanciamento, devo dizer muito simplesmente que tem um lado autobiográfico.

#### **E não sabia disso quando a estava a compor?**

Sim. Há toda uma série de esboços que não mentem. Mas na altura, dado que as pessoas compreendem depressa e mal, eu nunca o teria dito.

#### **Regressemos à ideia da génese...**

Houve todo um material de alturas e timbres à volta dum anagrama que se articulava e desarticulava em relação a gestos, digamos ultramotivicos: cada parte da obra tem um desenrolar que corresponde a um estado preciso, um estado no tempo e não um estado de inspiração, um estado que se descobre. Aliás, eu não trabalho quase nunca ao piano. No entanto, no caso da obra de que estamos a falar, *Ruf*, ela foi escrita directamente sobre os quarenta sistemas [da partitura]. Pouco a pouco, lentamente, mas não houve piano antes e orquestra depois. É curioso como, agora que lhe digo isto, me dou conta de que tive exactamente a mesma atitude em *Lichtung I*, no que diz respeito ao computador e à partitura instrumental. Tudo foi feito progressivamente, em relação constante e recíproca.

**Li num dos seus textos que não se serve da informática musical e do computador como um elemento decorativo. Muitas vezes ouvimos compositores que dizem: ‘tenho instrumentos, tenho um ensemble, tenho uma orquestra e depois, tenho também a electroacústica, a informática musical, o computador. Vou-me então servir dos dois!’. Contrariamente, suponho que o Emmanuel Nunes pensa estes dois domínios duma maneira conexa...**

Nunca lhe chamou a atenção esta palavra tão em voga nos meios informáticos: o *utilizador*? Ela traduz muito bem a situação de que acaba de falar. Para mim mesmo, sou incapaz de ser um utilizador. Tive dois ‘períodos informáticos’. O primeiro foi já aqui no IRCAM, pois só trabalho aqui. Foi a primeira vez que se tinha tomado a decisão de fazer uma peça com a 4X: o que veio a ser *Lichtung I*. É a última peça com esta velha máquina. Nessa altura eu trabalhava com Arnaud Petit, e foi com ele que fiz todas as minhas primeiras tentativas de programação. Mas já então eu só queria testar aquilo que fosse na direcção do meu projecto.

#### **A informática não mudou, portanto, a sua maneira de compor?**

Ela mudou a minha maneira de trabalhar. Para uma orquestra também não se trabalha da mesma maneira que para um piano. Não quero dizer que seja mais importante, é outro domínio. Num artigo publicado na revista *Genesis*<sup>3</sup>, Peter Szendy cita várias passagens do meu diário de 1965, no qual muito se reflecte sobre o espaço. Posso dar-lhe outros exemplos: aconteceu-me pôr dois ou três rádios ligados em aposentos diferentes e perguntar-me: ‘O que é que estou a ouvir, o que é que não estou a ouvir quando me desloco de uma sala para outra, e a que fenómenos de ‘máscara’ [*masquage*] me vejo confrontado? A tal ponto que passamos a ouvir exclusivamente o acompanhamento da mão esquerda de uma sonata de Beethoven, porque a mão direita se tornou inaudível devido às interferências da sala ao lado, e assim sucessivamente<sup>4</sup>.

Esta ideia de espacialização veio-me ao espírito em 1964. Quando encontrei Stockhausen em Darmsatdt no mês de Agosto de 1968 (o ano de *Musik für ein Haus*), eu mostrei-lhe um projecto espacial para seis trios de cordas e quatro quartetos que era completamente irrealizável – e provavelmente muito inconsequente<sup>5</sup>.

**Antes de avançarmos para a noção de espaço eu gostaria que me dissesse mais precisamente se a utilização do computador modificou, por exemplo, a sua percepção do tempo, a sua ideia da forma, porque suponho que um músico está sempre a correr atrás disso...** Tudo depende do que chama ‘correr atrás’ !

#### **Pesquisar, encontrar...**

O computador não mudou a minha maneira de conceber em geral. O que conta não é o computador, mas sim a maneira como eu o utilizo. Não há nenhuma necessidade de criar uma entidade ‘computador’ para nos fazer descobrir a música! O trabalho com ele, graças a ele, dá-nos simplesmente a possibilidade de descobrir relações novas que tenho dentro de mim. Se eu não as tivesse em mim, nada poderia fazer, mesmo com computador.

#### **É portanto uma ferramenta que lhe permite ir mais depressa?**

Ir mais devagar!

<sup>3</sup> Peter Szendy in ‘Quodlibet d’Emmanuel Nunes’, in *Genesis*, n° 4, Jean-Michel Place / Archives, 1993.

<sup>4</sup> Vide Emmanuel Nunes, ‘Temps et spatialité’, in *Espaces, Les cahiers de l’IRCAM*, n° 5, 1994. Ver em epígrafe uma carta de Mozart à sua irmã de 1771 relativa a um fenómeno análogo. [Vide neste volume, p. xy]

<sup>5</sup> Trata-se do projecto (não realizado) *Praeludium* para seis trios de cordas e quatro quartetos, de 1967/68. [N.E.]

**Quer dizer, tomar mais tempo para considerar todas as possibilidades?** Sim, mas não como um catálogo. Tenho horror dos catálogos! Pelo contrário agrada-me a possibilidade de compreender, de compreender no sentido de entender e de estabelecer relações entre as várias dimensões relativamente às quais eu tive a intuição de que poderiam funcionar de uma determinada maneira.

A minha ideia de espaço apareceu por acção indirecta dum fenómeno sobre o qual tinha reflectido muito, o da forma aberta. Nessa época, em Paris, eu já me interessava muito pela Fenomenologia, sobretudo por Husserl, mas também por Merleau-Ponty (e muito menos Heidegger). As *Lições sobre a consciência íntima do tempo* de Husserl estão cheias de exemplos sonoros na análise perceptual do som – por exemplo, o tic-tac dum despertador ou uma melodia. E todas as suas reflexões me conduziram dum modo preciso a fazer, à minha maneira, uma análise da forma aberta! Era a época em que todos os músicos descobriam o livro de Umberto Eco sobre a forma aberta. Pode ser uma verdade de Lapalisse, mas já me parecia naquela época que uma forma aberta, em música, é sempre uma forma fechada à audição. Só a ouvimos uma vez de cada vez que a ouvimos! Quando se lê um livro pode-se ir à página seguinte e, depois, continuar. Mas quando se ouve uma peça, ouve-se numa direcção. Uma forma teoricamente aberta não é mais do que um potencial de *n* formas fechadas. E segundo o génio do compositor – e, talvez, das notas ao programa – ouviremos mais ou menos se era originariamente uma forma aberta ou fechada. Foi uma pura coincidência, mas eu tinha acabado de ler tudo isto durante aquele ano em que estudei *Penser la musique aujourd'hui*. No fim desse mesmo ano cheguei a Colónia e deparei-me com *Momento*: uma forma aberta que tem este grande mérito de nos levar a perguntar : ‘Será que esta obra não é aberta?’ Ela contém aspectos técnicos, escritas e concepções formais, que conduzem o ouvinte a perceber a noção de abertura. Podemos perguntar-nos porquê, é outra coisa. Foi a partir de tudo isto que acabo de lhe dizer sobre a forma aberta que cheguei, então, à minha ideia de espaço.

**Será que alguma experiência particular, como a do Coliseu de Lisboa no caso de *Quodlibet*, inflectiu de modo perceptível a sua preocupação com o espaço?**

Permita-me regressar mais uma vez a 1964. Nessa altura, com alguns amigos que não eram músicos, eu ligava dois rádios e dois magnetofones afim de experimentar casos específicos de sobreposições. Não para fazer música, mas para ver o que acontecia. Deste modo diverti-me a escutar simultaneamente seis violinos, nomeadamente seis andamentos diferentes de diferentes partitas ou sonatas de Bach. Eu escolhia seis, que não sobrepunha, eviden-

temente, ao acaso. Eu conhecia-as bem enquanto indivíduos independentes, mas assim que escutava o todo, eu perguntava-me porque é que havia momentos nos quais eu reconhecia cada secção, e outros nos quais eles se transformavam noutra coisa. Havia uma metamorfose harmónica que me conduzia a um resultado próximo de Berg, sem que eu saiba porquê. Tudo isto, que tem um aspecto de ‘bricolage’, atraía-me verdadeiramente pelo lado da escuta e não pelo da análise. Tenho a certeza que este mesmo tipo de experiência com música do século XX não teria interesse nenhum, nem com a polifonia dos séculos XV ou XVI. Extraí a lição seguinte : o interesse que eu via nesse tipo de sobreposição derivava directamente duma relação com o material, e da teleologia nele inscrita.

**A partir do seu ofício, das suas intuições e das suas experiências, existem hoje aspectos que lhe resistam, por exemplo, sob a forma de utopias funcionais?**

Houve-as sempre e espero que continue a haver. Nunca chego a dizer: tal projecto ou tal ideia ou tal concepção estão acabadas. Eu sinto-me sempre inacabado em cada actualização. Este fenómeno pode dar-se em dois domínios diferentes. Um domínio interior: ter a sensação de não ter chegado ao limite das minhas forças, não posso baixar as armas, porque não acabei – e espero que assim continue no resto da minha vida. O outro lado é mais concreto: no domínio onde há dimensões que considero importantes, não quero limitar-me sob a desculpa de que algo não é realizável. É exactamente por isso que eu *perco* um tempo louco quando utilizo a informática. Quando algo é necessário eu não quero saber se o tempo é bem ou mal empregue: eu quero obter tal fenómeno.

**É exclusivamente músico?**

É sempre difícil marcar a fronteira entre o que *queremos* fazer e o que *podemos* fazer. Por exemplo, eu conheço pessoas que dizem: ‘Cheguei ao ponto em que só faço o que quero’. Tenho vontade de lhes responder: ‘Então não pode muito!’. Eu não poderia dizer tal coisa porque durante toda a minha vida sempre conheci bem o que podemos fazer, o que que queremos fazer, o que não queremos fazer, o que queremos mas não podemos fazer, e o que podemos mas não queremos fazer. Eu não me minto: não tenho nenhuma necessidade de saber de modo claro o que quero fazer, mas tenho uma necessidade irreprimível de saber o que não quero fazer. É para mim essencial. Infelizmente, devido à velocidade do nosso século que (objectivamente) irá durar tanto como o século XIX (sempre 100 anos!), já não se quer ter o tempo de perder tempo para aprofundar um certo tipo de valores...

**A literatura, a filosofia, a pintura, servem-lhe para alguma coisa?**  
Refere-se ao compositor?

**Sim.**

Se lhe digo que sim, estou a mentir. Se lhe digo que não, também estaria a mentir. Sim desde logo por uma razão que faz parte da minha convicção: em toda a minha actividade artística parece-me extremamente importante o reconhecimento dos constrangimentos e as constantes próprias a qualquer outra criação, sem porém, tentar transpô-las; são aquelas às quais estamos sempre confrontados. Além disso, eu gosto de olhar pinturas por nada, pelo puro prazer, porque se você olhar sempre para os quadros por uma razão, é triste! Às vezes acontece-me, como ainda há pouco tempo, de regressar a Veneza unicamente para ver pintura...

**Referiu-se à pouco ao momento em que se decide a 'baixar as armas' relativamente a uma peça. Não é, por isso, um desses compositores que produzem regularmente, pontualmente, a pedido, ou de acordo com a época... Quer isso dizer que só compõe uma obra?**  
Sim e não.

**Você é verdadeiramente um talmudista ! Responde sempre a uma pergunta com outra pergunta...**

Por um lado, na medida em que produzi ciclos de obras, isso relaciona-as entre si. Mas, por outro lado, dentro dum mesmo ciclo há peças que se caracterizam por uma preocupação ou intenção que não se encontra noutra peça. Mas, *mutatis mutandis*, dir-lhe-ia que eu não sei trabalhar doutra maneira, não sou um 'experimentalista' [essayeur]. Não está no meu espírito, não é uma coisa boa ou má, simplesmente não faz parte da minha maneira de ser. Eu tendo para a realização de um objecto. E como eu sou o pai e a mãe de tais objectos é natural que eles tenham semelhanças!

**Se dermos continuidade a esta metáfora, pode ser que, um dia, eles venham a ser grandes, sem necessidade de si...**  
Espero que sim, já nada posso fazer por eles.

**Como se vê a si mesmo na longa sucessão do tempo, a dos seus predecessores, para não falarmos evidentemente do futuro?**

Às vezes muito bem e às vezes muito mal.

**Neste último caso...**

Não tenho a pretensão de escrever música que seja exclusivamente o fruto do meu conhecimento. Não tenho vontade de dizer: 'Vais fazer melhor ou pior, mas como sabes escrever, um mínimo estará lá...'. Não tenho vontade disso.

**Mas o *métier* existe em todo o caso...**

É evidente que é preciso ter profissionalismo, sem o qual nada vale a pena! Mas no plano conceptual não desejo instalar-me no *métier*. Eu quero um *métier* que me permita aprender aquilo que o deve ultrapassar.

**E quando pensa na sucessão...**

Quando estou a fazer uma obra dou-me conta simultaneamente daquilo que não pertence a essa obra, que deve ir para outro sítio. É uma espécie de matéria / anti-matéria. Em termos conceptuais posso pensar de duas maneiras: para realizar uma peça, se sou um escultor, pego num enorme bloco de mármore e é cortando que chegarei à obra. Se sou um pintor, tenho a tela vazia à minha disposição e é pintando que o quadro se fará. Mas nunca poderei dizer que uma peça é mais de uma maneira ou da outra.

**Contrariamente talvez à geração imediatamente precedente, o Emmanuel Nunes utilizou textos muito longínquos no tempo. Se pensarmos no exemplo de Borges somos tentados a pensar que quanto mais longínquos são os textos, mais livres somos nós na maneira de deles nos servirmos.**

É disso mesmo que se trata: a relação de uma som, de uma sonoridade contemporânea com um texto que o não é. Quando compus o texto definitivo para *Minnesang* criei o meu próprio percurso a partir de diferentes obras de Böhm, um percurso simultaneamente conceptual e fonético. Se quisesse encontrar todos esses textos e lê-los no original, vai perder muito tempo.

Agora um outro exemplo, quase por antinomia: a quadra dum grande poeta português, Mário de Sá-Carneiro, um grande amigo de Pessoa, que se suicidou em Paris em 1916, com 26 anos. Este poema é *Vislumbre*, um poema que eu pus em música para 12 vozes *a capella*, tal *Minnesang* dez anos antes. É o oposto: uma obra de cerca de dezoito minutos, feita apenas de quatro versos. O processo foi aqui completamente diferente: ele incluiu uma vasta análise fonética, semântica e gramatical do poema<sup>6</sup>; e foi esta análise que gerou o conjunto do texto da obra.

E ainda um terceiro caso, muito mais complexo – *Machina Mundi* de Camões. Eu estudei *Os Lusíadas* na escola, era obrigatório e tive de fazer uma análise gramatical e sintática. De modo que, quando me encomendaram uma obra para o ano de Colombo, eu pensei logo em Camões, já que dos outros escritores daquele período pouco retive. O que tinha interessado era, ao mesmo tempo, o lado nacionalista (pois este é o poema épico dos portugueses) e a crítica muito violenta das consequências humanas da expansão marítima. É muito curioso: Portugal foi o país mais expansionista e também

aquele que, devido a essa expansão, se tornou o mais pobre. Se for ler o ‘meu’ texto de *Machina Mundi* encontrará um ‘fio narrativo’, mas a história que é contada encontra-se distribuída por todos os Cantos do poema e seria necessário saltar do Canto I para o Canto X, regressar ao Canto VIII, passar ao Canto IX, etc. Este ‘fio narrativo’ tomado do interior do poema tem evidentemente muito a ver comigo – é uma ‘cronologia recomposta’ do texto.

## VI/10 ENTREVISTA DE PEDRO FIGUEIREDO (1999) \*

*Esta entrevista não pretende ser mais uma viagem académica ao mundo das técnicas e obras de Emmanuel Nunes. Entrevistas e escritos sobre o seu trabalho não têm faltado. Desde o final dos anos 1970 que Emmanuel Nunes desperta a curiosidade e admiração de todos. É o homem que serve de ‘mote’ à entrevista. Um homem que teve uma infância igual à dos outros, que teve as mesmas brincadeiras e desejos, um homem que quis ir mais longe, ultrapassar o ‘limite’, ultrapassar-se a si próprio. E é essa força de vontade titânica, essa energia inesgotável que o distingue e ao mesmo tempo o ‘marginaliza’, essa mesma vontade que o fará deixar Lisboa à procura de algo mais, dentro de si e na Música. Na estética de Emmanuel Nunes não há lugar para imitações ou neologismos. O ‘acaso’ não é de origem aleatória, muito menos resultado de certos hiper-estruturalismos, cujo controlo e resultado escapa normalmente da mão dos seus criadores. O ‘acaso’ é aqui expressão de um pensamento livre. Nada é ao ‘acaso’ mas fruto de um acto de volição, de pura liberdade, e, se pensarmos que ‘o indivíduo não é outra coisa que a sua liberdade’ (J.P. Sartre), é também uma afirmação de carácter. Fica-se com esta impressão logo no primeiro contacto com a obra de Emmanuel Nunes. Impressão que resulta também do modo como foi feita a obra, técnica e adjectivamente, mas ainda assim dependente acima de tudo de uma vontade superior. A obra e a vida de Emmanuel Nunes segue uma trajectória bem definida... a da ‘vontade’ e do ‘acaso’.*

**Relativamente à fase inicial do seu percurso evolutivo, ocorre-me questioná-lo acerca dos seus primeiros contactos com a música. Por exemplo, recorda-se do seu primeiro concerto?**

O primeiro concerto não. Não sei se houve um concerto antes, que eu me lembre. O que me lembro perfeitamente é da primeira vez que fui ao São Carlos ver uma ópera. Nunca tinha visto nenhuma na vida.

**Que idade tinha na altura?**

Tinha 15 anos e pouco. A minha professora de piano na altura – professora particular – e o marido eram amadores de ópera e tinham uma assinatura para a temporada do São Carlos, que na época apresentava dois espectáculos, um à noite, de gala, e o outro ao Domín-

\* Entrevista publicada na revista *Arte Musical*, n.º 14, IV série, Janeiro/Abril 1999, pp. 6-24. Título original: “Compositor por Vontade ou por Acaso”.



go à tarde. Como não foram, propuseram-me que eu fosse. Tratava-se da ópera mais conhecida de Humperdinck, *Hänsel und Gretel*. Foi assim a primeira vez que fui à ópera.

**Emmanuel Nunes na altura tinha já um ambiente musical: frequentava concertos, etc...**

Não, eu não o ‘tinha’, nem tão pouco ‘tive’ um ambiente musical até decidir que o ‘tinha de ter’. A única ligação com a música era-me oferecida pela professora que me ensinava piano e solfejo.

**Sei que a propósito de piano existe uma história curiosa ligada à dificuldade em convencer os seus pais a ter aulas...**

Convencer o meu pai... Foi a minha mãe que negociou o facto de haver um piano em casa.

**Tinha ideia de que o argumento utilizado pelo Emmanuel Nunes era o de que o piano era catártico para o seu problema.**

Penso que foi a minha mãe que utilizou esse argumento.

**Começou assim a ter aulas de piano muito cedo.**

Nem por isso, devia ter à volta de 11 anos.

**Devo depreender que foi pela ‘via materna’ que surgiu o interesse pela música.**

Não, foi por mim. Com 11 anos, eu não fazia a mínima distinção entre música clássica e não clássica. Havia uma virgindade em matéria de música: tudo o que era som era música. Lembro-me de um facto, talvez o único, que pode servir de anedota mas que não se deve de modo nenhum mitificar: quando era miúdo ia para a cozinha com a minha criada (que sempre esteve comigo, dos 3 aos 20 anos) ‘preparar’ os tachos e as panelas que, como uma bateria, amolgava com as colheres de pau. É a acção mais ligada ao som de que me lembro antes de me iniciar na música, o que não me levou a aderir à música concreta...

**Não existindo um ambiente em casa que o levasse a estudar música, é difícil imaginar que um miúdo de 11 anos começasse a estudar piano, sabendo da existência do seu handicap e das dificuldades inerentes.**

O que acontece, como sabe, é que, por ter todas as notas ‘feitas’, o piano era o único instrumento que não me exigia grande precisão gestual para obter os sons. E entretanto, quando comecei a tomar consciência de muitas coisas, resolvi agarrar no violino da minha professora para saber como era. Como é óbvio era-me totalmente impossível, não havia a mínima sombra de hipótese de conseguir. Em compensação ainda toquei piano, para mim próprio, durante anos.

**No entanto, tinha com certeza influências externas, através da rádio, discos, etc. Qual era o seu acesso a esses meios?**

Tinha essas influências, mas não no início. Tudo em mim nasceu como que de ‘geração espontânea’, no sentido em que o incentivo exterior foi praticamente inexistente.

**Quando tudo começou, o Emmanuel Nunes mantinha uma série de actividades, como o pinguepongue, etc. Não faria o piano parte de uma procura de integração social? Não seria mais uma das muitas actividades que experimentou?**

Não. É um facto que entre os meus 11 e 16 anos eu jogava pinguepongue todos os dias com colegas, e com um nível relativamente elevado. Depois acabou. Entretanto, houve também a fase do bilhar, entre os 14 e os 18 anos, que joguei bastante. Penso que tudo isto era uma fuga a uma certa actividade intelectual. Demorei muito tempo a tomar consciência séria da sua existência. Durante muitos anos, não tive qualquer actividade intelectual a não ser na escola. Só comecei a ler livros com 16 anos.

**Insistindo ainda no aspecto das possíveis referências que o levaram a pensar na música, acaso existiu alguma influência de outras gerações da sua família: tios, avós, etc.? Algum antepassado musical?**

Não, mas há algo que eu acho interessante: o meu avô paterno era moleiro e tinha dois moinhos, um de vento e outro de água, e o meu avô materno, que tal como ao outro não conheci, era padeiro em Lisboa. Talvez tenha sido o imenso pão que me alimentou intelectualmente.

**É na fase da adolescência que descobre na música algo de mais concreto e profundo, algo mais do que a experiência do piano? Ou foi mais tarde?**

Mais tarde. Por volta dos 16, 17 anos. Nessa altura, a partir do 5º ano do Liceu, escolhia-se seguir a área de Ciências ou a de Letras. Eu não escolhi nenhuma. Eu não segui nenhuma. Fui para Ciências no 6º, tinha 15 anos, fiz o curso de Ciências e depois, por razões que não interessam, não entrei na Faculdade de Ciências. Andei numa espécie de *standby* que foi muito difícil, entre os 15 anos e meio e os 17 e meio — altura em que comecei a estudar música a sério: Harmonia, Solfejo, etc.

**Foi por essa altura que se inscreveu na Academia dos Amadores de Música?**

Logo a seguir. Um dia estava com um amigo com quem comecei a ‘cultivar-me’ (a ler livros, a comprá-los), por intermédio de quem conheci alguém que, por sua vez, conhecia o Lopes-Graça. Ele ensinava todas as segundas-feiras o coro na Academia dos Amadores

de Música, onde certamente me receberia se eu aparecesse. Demorei meses a tomar essa iniciativa, e acabei por dizer ao Graça algo que objectivamente é perfeitamente ridículo: ‘Eu gostava de estudar música actual, ou seja, Bartók ou Stravinsky, e não sei como fazer!’ O Lopes-Graça perguntou-me o que é que eu sabia e eu respondi: ‘Nada!’, ‘Então – informou-me – primeiro tem que estudar Harmonia, Contraponto e Fuga, mas não posso ser eu a ensinar porque estou proibido. O ideal era você ir para a Academia estudar com a Francine Benoit’. Entrei assim na Academia dos Amadores de Música com 17, 18 anos. Fiz o curso de Harmonia e de Contraponto, e o de Fuga, que já não terminei oficialmente. Na altura eu era o único a fazer exames, e quem os fazia era o Graça. E concluí assim, ‘razoavelmente’, o curso tradicional de música.

**Já se delineavam, nesta fase, algumas perspectivas na música para si?**  
Começou de facto a delinear-se a vontade de compor. Eu queria, sem saber como, ser compositor, e com esse propósito estudava Harmonia e Contraponto.

**Depois de fazer Harmonia e Contraponto, acabou mesmo por ir estudar particularmente com o Lopes-Graça.**

Sim. Houve um acontecimento que foi extremamente importante para mim: na altura em que eu andava no 2º ou 3º ano de Contraponto, a Academia dos Amadores de Música convidou um compositor que vivia em Paris, muito amigo do Graça, a passar um ano em Lisboa. Modestamente remunerado, mas instalado convenientemente, a finalidade era dar um curso de Música Contemporânea durante oito meses. Chamava-se Louis Saguer e era uma pessoa de grande cultura, para além de ter a vantagem de, esteticamente, não ter qualquer preconceito. Apresentava tudo da mesma forma. Foi assim que eu conheci verdadeiramente um pouco da Escola de Viena, de Stockhausen e de Boulez. O contacto com ele, na altura, foi extremamente decisivo. Era muito mais aberto, incomparavelmente mais aberto que o Lopes-Graça.

**O que aprendeu com o Saguer era essencialmente técnico. Como é que tomou contacto real, ou melhor, auditivo, com este género de música? Foi através dos concertos ‘A Sonata’, realizados pelo Lopes-Graça?**  
Eu era novo demais. Quando entretanto ‘lhes podia chegar’ já não existiam.

**Então, o contacto real e efectivo com a música era difícil e raro...**  
Não. Ouvia apenas música Clássica e Romântica. É importante esclarecer que na altura havia em Lisboa uma série de concertos por semana que hoje dificilmente se imagina. Infelizmente, até há

poucos anos, exceptuando os concertos da Fundação Gulbenkian, era tudo muito pobre. Nessa altura havia três sociedades de concertos, para além da Rádio e do São Carlos. Realizavam-se cada semana, em média, três a quatro concertos, e na maioria dos casos de qualidade. Ainda tenho na minha casa de Lisboa uma gaveta cheia de programas da época, e é impressionante observar os nomes que passavam por Lisboa – é verdade que ainda passam, mas apenas pela Gulbenkian! A título de exemplo, o Círculo de Cultura Musical realizava o mesmo concerto duas vezes com o mesmo programa. A Sociedade de Concertos de Lisboa tinha também uma série de concertos onde se podiam ouvir sistematicamente os melhores intérpretes do mundo, fosse piano, trio, *Lied*.... E a Orquestra da Rádio, cujo Director era o Pedro de Freitas Branco, único director com nível internacional, ao qual se seguiram outros que não vale a pena referir. Embora eu não a tenha deixado de ouvir, notava-se uma grande disparidade entre a anterior orquestra e a que se lhe seguiu. Recorde-se que, no tempo do Pedro de Freitas Branco, a orquestra foi muitas vezes dirigida por alguns dos maiores directores de orquestra internacionais, obtendo uma evidente notoriedade. O resultado não foi genial, mas a Orquestra ainda fez *Wozzeck*, várias vezes a *Sagração da Primavera* e regularmente Richard Strauss e Ravel, com aceitável dignidade.

**Bom, isso leva-nos a pensar que algo de dramaticamente cinzento caiu sobre nós depois...**

Eu já não assisti. Mas, de facto, se compararmos objectivamente o número de concertos e a qualidade dos mesmos com os da altura, e nos lembrarmos que ainda não existia a Fundação Calouste Gulbenkian, observamos uma evidente desproporção.

**Esse corte radical terá a ver com o panorama sócio-político que se vivia na altura? Ou terá a ver com outros factores?**

Não posso dizer a razão, porque me fui embora. Não houve só um motivo.

**Precisamente nessa altura! Foi providencial.**

Não. Digamos que, nos últimos anos que estive em Portugal (entre 1959 e 1963), é um facto que a actividade já era decrescente. Depois não sei o que se passou, só mais tarde percebi o que já não havia. Indubitável. Mas seria fácil fazer um estudo comparativo dos intérpretes e programas entre os anos 40, 50 e os anos 60, e daí tirarmos conclusões.

**Na Juventude Musical Portuguesa, a propósito do respectivo cinquentenário, está neste momento a elaborar-se um grande levanta-**

mento histórico desde a sua fundação, onde se têm encontrado presenças de grandes intérpretes, compositores e jovens compositores e uma actividade de produção musical enorme, incomparavelmente maior à que existe actualmente.

Repare que eu, na época, não estava ligado a nenhuma actividade do meio musical. Eu era apenas ouvinte e não participante. A actividade de concertos da JMP, onde eu ia também, era menos importante do que as actividades das outras organizações, pelo que nem sequer devemos tomar a JMP como ponto de referência.

**Num ambiente assim tão rico, é também natural que as falhas na sua formação musical, devidas a um começo tardio, acabassem por ser ultrapassadas. Esse ambiente proporcionou-lhe algo de extraordinário: os melhores intérpretes, as melhores interpretações...**

Só no plano Clássico e Romântico, até Bartók, nada mais.

**Estava limitado não só pelo meio mas também pelas opções estéticas do Graça? Como é que o descreve como professor? O que recorda dessas aulas, desse contacto?**

Como disse há pouco, Lopes-Graça não tinha alunos, e muito menos de Composição, e como no primeiro contacto, que já referi, ainda tinha de fazer Harmonia, Contraponto e Fuga, havia apenas uma relação extremamente cordial sempre que nos víamos. Quando os cursos do Sagner terminaram, e antes de regressar a Paris, ele próprio foi falar com o Lopes-Graça, o qual me pediu algo de lógico, mas que me punha um problema de peso: ‘Traz-me uma peça!’ Como eu não tinha nenhuma peça, não podia ir trabalhar com ele. Em 1962, depois da greve de estudantes, na qual participei activamente...

**...Pois, o Emmanuel Nunes nessa altura pertencia à Associação de Estudantes, e chegou mesmo a ser Presidente da Acção Social Universitária....**

...Não. Eu fui Secretário Geral das Secções Sociais quando o Jorge Sampaio era o Secretário Geral das Associações de Estudantes de todas as Faculdades. Portanto, do ponto de vista associativo, eu dirigia todas as Escolas Superiores apenas no campo da actividade social, isto é, no que dizia respeito a viagens, transportes, refeições e problemas de alojamento, etc. Tive esta actividade durante dois anos, até ao Verão de 1964. Após a greve ficou um vazio total, que no meu caso coincidiu com uma viagem a Moscovo.

**Essa viagem foi feita na altura em que se tinha filiado no PCP?**

Não. Desde o final dos anos '50 que eu pertencia ao PCP, de onde me demiti...

**...Após a viagem a Moscovo?**

Um ano depois.

**A título de esclarecimento, demitiu-se por incompatibilidades meramente filosóficas? Ou havia outros aspectos?**

Fundamentalmente porque, tanto na filosofia como na prática política da sua ideologia, deixei de encontrar a possibilidade de encontrar a possibilidade de me identificar.

**Apercebeu-se disso com a viagem?**

Não, já vinha de trás, foi pouco a pouco, embora até essa viagem eu tenha sempre tido para com o Partido uma atitude correcta, por vezes pouco ortodoxa. Um ano depois senti que já não tinha nada que me ligasse e que não podia de modo nenhum continuar nessa linha, e consequentemente demiti-me. Não foi uma demissão ‘tipo Capela’, para sair de um partido e ir para outro. Saí da política e nunca mais na minha vida tive qualquer proximidade com partidos políticos. Não sou do género, já muito conhecido no país, de sair do PCP e entrar, por exemplo, no PS.

**Ainda tem na memória a greve de 1962? De que forma participou nela? Foi espontâneo ou pertencia ao movimento que a organizou?**

Não foi espontâneo na medida em que eu tinha uma posição dupla, legal e ilegal. Por um lado era Secretário Geral das Secções Sociais, e ilegalmente era membro de um partido. Actividade, boa ou má, não me faltava.

**Essa foi, portanto, a época em que começou a trabalhar com Lopes-Graça...**

Quando a greve terminou, tomei consciência, como já referi, de um vazio psicológico total e provavelmente não só em mim. Nessa altura passei um mês e pouco numa República em Coimbra onde tinha amigos. Em Agosto regresssei e comecei uma peça para piano. Foi o meu passaporte para as aulas com o Graça, que por coincidência acabava de se mudar de uma habitação em Lisboa, onde era hóspede de um velho casal, para um apartamento muito agradável na Parede. Durante dois anos eu ia uma vez por semana no comboio do Estoril para ter as minhas aulas.

**Após o que aprendeu sobre a música contemporânea com o Sagner, a formação com Lopes-Graça deu seguimento a esses conhecimentos?**

Não. O que eu aprendi com o curso do Sagner não tinha contrapartida prática. Eu não compunha, e por isso ele não podia agir sobre mim. Quando fui trabalhar com o Graça, com a referida peça para piano, fiquei logo submetido à sua pedagogia. Curiosamente, alu-

nos meus recentes que trabalharam com ele quando voltou a ensinar tiveram experiências semelhantes quanto ao seu modo de ensino. A relação humana que eu tinha com o Graça era perfeitamente excepcional, até a maneira como ele me recebia... já agora convém esclarecer uma coisa: eu nunca gastei um tostão (a não ser na viagem de comboio...) e ia lá regularmente uma vez por semana. E se lhe perguntasse ‘Graça, posso vir amanhã!’ ele respondia logo que sim.

#### **Não era portanto a pessoa, era o método...**

O problema era o seguinte: imagine que andava a trabalhar, como eu andei, uma invenção a duas vozes sem tonalidade, onde não havia uma única regra *a priori*. O Graça nunca achava bem, e eu voltava sempre a refazê-la. Não era um aluno brilhante. Nesta fase encontrava-me num estado de quase total indisponibilidade de me concentrar num trabalho regular. Essa invenção a duas vozes, sobre um tema que ele me deu, que, embora assente nas doze notas, nada tinha a ver com o dodecafonismo, trabalhei-a durante nove meses, e nunca a cheguei a acabar, como é óbvio. Caí num estado de inércia que obviamente não era ideal. Depois de ter feito a peça para piano, um quarteto de cordas e uma peça para flauta e piano, outro aspecto que na altura me fez muito mal, mas que acabou por ser positivo, foi o facto de o Graça me ter dito: ‘Por agora não compões mais e vais trabalhar comigo só contraponto!’ Daí a invenção a duas vozes. De um dia para o outro deixei de compor. De maneira que a memória que eu tenho de trabalhar dois anos com o Graça é extremamente complexa...

#### **Por um lado tinha criado laços com ele, e por outro existia o choque com o seu método de trabalho.**

Caí numa esterilidade enorme, embora tenha sido assim que eu me formei inicialmente. Contudo, o problema era que nunca sabia se estava melhor ou pior. No entanto, sei que ele tinha uma grande admiração por mim, e portanto não era por incompatibilidade comigo.

#### **Nesta altura já estava só a estudar música?**

Ainda estava na Universidade, que vim a abandonar logo de seguida.

#### **Porquê? Pela música ou por outros motivos?**

Abandonei para me ir embora do País.

Como é que isso lhe passou pela cabeça, se no ambiente em que estava inserido não tinha quaisquer referências que o levassem a tomar essa decisão?

Há um aspecto importante: paralelamente ao Saguer, o Jorge Peixinho deu cursos integrados nessa actividade da Academia, e, como sabe, entre os 16 e os 22 anos, ele próprio esteve lá fora com bolsas e

estudou com muita gente e em locais diversos: Boulez, Stockhausen, Berio, etc., na Academia de Santa Cecília, Petrassi, entre outros. Quando regressou trazia uma formação e informação muito grande. Voltou para dar os cursos com o Saguer. Foi aí que o conheci, e durante dois anos convivi muito com o Jorge. Apesar da sua total incapacidade pedagógica adquirir por seu intermédio imensas informações sobre o que lá fora se fazia, o que havia, etc. Como ele ia a Darmstadt todos os anos, um ano acompanhei-o, e foi o meu primeiro grande impacto com a actualidade. Era o que de mais actual existia, com tudo o que tinha isso de mau e de bom. E a partir daí frequentei os cursos de Darmstadt durante três anos.

Parece-me que na altura é inquestionável o papel do Jorge Peixinho como motivador e provocador das gerações mais novas de compositores, estimulando-os a compor e abrindo as portas ao que se fazia lá fora. Curiosamente, hoje, o Emmanuel Nunes tem prestado o mesmo serviço aos jovens compositores, seja através dos seminários que realiza todos os anos na Fundação, seja pessoalmente, aconselhando-os e encaminhando-os...

Não é bem a minha opinião...

O Emmanuel Nunes tem um percurso extremamente independente e autónomo, tanto a nível profissional como na sua relação familiar. Seria previsível, com o seu *handicap*, uma maior dependência familiar e muito menos autonomia, e no entanto a dada altura é completamente autónomo, usufruindo de uma liberdade tão saudável quanto invejável. Não foi só a dada altura. A minha família, o meu pai e a minha mãe, que, como já disse, culturalmente não tinham a mínima preparação, verificaram poucos meses após o meu nascimento que eu era deficiente físico...

#### **Segundo sei, devido a negligência médica no parto...**

Sim, mas não só. A partir do momento em que eles verificaram isso e que eu fui crescendo, deram provas de uma enorme intuição, e na maioria dos casos tratavam-me da maneira ideal em função do que eu tinha. De modo que aquela independência de que fala não era nova. Eu sempre vivi assim.

Isso é realmente excepcional. Essa educação foi como uma nova aptidão que o ajudou a superar as dificuldades inerentes ao seu problema. O Laurent Bayle, Director do IRCAM, no discurso que proferiu no seu doutoramento *honoris causa* na Universidade de Paris-VIII, diz que ‘a energia do Emmanuel não se situa na vontade de provar seja o que for. A sua determinação está noutro lugar.’<sup>1</sup>

Sem falar demasiado neste aspecto, devo dizer que é raríssimo, na

minha vida, eu fazer seja o que for por compensação, e objectivamente faço ou não faço. Não tenho a perspectiva de substituir uma coisa por outra. Mas isto não é novo, eu sempre vivi assim, tanto como me foi e me é possível.

**Voltando à saída para Paris... Penso que essa foi também uma altura muito difícil, pois encontrava-se a estudar por sua conta sem qualquer bolsa, e a preparar-se para uma época de estudos com Stockhausen. Mesmo assim encontrou alguma motivação, por exemplo do contacto com Luciano Berio...**

Sim. Voltando uma vez mais ao problema dos meus pais, eu vou para Paris porque eles pagam, senão não podia ir. Todos aqueles anos foram o meu pai e a minha mãe a pagar... Um ano em Paris, dois em Colónia e o regresso a Paris.

**Em Colónia trabalhou com Stockhausen, mas também com Henri Pousseur. E foi também lá que conheceu o Berio?**

Sim, porque ele foi lá fazer um seminário.

**O Emmanuel Nunes nesses anos já tinha uma actividade regular como compositor? E se a tinha era resultado de uma necessidade particular de escrever ou foi um reflexo da formação e dos formadores? Estamos a falar de um Stockhausen, um Pousseur, o Berio, etc.**

É óbvio que deve existir uma ligação mínima (pavloviana) com o estímulo. Mas sabe que o fundamental é o que vem de nós próprios, se o processo criativo fosse meramente reaccional não evoluiríamos.

**O método *sui generis* de ensino do Emmanuel é resultado directo do percurso sinuoso da sua formação, com a experiência de ter passado por vários formadores, ou é um reflexo seu enquanto criador, estando presente aqui a experiência como compositor?**

Não sei se vem directamente do meu percurso como criador, o que sei é que não tem nada a ver com toda e qualquer experiência que eu tenha tido enquanto estudava.

**O Emmanuel Nunes contacta com um número enorme de jovens compositores nos seminários aqui em Lisboa. Fazendo uma retrospectiva de há dez anos para cá, nota alguma diferença na formação destas pessoas? Que cada vez é mais fácil o intercâmbio de ideias e de processos concretos técnicos entre mim e eles, disso não há a mínima duvida. Eu cada vez necessito menos de explicar o que digo, e também a resposta que recebo do auditório é mais adequada àquilo que digo.**

<sup>1</sup> Vide Laurent Bayle, 'Laudatio d'Emmanuel Nunes' em: *Emmanuel Nunes, textes réunis par Peter Szendy*, Paris: L'Harmattan, IRCAM / Centre Georges-Pompidou, 1998, pp. 9-21 (11-12).

Nesta medida tem havido um crescendo de cultura prática e conhecimentos básicos de várias problemáticas.

**Acha que isso é resultado da criação dos cursos superiores de composição, precisamente há uns dez anos?**

Eu não conheço, não tenho a mínima ideia do que se passa nesses cursos. Mas é óbvio que o contacto com determinadas matérias, mesmo que sejam mal dadas, provoca naqueles que têm interesse e qualidades próprias uma procura de complemento formativo, por forma a melhor compensar o mau ensino.

**Mas já deve ter reparado que, de há alguns anos para cá, tem aumentado o número de participantes nos seus seminários. Chegamos ao ponto de encontrar a sala cheia. Comparo o presente com os anos 80. Com o seu tempo!?**

Sim, nessa altura éramos algumas vezes 3 ou 4. Hoje, em alguns seminários, contam-se 24 ou 25 pessoas.

Penso que seriam muitas mais se esses seminários fossem directamente integrados no ensino normal em cada ano lectivo. O que teria o inconveniente de me ver confrontado com algumas instituições, o que possivelmente iria criar um conflito aberto entre nós.

**Esse conflito sempre existiu?!**

Não há conflito porque não há diálogo. Eu ignoro-as, elas ignoram-me, e está tudo bem. Quando eu digo que não há diálogo não é entre mim e os alunos, porque esse cada vez é maior, é entre as instituições e a minha pessoa. É talvez um acto de bom senso da parte delas, e assim se evita toda uma série de conflitos a que eu, obviamente, não fugiria.

**Em relação ao ensino da composição, não só em Portugal mas no geral, pensa que o ensino tradicional da Composição, o Contraponto, a Harmonia, a Fuga, etc, ainda tem sentido hoje? A contemporaneidade não deveria estar contemplada e integrada no ensino actual?**

A questão que põe obriga a uma resposta relativamente longa, mas o assunto parece-me extremamente importante. Tanto em Paris como na Alemanha, onde ensinei, nunca tive condições de abordar esse assunto ao nível institucional. Eu faço o que quero dentro da minha classe, mas não há uma perspetivação dessa problemática. A meu ver, tentando ser o mais sucinto possível, o problema é o seguinte: por um lado não há nenhuma razão óbvia para que um músico não aprenda ainda a Harmonia clássica, o Contraponto, etc., como da mesma maneira não há razão para que não aprenda Contraponto do século XIV. Da aprendizagem destas matérias, quer

queiram quer não, deduz-se inevitavelmente um itinerário histórico, séculos XVII, XVIII, XIX, XX, o que *a priori* não tem obrigatoriamente de ser cronológico. Há casos de pessoas muito conhecidas que nunca na vida fizeram nem um coral nem uma fuga, mas no entanto também não ficam melhores por isso, na medida em que não têm nenhuma experiência da linguagem musical histórica. Começam a alvorar uma estética a partir da originalidade total, o que é completamente estéril. Cada cultura tem a sua perspectiva histórica. Contrariamente ao que sucede na cultura indiana, por exemplo, cuja tradição musical permanece e evolui de mil em mil anos, a nossa cultura é evolutiva – a música do século XV não é a mesma do século XVIII –, mudando regularmente a perspectiva de avaliação sonora (Barroco, Romantismo, etc.). Deste modo, se na cultura europeia isso se processa dessa maneira, não podemos de um dia para o outro declarar que deixou de ser assim. O que me parece uma tendência deste fim de século é o abdicar, de forma oportunista ou não, da importância da ‘manufatura’ de um objecto artístico, seja ele pintura ou música. Perde-se assim o aspecto propriamente ‘artesanal’, de contacto directo e íntimo com a linguagem, com a técnica e com a matéria em questão. Voltando à sua pergunta, o que falta é institucionalizar as técnicas do princípio do século, até aos anos 50/60, ao mesmo nível da Harmonia, da Fuga ou de um contraponto a quatro vozes. Sem poder agora aprofundar toda a problemática que isso implica, só queria dizer mais uma coisa: não se pode confundir isso com um exercício de estilo. A chamada ‘escrita de estilo’, à maneira de Stravinsky, à maneira de Messiaen, à maneira de..., que pode ser útil, tem um inconveniente: é que se aprende a fazer isso, mas não se ganha uma perspectiva da função técnica de cada elemento. Enquanto que se se for confrontado, por exemplo, com um exercício de técnica serial – não para fazer igual mas para compreender a funcionalidade do serialismo, tanto na Escola de Viena como depois, ou o problema da tonalidade em Stravinsky e em Bartók –, com o objectivo de compreender como é que eles chegaram à realização da obra, é possível que não se seja capaz de fazer uma obra ‘à maneira de’ – mas admitir-se-á uma perspectiva e atitude que servem de paradigma. No fundo o que falta é uma realização paradigmática de cada técnica.

#### **Para o Emmanuel Nunes a técnica influencia a estética?**

E o contrário. Embora a imagem seja antiga, o problema é que, enquanto um prédio horrível tem a obrigação de não cair, salvaguardando a vida, uma peça de música cai, e ninguém dá por isso porque não mata ninguém.

#### **Pensa que, a curto e a médio prazo, não será possível a mudança de mentalidades no ensino da composição de que falava atrás?**

Há aí um factor que eu verifiquei, ainda há pouco tempo, na pintura já não considerada como tal, no conceptualismo das ‘instalações’ em que o que se vê é muito menos importante do que o texto em que o artista descreve ele próprio a sua *démarche* conceptual – ‘artista’ que eu poria entre aspas, na minha tradição maldizente. Em vez de haver uma realização única da matéria, há uma exploração parasita da imaginação de quem vê, pela utilização de textos muito bem escritos, mas que não são objectos de arte. Para mim, arte é uma coisa extremamente real: ou é som ou é cor ou são palavras. Quanto a mim, os conceitos adoro-os em filosofia ou em ciência, ou através dos objectos de arte, mas não ‘em vez de’. Por outro lado, trata-se de uma espécie de chantagem intelectual o facto de dar ao público uma espécie de ‘poeira’ conceptualista, com um suporte ‘real’ que não ultrapassa uma percepção de mero quotidiano, tornando-se deste modo ‘reconhecível’. Uma outra manifestação deste tipo de chantagem, e de aposta numa suposta incultura do público, é por exemplo o neo-tonalismo. Como costume dizer, eu só poderia, enquanto ouvinte, aceitar o neo-tonalismo se não conhecesse a música tonal.

**Mesmo em algumas dessas obras que sofrem de um certo anacronismo, existem sempre dois parâmetros, pegando no conceito de Gérard Genette [1930-]: por um lado a ‘originalidade’, por outro a ‘habilidade’. Mesmo que a obra não tenha um valor estético genuíno, pode estar habilmente realizada.**

Se eu vou ouvir uma peça em que me é apresentada uma ‘salada’ de acordes, que me remetem a vários compositores, desde Mozart até Strauss, eu, na minha ‘ingenuidade’, prefiro ouvir a música de Mozart ou de Strauss, que me dá mais alimento.

**Mesmo assim poder-se-á dizer que está bem feita, que foi habilmente construída...**

Para apreciar ‘habilidade’, eu vejo desporto ou vou ao circo. Porque aí sinto que existe uma autenticidade total, há uma relação autêntica entre o que eu estou a ver e a técnica de cada um. Quando estou a ouvir um objecto desses apetece-me ouvir mais bem feito e autêntico.

#### **É um problema de referências?**

Pode haver referências, que sempre houve desde o século XV e o século XVII. Existe uma profusão de temas e de estilos que passam de um lado para o outro, mas o que não tem é uma estética *a priori*. Tem uma autenticidade, uma genuinidade de criação, que não é o caso, a que antes me referi.

**A autenticidade é para si um elemento que contribui para a evolução?**  
É o equivalente da imagem histórica que nós temos da cultura ocidental.

**Neste contexto, como é que sente o aparecimento do pós-modernismo? Não será um novo adjectivo redentor e desculpabilizante de um certo anarquismo estético?**

É normal. Mas repare que neste momento já não está na moda, a moda já é outra. Há um exemplo extremamente prosaico que é a moda no vestuário. Certos elementos, seja um botão ou uma faixa, podem inserir uma camisa velha na moda. Num ano usa-se com botão, no seguinte o que faz vender a camisa é a faixa. Há um renovar de aspectos puramente superficiais. O fenómeno que estava a focar é igual, vende-se o que é novo agora, é um negócio como qualquer outro e torna-se uma espécie de renovação ‘espiritual’ para drogar o tédio existencial. O que evolui por anos é a moda, a História não. A decantação histórica é terrível.

**Sempre existiu uma utopia da linguagem comum. No entanto, parece ter desaparecido no século XX esse sentimento. Como é que analisa o facto e que consequências pensa ter para o futuro?**

É verdade que, observando o século XX, não há objectivamente essa utopia. O problema é como se ouvirá esta música no ano 2200. Porque, apesar da utopia, quando se ouve a música do século XIX sabe-se que a linguagem tonal é, digamos, comum, mas as obras de cada compositor são distintas. Também não sei como é que se ouvirá Schönberg, Stravinsky e Bartók daqui a 200 anos, isso eu não sei e ninguém o pode saber. Mas não se ouvirá da mesma maneira que hoje.

**O que pensa da recente afirmação de Luciano Berio, que diz que a música não é uma linguagem?**

Seria curioso ver o que ele dizia há vinte anos atrás. A música contém várias dimensões características de uma linguagem. O problema está em definir o que é uma linguagem. Convém desde logo não confundir Linguagem e Língua. Sem falar da linguagem matemática, da linguagem biológica, etc., em que a ‘veiculação’ de tipos de informação, os mais diversos possíveis, se processa por linguagens (não confundir com terminologias), existem situações em que, embora as informações não possam ser decodificadas de modo unívoco ou através de uma determinada língua, várias dimensões da linguagem se encontram nessas situações, a meu ver fortemente presentes. Imagine por exemplo que a cara e todas as expressões de um indivíduo vão ser filmadas, sem som e sem o seu conhecimento, durante 24 horas. Ao nível fisionómico e ao nível da evolução

durante um dia dos movimentos do nariz, das pestanas, etc., para quem vê há ou não uma dimensão da linguagem naquilo que se vai observar? Estamos em face de uma linguagem ou não? É muito complexo. Outro exemplo: estou num café e na mesa ao lado estão duas pessoas que falam uma língua que desconheço, e permito-me ouvir a condução do diálogo, não percebo nada, mas compreendo se há um comentário sobre o que uma das pessoas disse, se há um tipo de conjunção adversativa que tem por função modificar o sentido do discurso, etc. Há toda uma série de planos que vêm da relação fonética e sintáctica da língua, a qual não conheço mas que acabo por reconhecer vagamente, desconhecendo o que falaram e qual o tema. Há toda uma série de intervenções no tempo que me permitem seguir dimensões de uma linguagem desconhecida. Nesta medida há dimensões na música que são de uma linguagem incógnita. O que eu acho um enorme empobrecimento intelectual e espiritual é o facto de se reduzir o conceito de linguagem ao único domínio das línguas orais e escritas. Infelizmente não me é possível no âmbito desta entrevista apresentar uma exposição suficientemente extensa da minha ideia.

**Ao longo da história da música temos muitos exemplos. Hoje podemos dizer que o criador alterou o seu estatuto comunicativo?**

É óbvio que há aí um aspecto que é a função social de certas obras. Uma obra de Bach que é feita para uma missa, ou uma ópera ou um teatro clássico, não tem a mesma função que um concerto, uma sonata ou até uma missa do século XV, a qual era para ser cantada ‘profissionalmente’. Mas aí é óbvio que cada época transforma essa funcionalidade.

**Qual é a função hoje?**

É claro que como eu não sou historiador não posso responder.

**Hoje vivemos numa época em que num curto espaço de tempo podemos passar em revista toda a história da música, através dos CD’s, dos livros, etc. De que maneira pensa que isto nos afecta e que consequências possíveis terá num futuro próximo?**

O fenómeno da audição imediata de qualquer evento sonoro e das interpretações da música do passado terá obviamente grande influência na actualidade. O facto de se ter em casa todos os CD’s com o mais importante da história da música não tem comparação possível com a sua audição ao piano ou ao violino, como acontecia nos séculos passados.

**Embora as novas tecnologias sempre tenham sido aproveitadas pelos artistas, hoje vivemos uma época em que isso é ainda mais evidente. O Emmanuel sempre deu uma grande atenção aos meios**

tecnológicos, mas no seu caso o interesse tem sido o de ligar esses meios aos instrumentos acústicos. Pensa que a música electroacústica poderá vir a ocupar, num futuro próximo, o lugar da música 'acústica', e esta passe a fazer parte do 'artesanato' musical?

Eu pessoalmente não acredito, nem o desejo. No meu caso o que me interessa são ou obras puramente acústicas ou obras mistas, e sobretudo aquilo a que nós chamamos 'em tempo real', isto é, na altura do concerto o computador age simultaneamente com e sobre os instrumentos acústicos. Há uma atitude de execução directa, o que não invalida a utilização, em certos momentos, de sons electroacústicos ou acústicos ou outros, mas isso para mim será um pormenor dentro de uma obra. Penso que no meu caso me limitarei a aprofundar essa relação entre os instrumentos e os meios electroacústicos e informáticos.

O Emmanuel Nunes também tem dedicado muito do seu tempo e investigação àquilo que hoje chamamos de 'espacialização'. Parece-me que neste caso a sua abordagem a este assunto evidencia-se em relação aos compositores da sua geração. Enquanto no IRCAM existem equipas a trabalhar numa espécie de simulação de 'espacialização', no seu caso existe um grande interesse no controlo real de todos os componentes da mesma. Como é que reage a estas duas perspectivas tão diferentes de olhar para o mesmo fenómeno?

Quando me acontece trabalhar numa certa direcção corto completamente com o que se faz ou não se faz, as minhas preocupações levam-me a desenvolver no próprio *environment* que eu escolhi a maneira de continuar a trabalhar. No sentido em que estava a falar relativamente ao 'espacializador' do IRCAM – como sabe trabalho regularmente no IRCAM já há uns dez anos – não sei se o virei a utilizar, mas seria unicamente por motivos práticos, o que não mudará em nada a minha concepção de 'espacialização', que é cada vez mais concreta e mais detalhada. Encontro muitas pessoas que utilizam o computador para irem mais depressa. Eu, por outro lado, quando utilizo o computador vou muito mais devagar. Há aqui também um problema de paciência e de dedicação.

Para si a espacialização é nitidamente um novo parâmetro musical. Não haverá em obras como *Quodlibet*, que é uma obra com outro género de espacialização, uma certa dimensão teatral? Que é uma característica assumida, por exemplo, por Xenakis.

Em *Quodlibet* não. É óbvio que é impressionante a imagem com que se fica fazendo o *Quodlibet* no Coliseu, em Lisboa. Mas não é esse o objectivo.

Voltando ao IRCAM. Observa-se aí um número enorme de projectos ligados ao virtual. Acha que essa é uma das direcções...

É uma direcção que me parece muito interessante, pelo menos no plano da investigação, que passou por momentos extremamente decepcionantes e que nos últimos anos tem focado aspectos que eu considero extremamente válidos. Na medida em que não só possibilita o estudo e análise da acústica das salas, o que anteriormente não era possível nos moldes actuais, como também do ponto de vista da gravação em disco permite um aperfeiçoamento da criação de espaços virtuais com determinadas características, impossíveis de criar sem estes meios.

Não pensa que a ligação entre a criação artística e a reflexão teórica se modificou bastante nestes últimos dez anos? Refiro-me ao afastamento da técnica em relação à estética.

Eu acho que o problema não está no tipo de junção destes domínios, mas, mais profundamente, numa opção fundamental que cada um toma ou não em relação à evolução histórica da música.

Muitas vezes essa opção vai no sentido da massificação e da comercialização. Não estaremos a andar um pouco mais devagar na evolução histórica?...

A questão não é a velocidade a que vamos. Do ponto de vista técnico, o querer chegar depressa ao fim não tem nada a ver com realização artística. Há um exemplo que para mim é típico: 99% dos artistas que trabalham com computador trabalham no sentido de irem mais depressa... Eu, que passo muito tempo no IRCAM a trabalhar com meios informáticos, trabalho objectivamente muito mais devagar do que em partituras exclusivamente para instrumentos acústicos. Pelo contrário, uma grande parte dos compositores tem como finalidade trabalhar mais depressa, o que tem como consequência que a utilização da informática se torne puramente uma maneira de ganhar tempo. É mais moderno compor com computador do que ao piano. É uma falsa manobra que não tem nada a ver com o computador em si, a mentalidade que conduz a essas manobras tanto existe num quarteto de cordas ou numa peça para um instrumento como numa peça com computador.

O trabalhar com meios informáticos coloca-lhe novas questões e desafios? Nomeadamente no campo da escrita musical e na comunicação da mesma com o técnico informático?

Tirando o primeiro contacto entre mim e o computador, eu nunca encontrei directamente esse tipo de problemas, pela simples razão, mais ou menos definível, da ideia que eu tenho tido até hoje, mas que pode evoluir, daquilo que pretendo obter quando utilizo com-



putadores. Sempre foi um domínio que me preocupou no início, o não me desligar dos objectivos da composição. Por outro lado tive a grande sorte de ter encontrado alguém que me completa e que posso dizer se tornou um dos poucos amigos íntimos que tenho directamente implicado no seu trabalho, o Éric Daubresse, com quem já trabalho desde 1991.

**O Emmanuel teve assim a sorte de encontrar não só um técnico mas também um músico. Dentro da mesma temática, ao conceber uma obra como *Lichtung* teve que criar novos meios de comunicar toda a informação – e não só ao Éric. Ou, por existir essa empatia entre os dois, viu assim o trabalho facilitado? Existiu uma segunda partitura só com os ritmos e efeitos ligados à espacialização?**

Toda a programação em linguagem, digamos, informática, ou seja, o *environment* de *Lichtung*, foi feita pelo Éric Daubresse. Simplesmente, toda a partitura com uma linguagem semi-informática foi feita por mim. Cada programa dura poucos segundos, e há uma mutação por vezes rapidíssima entre programas. Toda esta programação, como disse, em linguagem não informática, e a partitura, é feita por mim. Não há uma troca de poder relativamente à obra, a informação é partilhada em tempo real. No caso de *Lichtung II* escrevi cerca de 300 páginas de ‘textos’ a programar, que resultaram em 12 minutos de música.

**Se olharmos em retrospectiva as obras com meios electroacústicos, verificamos que há também aqui uma evolução dos meios que utiliza. De que maneira é que foi influenciado pela evolução tecnológica? Na realidade sei que normalmente está um passo à frente dos avanços tecnológicos, muitas vezes a ideia nasceu sem os meios que possibilitassem a sua realização. É assim?**

Em certa medida é verdade, mas de maneira nenhuma pode descurar a influência dos meios sobre a ideia. Na verdade não posso dizer que conheci e fui experimentar. Há um género de conceptologia geral, que já vem muito de trás, que se concretiza hoje, amanhã ou daqui a dez anos. Eu nunca concebo uma obra como obra em si, é mais uma relação global que conduz a um certo tipo de atitude. Eu não realizo uma partitura como uma transcrição de uma ideia que eu tenha.

**Isso leva a outra questão. É uma constante em todas as obras do Emmanuel uma repetida e exaustiva reflexão da partitura, visível na quantidade de comentários que uma obra tem sobre as anteriores, sejam citações, paráfrases ou de outro género. Será que nesta medida uma obra de facto acaba?**

O que tenho são obras que acabaram e que nunca acabaram. É o testemunho de afastamento e aproximação, físico e mental, de determinadas obras.

**Não acha que esse processo de constante reflexão do seu trabalho, esse olhar para si mesmo, poderá tornar-se obsessivo?**

Se se diz só isso esquece-se uma dimensão que a mim me toca extremamente, que é o fenómeno de reacção espontânea a cada problema, um género de anarquia momentânea, antes e depois da tomada de uma decisão. No meu caso há algumas obras em que encontra o máximo de planificação, e simultaneamente, numa medida ainda mais importante, uma dimensão da decisão momentânea, que é curiosamente condutora daquilo que eu chamaria o ‘aspecto orgânico’ numa peça. Convém lembrar que o ‘aspecto orgânico’, tal como o entendo, não é um aspecto da preconcepção, é um aspecto de vivificação a cada momento do discurso global. Portanto, é a cada momento que tomo decisões, e não como realização de questões prévias. Utilizando uma linguagem que me é cara, há um factor teleológico em toda e qualquer tomada de decisões que liga a realização concreta da partitura a uma dimensão interior, vivida.

**O Emmanuel Nunes dizia que realmente há muitos compositores que não conseguem fazer essa escolha, essa reflexão, talvez por pensarem que ainda tem sentido o hiper-estruturalismo académico...**

...Ou precisamente pelo contrário...

**...Talvez resultado de um certo tipo de formação, ou resulta de aspectos meramente subjectivos, como a personalidade de cada um?**

Em última análise depende de cada um. É um tipo de problemática em que todas as versões são possíveis. É possível que um professor exerça um poder concreto sobre o aluno, agindo directamente no que ele escreve, pondo e tirando notas, ritmos, etc. Tudo isso existe e sempre existiu, mas em última análise quem compõe é que sabe ou não sabe.

**Em relação aos jovens compositores, há alguns de quem siga com alguma atenção a evolução?**

De uma maneira ou de outra, sigo todos os meus alunos do Conservatório de Paris e todos os meus alunos em geral, que trabalham comigo esporadicamente, ou nalguns casos regularmente. É claro que cada um tem uma personalidade diferente, daí poder eventualmente dar menos atenção a algum, mas não será nunca por motivos de ordem estética. Como costume dizer, há estéticas que, como as não sei fazer, também não as posso ensinar. Como eu sou incapaz de escrever uma sinfonia de Mozart também não posso ensinar música tonal, até porque prefiro o original.

**Seja como for, existem alguns alunos ou ex-alunos que se evidenciam como discípulos directos do Emmanuel Nunes, como o caso do João Rafael. Nalguns casos até se pode confundir o discípulo com o mestre...**

Em relação ao caso que está a citar, penso que convém separar dois aspectos. Se realmente existe esse tipo de relação das suas peças com as minhas, o que é discutível, isso não vem do meu ensino mas da atitude dele e da vontade que o anima. Como sabe, o João Rafael trabalhou como meu assistente durante dez anos, e é óbvio que conhece as minhas obras, e algumas até melhor do que eu próprio. O outro aspecto é que a personalidade do compositor existe também independentemente desta ou daquela experiência, isto em domínios que não são musicais mas que o tornam único e diferente, como o psicológico, social, cultural, etc.; e porquê excluir uma influência profunda do seu primeiro professor, Cristopher Bochmann? São variadíssimas as facetas de que não nos podemos abstrair quando compomos, e nesta medida, para voltar ao exemplo que citou, não se pode dizer, de uma maneira directa, que o que ele compõe saiu directamente do ensino que teve, e existem certamente obras dele que estão fora dessas influências.

**De tal maneira isso é verdade que basta escutar este último quarteto, em estreia absoluta nos Encontros de Música Contemporânea, para verificarmos já algum afastamento dessas influências. Mas tivemos nestes mesmos Encontros a oportunidade de assistir a um concerto com obras de alunos seus e do Alain Bancquart, sendo possível distinguir quais eram os do Emmanuel. Embora o seu ensino seja aberto, a técnica, essa, está lá.**

Repare, se se fizer amanhã um concerto com uma obra de cada aluno que tenho actualmente, seriam nove peças (ou mais) de estilos completamente diferentes, e possivelmente já não se sentirá isso agora, há uma coisa que tento transmitir, embora às vezes não consiga, que é uma certa consciência do *métier*, e um mínimo de cultura concreta em relação à matéria que abordamos.

**Assistimos nestes Encontros de Música Contemporânea a um ciclo dedicado ao Emmanuel Nunes, do qual podemos dizer que foi um sucesso, dada a adesão que o público teve às suas obras. Esperava esta reacção ou ficou um pouco surpreso com ela, desde a estreia de Musivus até ao final do ciclo?**

A única coisa que eu posso dizer é que me sinto ao mesmo tempo feliz e grato pela maneira como o público aqui em Lisboa se habituou ao longo dos anos a seguir o meu trabalho. Eu tenho tido a sorte de o director do serviço de música da Fundação, Luís Pereira Leal, ter seguido com o máximo de continuidade toda a minha obra, mesmo lá fora, permitindo-lhe que acompanhasse sempre o meu percur-

so, provocando uma enorme ligação entre mim e a Fundação, logo, entre mim e o público. Essa continuidade, embora menos evidente, tem sido sempre regular nos seminários, e é verdade que, pelo menos de há alguns anos a esta parte, há uma afluência de jovens mais apetrechados do que anteriormente que colabora nesse sentido. Ontem, na conferência sobre a minha música, para além de um público habitual, encontravam-se muitos jovens. Isto é o resultado da minha colaboração com a Fundação Gulbenkian.

**Essa adesão do público ao seu trabalho foi sempre uma realidade ou foi evoluindo de ano para ano?**

O que acontece é que com a realização dos Encontros, com o desenvolvimento da sua periodicidade e com a realização das minhas obras de uma maneira extremamente sistemática é fatal que o contacto com o público se faça de uma maneira espontânea.

**Sente por parte do público francês ou alemão o mesmo tipo de reacção?**

Dentro da vida musical parisiense, como sabe, há uma quantidade enorme de concertos muito importantes. Comigo houve na verdade duas fases de contacto com esse público. Primeiro, entre os anos 70 e 80, na Radio France, a direcção de programação decidiu consagrar-me um programa de *Perspectives du XX siècle*, assim como o Festival de Royan, onde fui várias vezes. Noutra fase, que se iniciou há oito anos, tem existido uma reacção muito calorosa entre a minha obra e o público francês. Como sabe, além do Festival de Outono de 1992, realizou-se, em La Villette, na *Cité de la Musique*, uma série de concertos com obras minhas, promovidos pelo IRCAM e o Ensemble Intercontemporain, o que levou a uma grande aproximação com o público, e que reflecte já um hábito de escuta.

**O Emmanuel viveu tantos anos fora do país que se calhar já é mais francês do que português...**

Não. Eu nasci aqui e continuo a sentir-me português, e sempre o serei.

**Gostava que comentasse uma frase da última entrevista dada pelo já falecido Jorge Peixinho, que dizia que ‘o Emmanuel é o compositor português menos português’.**

Depende do conceito daquilo que é ‘ser português’. Se ‘ser português’ significa a identificação com determinados modos de estar e de pensar, e com uma determinada mentalidade, então eu não sou português. Agora, se isso significa uma herança cultural, que vem da história e da tradição, onde se inclui a minha verdadeira base de desenvolvimento psicológico, e a minha primeira língua, aí já sinto que o sou.

*Está em Paris desde 1964. É o mais internacional dos compositores portugueses e uma referência mundial da música contemporânea. Lichtung II, uma obra caracterizada pelo seu criador como 'cubismo em movimento', é dedicada à pintora Vieira da Silva. A estreia mundial foi aclamada em Paris, onde o Público conversou com Emmanuel Nunes. Portugal, que vai ouvir a obra em Maio, não está para já nos seus horizontes: 'Gosto de passar algum tempo em Portugal por razões pessoais, mas viver lá está fora de questão.'*

**Os primeiros 12 minutos de *Lichtung II* tinham sido divulgados em Lisboa em 1996. Sofreram alguma modificação enquanto trabalhava na versão integral?**

Não, apenas o aperfeiçoamento da informática. Agora usamos um computador mais rápido e com mais poder de cálculo em directo.

**É a versão definitiva?**

Será aperfeiçoada apenas do ponto de vista do resultado. Nem a partitura nem o programa de computador serão alterados, apenas a capacidade interpretativa, a forma como o computador interpreta a partitura. Só nesse aspecto poderá ser aprofundada.

**Qual a relação entre o título e o seu conteúdo?**

‘Lichtung’ é um triplo conceito. Pode ser a claridade depois da tempestade, a clareira de um bosque ou o içar a âncora de um barco. Tem a ver com o facto de não haver uma identificação imediata com aquilo que se está a passar, mas com o que vem depois. A maior parte das peças musicais começam como qualquer coisa que vai crescendo, que se acumula, até chegar a um ponto máximo. Aqui acontece o contrário. Parte-se de uma grande concentração de acontecimentos musicais para uma clarificação progressiva de determinados momentos.

\* Público, 25.06.2000, Cultura, p. 9. Título original: ‘A minha cultura é um todo’. Entrevista realizada em Paris por ocasião da estreia de *Lichtung II*.

*Lichtung II* marca, também, o encerramento de um ciclo no percurso que iniciou em 1978, com *Nachtmusik [I]* e que designou como 'A Criação'. O que o caracteriza?

'A Criação' é constituída por obras que têm a ver umas com as outras. Por isso existem várias com o mesmo nome: *Einspielung I*, *Einspielung II*, *Einspielung III*, *Versus* (I, II e III)... Estas não têm necessariamente material musical comum, mas a mesma atitude de partida. O que as une é o facto de terem um trabalho rítmico comum — não só em cada momento, mas na evolução do tempo — algo que foi desenvolvido e criado independentemente de cada uma delas.

Imagine que um pintor prepara duas paletas que lhe permitam criar quase inconscientemente um conjunto de cores quase instantaneamente. Cada uma das paletas conduz sempre a um mesmo tipo de cor nos quadros. Esta imagem tem um paralelo com a função rítmica. Determinados pares rítmicos [série de proporções obtidas pela sobreposição de dois ritmos regulares] são aplicáveis a várias dimensões do discurso. É uma atitude quase genética em relação às milhentas possibilidades: o código rítmico não é estabelecido, vai nascendo e crescendo com o trabalho.

O trabalho em torno de *Lichtung* só foi possível pela falta de pressa, algo hoje em dia cada vez mais raro. Há um trabalho efectivo de, pelo menos três anos, que seria impossível realizar sem o apoio do IRCAM. Hoje em dia não há uma única instituição que permitisse isso. É um trabalho muito lento, pede uma paciência infinita.

**As duas 'Lichtung' são dedicadas a Helena Vieira da Silva. A música inspira-se nos quadros dela?**

Não se trata de uma inspiração. Tem mais a ver com a forma como eu conheço e vivo a obra dela.

**Conheceu-a bem?**

Muito pouco. Lopes-Graça apresentou-me a Vieira da Silva e a Arpad Szênes em 1963. Mais tarde, em Paris, por circunstâncias várias nunca frequentei a casa deles. A partir de 1974, fui algumas vezes visitá-los. Por ocasião da grande exposição retrospectiva de Vieira da Silva, quando ela fez 80 anos, pedi-me se podia fazer a banda sonora de um pequeno filme que era mostrado na exposição. Na altura não era possível fazer uma obra de propósito, mas usei extractos de várias obras mediante os quadros que foram propostos. Nunca me apercebi de que a sua morte não andava muito longe. A ideia da dedicatória surgiu pouco antes de terminar *Lichtung I*. Na estreia ela já estava muito doente e nunca soube que a obra lhe era dedicada! A dedicatória tornou-se extensiva a tudo o que viesse a seguir e também fosse 'Lichtung'.

**Vai escrever uma *Lichtung III*?**

Não será uma *Lichtung III*, mas uma coda [conclusão] das duas anteriores. Deverá ser tocada a seguir à segunda, embora estas também possam ser tocadas como peças independentes. A matéria harmónica é a mesma nas duas e irá permanecer na coda.

***Lichtung II* conclui um ciclo criativo. Quais são os seus próximos planos?**

Tenho sempre planos em mente, acompanham-me durante muito tempo. Em relação a uma das últimas obras, *Musivus*, muitas das ideias estavam apontadas há sete ou oito anos. Mas prefiro por enquanto não adiantar nada em relação a novos projectos. Continuo demasiado ligado ao que se passou no concerto de ontem.

**Disse uma vez que é um compositor que escreve para si próprio. Não o preocupa a reacção do público?**

Há dois tipos de compositores: os que dizem que escrevem para si próprios e os que afirmam o contrário. A segunda atitude envolve muitas vezes aspectos que não têm a ver com a música nem com a sua qualidade. O que me faz dizer que componho primeiro para mim próprio não é uma atitude egoísta. O altruísmo é muitas vezes uma maneira desviada de ser egoísta. Compor para si implica um grande respeito pela pessoa que vai ouvir. Acho inaceitável contar à partida com a incultura do ouvinte. É normal que o este seja de certa maneira inculto. Não pretendo ter ouvintes cultos como ideal. Dar a ouvir aquilo que facilita uma audição é para mim inaceitável.

**Essa atitude implica a recusa de certas correntes pós-modernas pautadas pela facilidade ou pelo regresso ao passado...**

Se ouço uma coisa que tem a ver com Mozart ou com o romantismo é óbvio que prefiro o original e não contrafacções mais ou menos ambíguas. Isto é um aspecto intransigente da minha audição.

**Ao longo da história da música os compositores vão assumindo atitudes de continuidade ou de ruptura. Como é que estas duas posturas se articulam na sua obra?**

Na continuidade há sempre aspectos de ruptura e vice-versa. Se tivesse que escolher uma diria que a minha atitude se liga à continuidade. Sou profundamente ligado a toda a história da música ocidental, desde o canto gregoriano até hoje. A minha cultura é um todo. Mas continuidade não é fazer à maneira de... A minha noção de continuidade tem a ver com o facto de Bach já não ser Monteverdi, de Beethoven já não ser Mozart, e assim sucessivamente. Há uma invenção que renova a continuidade. Inventar do nada não existe, descobrir algo que resulta da falta de cultura ou da falta de honestidade em relação ao que existe também não é uma descoberta.

É pernicioso criar calculando o resultado que uma obra pode ter na população em geral. Isso é o que fazem os políticos! É o mesmo que ser contra ou a favor da pena de morte conforme o partido que está no poder. Bem, pelo menos na música esse tipo de atitude é menos perigosa! [risos] Conheço compositores que há anos diziam: 'Música tonal nunca!' Hoje fazem-na como forma de seduzir o público.

**Tenta transmitir essa mensagem aos seus alunos?**

Há pessoas que nunca poderão aprender nada comigo porque os seus objectivos são diversos. Cada um apenas pode aprender o que já sabe sem o saber ainda. Todos estes aspectos implicam o aperfeiçoamento técnico adequado ao objectivo. É normal que falhe pedagogicamente com alguns alunos e não com outros.

**Essa compatibilidade tem a ver com preferências estéticas ou é mais uma questão pessoal?**

Depende. Este ano tenho seis alunos no Conservatório. Um deles é esteticamente muito diferente de mim, mas o contacto entre nós é extremamente fluído e interessante. Em contrapartida há um outro, com uma estética muito próxima da minha, a quem acho que ensinei pouco. O que conta é a capacidade de aprender determinada matéria. Classifico as relações não em função do talento mas da aprendizagem.

**Há um interesse crescente pela composição em Portugal. Tem consciência de que os seus seminários na Gulbenkian serviram em parte de incentivo?**

Tenho dúvidas. Acho até que foram decepcionantes para muita gente. Mas quanto mais pessoas houver a compor melhor. Assim há mais possibilidades de criar um nível aceitável. Um dos grandes dramas em Portugal é a falta de *métier* a todos os níveis: instrumental, de escrita, de técnica. Tenho um contacto bastante próximo com alguns jovens compositores, o resto escapa-me...

**Continua a ter uma opinião negativa em relação ao ensino da música em Portugal?**

Não vivo em Portugal desde 1964, estou numa posição ingrata para responder. Entre as pessoas com poder político não há uma única que tenha tido a ideia de chamar alguém apto para analisar o que haveria a fazer para desenvolver o ensino da composição e o ensino instrumental em Portugal. Pode haver excepções, mas estas não resultam de uma vontade política mas do acaso.

Ignora-se sempre o problema de base e ainda que fosse bem encaminhado é um processo moroso. Imagine-se que se criava ago-

ra em Portugal uma escola ideal, os resultados só seriam visíveis daqui a uns quinze anos. Se o nível musical tivesse directamente influência nas estruturas económicas há muito que teria havido políticos a ocupar-se do problema. Como é um investimento humano não é traduzível em escudos ou euros, para ser mais moderno, é raro existir um político que lhe passe pela cabeça tal coisa. E se passar é apenas como um meio para subir na sua carreira.

**Nunca pensou em regressar a Portugal?**

Não. Gosto de passar algum tempo em Portugal por razões pessoais, mas viver lá está fora de questão. Não é o país que está em causa, é a maneira como é desenvolvido, cultivado, a mentalidade... Não tenho uma atitude antiportuguesa. Sou português, não tenho a mínima ideia de deixar de o ser nem problemas de identidade.

## VI/12 ENTREVISTA DE BERNARDO MARIANO E PAULA LOBO (2002) \*

*A pretexto da homenagem-retrospectiva da sua obra, que decorre até domingo em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, por ocasião do seu 60.º aniversário, o Diário de Notícias entrevistou Emmanuel Nunes, o mais internacionalmente consagrado dos compositores portugueses. Uma conversa sobre a música, a arte, o ensino, Portugal e a vida. E sobre conceitos fundamentais da sua linguagem.*

**Em 1978, disse: ‘A minha personalidade deve estar banida o mais possível em momento de audição e, se possível, mais tarde, em momento de criação.’ Como esquece o compositor a personalidade ao criar?**

Essa frase apareceu num texto que escrevi para o Festival de Donaueschingen, em 1977, e estava num contexto. Cada compositor que ia lá pela primeira vez escrevia um género de auto-retrato sobre a maneira de trabalhar. Na altura, a minha ideia da composição era como dar origem a um ser vivo. Tem um lado de maternidade. O carácter orgânico, natural, que seria de uma planta, um animal, um diamante ou uma pedra da praia. À priori, existem devido à sua própria organicidade. Nessa medida, é uma ‘utopia’ ser o criador da obra sem a fazer sofrer as contingências pessoais ou psíquicas no momento em que compõe. Não queria dizer que a obra não era minha. Mas era-o de uma maneira mais geral, e não directamente ligada a uma alegria, a um sofrimento ou um *fait-divers*.

**Disse ‘na altura’. Mudou?**

Isso é curioso, nas premissas não mudei nada. Mas hoje já não formulava a ideia da mesma maneira. Na altura estava muito sujeito às más interpretações. Hoje ponho mais cuidado naquilo que pode provocar noutras pessoas as ideias que eu exponho.

\* Diário de Notícias, 07.02.2002, pp. 40-41. Título original: ‘A música como um organismo vivo’.

**Mas continua a achar que organismo é uma ideia central na sua forma de compor?**

É. Não no sentido de ser uma teoria ou um método. É no sentido de que uma obra nasce, vive, morre, mas também é verdade que tem um carácter de organicidade, de ser vivo, de criação humana no sentido orgânico.

**Essa ideia faz de si uma espécie de deus, criando seres vivos...**

Ai, não. De maneira nenhuma! (risos) Quando você tem um filho, você não é Deus e o filho vive por si próprio. Nunca me passou pela cabeça pensar que era Deus! É simplesmente a ideia de dar à luz – ou dar ao som – qualquer coisa que vai viver independentemente de mim. É esse o sentido.

**Disse também que ‘é no estrangeiro que os portugueses se encontram a si próprios’. É preciso ir-se para fora para que os que ficam os encontrem também?**

Não o considero uma obrigação. É obvio que na literatura o fenómeno não é o mesmo. Há uma vida literária extremamente enraizada, é a nossa língua. Mas se me falar em música, em pintura ou em ciências, é um facto que há determinada aprendizagem, determinado *feedback* entre o meio e o indivíduo, que é lá fora que acontece. É lamentável mas é verdade. E é verdade que – não digo que seja ingenuidade, porque não é – o português tem tendênda a ter necessidade de ser conhecido ‘lá fora’, para ser reconhecido aqui. Nos outros países é o contrário. Um pianista inglês ou um violinista francês, em 99 por cento dos casos, é através do trabalho no seu país que é chamado para ir para fora. Aqui muitas vezes é o contrário. Daí a necessidade de uma política cultural.

**Política cultural e educativa...**

E continuada! Não virada para o acontecimento imediato. É o eterno problema. Um instrumentista, para tocar minimamente, demora 15 anos a fazer-se. Dos 6 aos 20, para ter uma formação que lhe dê uma base profissional. Se dos 6 aos 15 ele não adquire uma base perfeita – independentemente da perfeição individual – é óbvio que passa a vida a tentar recuperar o que não tem. Ou então tem os seus meios de compensação, que nunca dão origem a uma formação de base geral. Mas a formação não é um indivíduo ou dois, é o número de gerações que vão acumulando um certo número de indivíduos, essa é que é a base que dará origem ao que digo. Uns são melhores, outros piores. Não pretendo ser nem negativo nem anti-português. Tenho é que ser realista, senão ninguém fazia nada. Nem eu.

**Foi para Paris aprender o que não podia aprender cá. Em Paris, foi o meio da composição, muito maior e competitivo, que o estimulou? Foi necessidade sua?**

Não. Com o tempo a situação evoluiu. Mas dada a maneira bastante isolada como vivia do chamado meio musical, nunca vi a competição. Quando muito, agora...

**Nem a competição para ver as obras tocadas?**

Isso é mais tarde. Primeiro estive muitos anos a ouvir, a estudar, a viver. Não ouvi a minha obra muito cedo. Para se ser tocado tinha-se de ser já compositor. Como não era, ia trabalhando para mim e absorvendo tudo o que podia.

**Um dos seus ensinamentos é dizer aos alunos que têm de ser autênticos no que escrevem...**

Não é que vá dizer isso de uma maneira directa e formal. Actualmente em Paris tenho uma classe de oito alunos que, esteticamente, são completamente diferentes. Na minha atitude perante eles é evidente que isso se manifesta. Mas tento nunca me deixar levar, sobretudo, para uma conceptualização uma pseudo-filosofia de ideias que hoje em dia é extremamente grave.

**Foi com os seus mestres que aprendeu a ser mestre?**

Tento sê-lo. O ser mestre a mim não me preocupa muito...

**É importante que haja uma linguagem especificamente musical, feita de termos musicais?**

Sim, embora haja uma linguagem técnica e musicológica que é extremamente musical. Mas para falar a leigos, ao público, penso que seria perfeitamente possível comunicar conceitos fundamentais da música sem que ninguém se sinta ignorante.

**Acha que há obras de hoje que vão ter um peso histórico tão importante como as sinfonias de Beethoven 200 anos depois?**

Ninguém pode responder a isso. Se ler críticas da época às sinfonias de Beethoven, nomeadamente de Carl Maria von Weber, dirá ‘Meu Deus, como é possível?’. A audição humana, pela experiência, muda com o tempo. A valorização universal é indecifrável. Quem vai ou não permanecer, isso não sei.

**Qual deve ser a abordagem dos meios electrónicos?**

Não há uma maneira. Uma das coisas que explico aos meus alunos é: há que estudar electracústica, que é fundamental como conhecimento. Mas tento fazer perceber que não vale a pena utilizar a técnica se o projecto musical não é já uma proposta que necessita

desses meios. E você sabe que, hoje em dia, quantos mais meios melhor. Mesmo que isso não tenha qualquer influência no resultado no resultado final.

**O que é que a obra *Momento* de Stockhausen, lhe revelou?**

Ensinou-me muito. O que aquilo tinha de novo era, efectivamente, a composição do tempo como dimensão da obra, uma obra aberta no tempo, com procedimentos técnicos extremamente ligados à ideia da obra. Isso é talvez o mais importante: não havia uma técnica para fazer obras, havia a técnica daquela obra. Cada obra exige um tipo de escrita ou de pensamento. Tem de haver uma certa genuinidade em cada obra e na maneira de chegar a ela.

**Diz que não é nem nunca foi um compositor serial, mas há grupos de doze sons nas suas obras...**

Em Chopin também há! Nas minhas obras, se houver, é por acaso. E acontece muito que numa obra inteira faltam sons. A *Nachtmusik I* só tem oito. As peças para piano só têm dez.

**Stockhausen desiludiu-o?**

Isso também não era difícil! (risos) Mas prefiro não comentar.

**Acha que o ciclo dele, *Licht*, perdeu a actualidade que tinham as obras dos anos 60?**

Vou-lhe responder sem o mínimo subterfúgio: não sei! Digo-lhe apenas que do que eu oiço de *Licht*, há momentos, situações absolutamente únicas, e há outras que não me interessam. Antigamente interessava-me tudo...

**É legítimo querer dispor hoje de completa liberdade estilística?**

A liberdade é um conceito extremamente complexo! Quando alguém passa a vida a fazer séries, isso também não é viável. Mas não é por acaso que a chamada música neo-tonal agarra o século XIX em vez do século XII ou XV. Porque o XIX dá direito a fingir que é bonito! E como o século atingiu uma riqueza extraordinária, que tem a ver com uma determinada evolução da música tonal, é óbvio que é inesgotável.

**E é o que o público gosta mais.**

Claro! Mas o público, quem é o público? Eu não acredito que todo o burro coma palha! (risos)

**Reconhece uma ligação com a obra de Mahler. Mas as obras dele não são pouco orgânicas?**

A noção de organicidade muda com a linguagem. A maneira como Chopin fazia uma peça é completamente diferente da de Mahler.

Enquanto entidade, para mim, o conceito de organicidade é variável segundo o tipo de linguagem. Por isso, o orgânico pode ser por vezes altamente descontínuo. Nisso a vida também...

**Disse que no ciclo 'A Criação' queria explorar algo de fundamentalmente novo. O quê?**

É sobretudo um termo de relação entre o que é a dimensão rítmica e o que é a harmónica e melódica. Esse tipo de cruzamento, se quiser. Mas a linguagem é sempre a mesma: estou sempre 'lá'!

**Quando estará completo?**

Como não é uma coisa fechada nem há um plano, pelo que sei hoje, *Lichtung III* será a última obra. Se o será mesmo...

**É um ciclo aberto. Isso não vai contra o seu pensamento? Sente necessidade de o finalizar?**

Não. Mas não são as obras que são abertas, é o ciclo. Eu não sou tão chato como pareço! (risos)

**Porque é que dá tanta importância ao ritmo e ao tempo musical, ao fluir temporal da música?**

Nunca pensou que se não houver tempo, você não pode ouvir? A música não é como um quadro em que a obra está parada à sua frente e você olha os pormenores que quiser quantas vezes quiser. A música começa e acaba. É uma dimensão fundamental, e você não pode fugir.

**E o que é que a espacialização lhe possibilitou fazer de novo?**

É verdade que, com um certo tipo de espacialização, que é o meu, seja com ou sem electrónica, o fluxo temporal em certa medida é outro. A audição, o funcionamento psicológico da audição é que não é tão evoluído: você entra na sala, ouve e acabou. Mas enquanto não acabou, há algo que não é o mesmo que quando não há espacialização. É como quando você olha para um quadro cubista de Bracque ou Picasso: o fenómeno de várias perspectivas ao mesmo tempo é o que introduz um tempo na pintura que tem a ver com o Cubismo. É nesse sentido.

**Esse som que cria para ter vida própria, cria-o também para ser sentido de formas diferentes, inclusive em vários sítios da mesma sala. Ao apresentar *Tif'ereth*, uma obra complicada em termos espaciais, numa tenda, não assume um risco elevado?**

Não. Vim a Lisboa de propósito, por um dia, para visitar a tenda. Que tem as dimensões ideais para o meu propósito, uma acústica que foi experimentada com músicos, e vai ter um certo número de painéis para ser coerente. O único risco é a chuva – no Convento do Beato, há dois anos, já me aconteceu ter a sorte milagrosa de a chu-



va parar na minha peça. Se não chover e não houver carros, motas ou ambulâncias na rua – e se houver também não há mal nenhum! – sei que o público terá um envolvimento perfeitamente adaptado à obra. A primeira e única vez que o *Tif'ereth* foi feito em Portugal, em 1989, por iniciativa da Culbenkian, foi na antiga Feira das Indústrias, onde alugámos uns tantos metros quadrados, que foram divididos e isolados. Outro aspecto importante é haver uma distância mínima do público em relação aos grupos, que permita não terem um instrumento a um metro e deixarem de ouvir o todo.

**Há alguma sala em Lisboa onde gostasse de fazer *Tif'ereth*?**

Que eu saiba, não. O ideal seria um rectângulo, com cadeiras móveis postas de acordo com cada obra. Possivelmente, no Coliseu. Mas devido às suas dimensões, só com uma disponibilidade total, económica, técnica, etc. O ideal era criar seis palcos, um em cena e nas bancadas, e o público na plateia ou nos camarotes. E não haver barulho nenhum. Mas isso, economicamente, está fora de questão. E cada vez mais.

**Quando pensa na sua obra, sente que é mais fácil descrevê-la através de uma imagem, como na pintura, ou de palavras e conceitos, como na literatura?**

Para já, as duas hipóteses seriam para mim extremamente difíceis. Mas se alguém me obrigasse, com uma pistola, a fazer uma das duas, é óbvio que não ia morrer e escolhia a pintura.

**Porquê? Tem pena de não ter pintado?**

De maneira nenhuma. Mas perante uma escolha forçosa, faria paralelos mais facilmente com a pintura do que com a literatura. *A priori* não gosto de explicar música com conceitos que vou roubar a outras artes. Gosto, sim, de comparar conceitos fundamentalmente musicais com conceitos fundamentalmente da pintura, ou até da literatura. Adoro isso, acho-o extremamente frutífero. Mas não explicar uma pela outra.

**A sua música está relacionada com essa paixão pela pintura...**

Está relacionada com tudo o que sinto, o que cultivo – no sentido, do que leio, do que vejo.

**É uma influência inconsciente?**

Claro! Senão era triste! (risos)

**E nunca fez nada a pensar na pintura, nem mesmo na Vieira da Silva com as peças 'Lichtung'?**

Não, foram-lhe dedicados, mas não a pensar na sua obra.

**Costuma pensar como teria sido a sua vida se tivesse passado nos exames de Farmácia?**

Não! (risos) Em contrapartida, as Letras, sim. Sinto-me bem. Em sintonia com o que aconteceu.

**Depois de *Musivus* e da nova versão de *Lichtung II*, já compôs alguma obra?**

Não. Trabalho numa obra para o Ensemble Recherche. Nela, pela primeira vez, há um fundo literário, com uma ideia mais ou menos cénica de ter um narrador-cantor, baseada num conto do Dostoiévski. É um monólogo sem texto sobre a improvisação.

**A sua música tem uma componente dramática intencional?**

Tem. Não intencional, mas tem. É que sou eu que a escrevo e ela sofre essa influência...

**E isso nunca o levou a querer escrever para palco?**

Não, mas podia acontecer. Não gosto muito de falar daquilo que não fiz. Mas isso não está excluído, antes pelo contrário.

**Nem aquela 'necessidade' de não morrer sem ter uma ópera?**

Não sei se é isso, mas eu não me importava de não morrer antes de escrever uma ópera. Isso é verdade. Não me persegue, mas é algo que está na gaveta. Ou nas gavetas, que uma é pouco para uma ópera! (risos).

**Voltando a tal hipótese do revólver apontado para o obrigar a responder: por que obras gostaria de ser conhecido?**

Mas você não tem uma pistola! (risos). Há obras que sinto terem maior importância que outras por valores de escrita, de trabalho, porque vão mais longe que outras. Para as pessoas não, porque, como sabe, varia muito e na nossa época há um género de técnica para interessar ou desinteressar pessoas, criar modas, matar modas, que influenciam no imediato uma avaliação das obras. No fundo, infelizmente, há um prolongamento da especulação económica no domínio da cultura. A cultura é dinheiro. E para fazer dinheiro é preciso tratar mercantilmente a cultura. Como se diz em francês, os dados já não têm as arestas correctas, jogam-se e já se sabe que sai o 5, o 4 ou o 2.

**É um juízo feito em termos sonoros ou emocionais?**

Os dois. Tenho muita dificuldade em separá-los! (risos)

## VI/13 ENTREVISTA PARA A BIENAL DE MÚSICA DE VENEZA (2002)\*

Quais julga que são as suas afinidades electivas no campo da música e em que medida mudaram ao longo do seu percurso de formação como compositor?

Creio que não mudaram muito. Não tenho afinidades electivas de uma só época, mas de todas as épocas, da música gregoriana até hoje. É óbvio que Bach e Monteverdi [são afinidades importantes] – isso é normal; depois a coisa torna-se menos normal. Em princípio penso na Escola de Viena e em Stravinsky até às *Três líricas japonesas* (1913), depois perco um pouco de afinidade. E Bartók todo, incluindo o *Concerto para orquestra* do qual, às vezes, se diz ser menos importante – a mim não me parece. Depois, como sabe, estudei com Stockhausen. É verdade que ele ocupa uma posição muito especial mas as suas obras para mim e para a minha experiência são importantes até aos anos 1970 e 1980. Digo isto em relação aos meus interesses, não é um juízo absoluto. E depois os trabalhos de Berio, os antigos.

### Também as Sequenze?

Não as considero mais importantes do que outras obras. As minhas peças para instrumento solo são na realidade completamente diferentes da linha de Berio, não penso que exista uma pesquisa próxima.

Afirmou que considera as suas obras como organismos que nascem, vivem e morrem. Dentro desta concepção qual é o papel que desempenha o citacionismo (referência às citações de Berg-Bach-Boulez em *Tif'ereth*)?

Citações de mim mesmo ou de outros?

### De outros.

Isso aconteceu, mas de uma forma apenas emblemática e durante

\* Entrevista realizada em 2002, em Veneza para o programa do concerto de estreia de *Improvisation II – Portrait para violeta*, integrada na Bienal de Música. [Tradução: Paulo de Assis]

poucos segundos. Não é uma forma de desenvolvimento. Por exemplo, no final de *Ruf* há uma citação de alguns compassos do *Canto da Terra* de Mahler, mas apenas durante poucos segundos. Também em *Lichtung* há uma harmonia de Schubert que é emblemática. Trata-se de ‘marcas’, nada mais do que isso. Digamos que tem um valor de continuidade histórica e de memória, mas não um valor estilístico.

**Pode indicar uma linha de continuidade entre os títulos das suas composições aparentemente tão diversos nas línguas e nas associações?**  
Isso deve-se ao facto de eu ter uma relação íntima com diversas línguas e talvez também ao facto de cada língua ter um valor simbólico para além do valor semântico específico. Especialmente o francês e o alemão. Não se trata de inspiração, mas mais de uma associação, além de que cada obra tem de ter um título...

**Então fá-lo para os outros?**  
Não, não.

**A propósito de *Machina Mundi*, se devesse encarnar um personagem d’*Os Lusíadas*, qual escolheria e porquê?**  
Eu? Não sei.

**A minha pergunta pretende compreender a sua posição em relação a Portugal e ao colonialismo.**  
Politicamente não há nenhuma dúvida que eu sou anti-colonialista, mas humanamente o problema é muito mais complexo e, por exemplo, com Camões há duas faces do problema. Ele fala ao mesmo tempo dos erros cometidos e da aventura humana. São dois lados: um mais humano e mais fatalista, outro mais colonialista. Na obra encontra-se uma dramaturgia de todos os aspectos: morte, vida, violência e guerra, mas vistos de todos os pontos de vista – e isso é importante para mim. Mas é claro que do ponto de vista político eu sou totalmente anti-colonialista.

**Na sua obra verifica-se a falta de uma ‘obra teatral’. Trata-se de uma escolha planeada ou casual?**  
Ainda não a compus. É uma opção tanto planeada como casual, mas provavelmente virá a haver uma ópera. Mas penso que é muito difícil fazer teatro como eu o penso.

**Alguma vez pensou qual deveria ser a abordagem de um ouvinte ideal da sua música?**  
Escutar. Escutar não chega, mas não existe outra teoria que não seja a escuta. Pode ser mais ou menos difícil, mas isso diz respeito

ao espírito de quem ouve. É muito diferente excutar uma obra dez, vinte ou cem vezes. E aquilo que é importante é a intimidade auditiva com a obra. Hoje em dia escuta-se uma ou duas vezes e acabou. Isso não é suficiente, pois a ligação íntima do ouvinte com a obra só se desenvolve na escuta repetida.

**Pensa no público quando compõe?**  
Não, nunca. Não tenho tempo. Jamais o fiz.

**O seu modo de compor é escrever de um jacto?**  
Não, é tudo muito trabalhado e frequentemente regresso ao que já escrevi com tempos de trabalho diferentes. Gosto de ser metódico.

**Quais são para si as qualidades de um bom intérprete – instrumentista?**  
Para mim e para as minhas obras um bom intérprete é aquele que tem, ao mesmo tempo, um grande respeito pela partitura e uma grande liberdade. Respeito e liberdade, e também honestidade intelectual. Alguém que não toca só para o público e que mostra que coisas estão na partitura, tudo o que lá está escrito. Isso é um bom intérprete.

**Pensa que o ruído ainda pode ter uma carga expressiva e comunicativa ou que representa apenas um meio para superar o sistema temperado?**  
Que tipo de ruído? Se é o ruído como usado na música concreta, então não. Para mim não.

**Na peça que apresenta este ano na Bienal qual é a sua abordagem à problemática dos quartos de tom?**  
Nesta peça há um trabalho de ‘temperamento’ entre as quatro cordas. Em cada corda toca-se ‘temperado’ – mas também existem muitos micro-intervalos em peças como *Omnia mutantur, nihil interit*. Eu não estou interessado nos quartos de tom enquanto quartos de tom. Não me interessa dividir os 12 sons [do sistema temperado]. O que me interessa são os harmónicos, que implicam o uso de quartos de tom, mas não no sentido de uma técnica de divisão matemática. Interessa-me o efeito e as relações de harmónicos.

**Considerando as suas experiências precedentes em Veneza e a destes dias, pensa que na Itália há uma boa fruição e resposta à música contemporânea?**  
Não sei. Venho pouquíssimo a Itália nos últimos anos. Antigamente sim. Houve uma altura em que vinha muito a Itália. Agora não lhe sei dizer, não tenho condições para fazer essa avaliação.

Tendo em conta o seu interesse por Kandinsky, sente-se mais próximo da 'abstracção lírica' ou da 'geométrica'?  
Em que sentido?

No paralelismo entre artes figurativas e música.

Para mim é geral. Os meus estudos [sobre Kandinsky] ainda não foram publicados. Mas trata-se de estudos sobre os escritos, não sobre os quadros. Deixei de fora a epistolografia com Schönberg – de resto estudei todos os seus escritos.

Escreveu para os mais diversos instrumentos e grupos vocais: qual foi a sua abordagem à notação para composições electroacústicas? Considera de utilidade relativa uma 'partitura electrónica' ou as obras com electrónica constituíram para si um campo de estudo para a notação?

Temos uma partitura normal instrumental e outra para o computador que não é uma partitura escrita. Pode-se estudar a partitura instrumental, mas a outra é complicada e difícil.

## VI/14 ENTREVISTA COLECTIVA AO JORNAL DE LETRAS (2002) \*

*Não se sente uma 'vítima', nem um 'incompreendido', nem cultiva a psicologia do 'génio desconhecido' – esta é uma das afirmações de Emmanuel Nunes da entrevista que se segue. Uma entrevista em que responde a perguntas que melómanos, músicos e compositores lhe puseram, a pedido do Jornal de Letras.*

[Luís Ribeiro, Melómano e professor catedrático do Instituto Superior Técnico]: Um tema seu foi escolhido para *Porto da Minha Infância*, de Manoel de Oliveira. Qual a sua relação musical com o cinema? Já escreveu ou está nos seus planos escrever uma banda sonora de um filme?

Com o fim de adequar a terminologia ao conteúdo da pergunta, Manoel de Oliveira utilizou extractos de uma obra minha – *Nachtmusik I* – no seu filme *Porto da Minha Infância*. Em 1996, Manoel de Oliveira perguntou-me se eu estaria interessado em compor música para um dos seus filmes. Eu respondi negativamente, mas dei-lhe inteira liberdade de utilizar como entendesse todas as gravações existentes de peças minhas. Foi o que sucedeu com a versão definitiva de *Douro Faina Fluvial* e com o seu filme *Viagem ao Princípio do Mundo*.

Pierre Boulez manifestou-se crítico em relação aos novos movimentos que, tendo em conta as descobertas históricas, fazem releituras da música antiga, executando as composições com instrumentos da época. Qual é a sua posição sobre o assunto?

Embora não conheça em detalhe a posição de Boulez sobre este assunto, penso não partilhar inteiramente a sua opinião. Como em tudo, há interpretações com instrumentos da época que têm aos meus ouvidos maior valor que outras. Mas uma coisa é certa: o *levantamento* musicológico do barroco em geral, tal como ele foi e é realizado não só por musicólogos mas pelos próprios intérpretes, constitui a meu ver uma aquisição teórica e uma experiência auditiva de grande importância.

\* Entrevista de Luís Ribeiro, Mário Laginha, Álvaro Salazar, Carlos Zíngaro, Paulo Esteireiro e João Almeida, in: *Jornal de Letras*, 23.01.2002, pp. 16-17. Título original: 'Nem vítima nem génio desconhecido'.

O que acha da ópera contemporânea? Nunca se decidiu a escrever uma ópera?

[Não respondeu]

[Mário Laginha]

Não acha que há um fosso difícil de ultrapassar na música contemporânea entre o compositor e o receptor, ou seja o público em geral?

Penso que não é exacto pôr a questão nestes termos.

Considera que escrever música exclusivamente tonal nos dias de hoje faz algum sentido?

Considero que não faz qualquer sentido.

[Álvaro Salazar]

Os caminhos mais provocativos que a música tem percorrido nas últimas décadas estão longe de se encontrarem esgotados. Assim, como vê as tendências 'neo' que alguns compositores auto-intitulados 'pós-modernistas' vêm defendendo em tempos mais recentes?

Embora o que eu penso, esteja precisamente e o mais sinteticamente possível contido na resposta anterior, comentarei apenas dois pontos desta pergunta, tanto mais que ela emana de um profissional da vida musical portuguesa. Nas últimas três décadas não me dei pessoalmente conta da existência de música que tenha percorrido 'os caminhos mais provocativos'. O público é desancado tanto visual como auditivamente por uma espécie de instruções mediáticas, de 'lavagem da sensibilidade', de banalização, que o forcem a considerar que tudo é arte. O público é *doutrinado (embaído!)* no sentido de fazer ele próprio o espaço intelectual de se auto-convencer que se algo não lhe parece ser digno de ser chamado arte, é unicamente devido à sua falta de cultura, já que os 'artistas', além de serem por definição superiores, têm, sobretudo nas artes plásticas, a postura oportunista adequada para contrapor à miséria visual (auditiva no caso da música) um discurso de elevada fachada filosófica, maneira eficaz de lançar poeira aos olhos e barulho aos ouvidos do comum dos mortais. Quanto a esses caminhos estarem 'longe de se encontrarem esgotados', se isso diz respeito ao que chama as tendências 'neo', é normal que não se esgotem visto que não possuem essência própria, e que as fontes que parasitam são elas, sim, perenes e inesgotáveis. Acontece-me 'ver' tais tendências, mas prefiro não as ouvir.

[Carlos 'Zíngaro']

Talvez a questão seja demasiado subjectiva e incorrecta de colocação a um compositor como o Emanuel Nunes mas, qual a sua posição hoje em dia face ao indeterminismo / aleatório / improvisação enquanto elementos válidos da criação contemporânea?

Penso que a improvisação tem perfeitamente o seu lugar no seio da actividade musical do nosso tempo. Enquanto auditor nunca fui refractário ao Jazz ou a outra forma de improvisação. Simplesmente, julgo que não é certo colocar tal tipo de actividade fora do contexto que lhe é próprio. O que não quer dizer que eu não prefira ouvir uma improvisação de bom nível e autêntica a muitíssimas partituras escritas.

Qual a sua perspectiva para a continuação da investigação / experimentação musical não comprometida, numa época de mediatismos fáceis, de modas voláteis, de um mercado cada vez mais preocupado com o entretenimento imediato?

A minha perspectiva nesse sentido é simples: continuo na medida do meu possível a realizar aquilo que penso que devo realizar, sem mediatismo, sem moda, e, a maior parte das vezes, sem mercado. Mas de forma alguma me sinto uma vítima, e muito menos cultivo a psicologia do incompreendido ou do 'génio desconhecido'.

[João Almeida, jornalista e crítico do JL]

Porque é que não vive em Portugal?

A resposta espontânea que me ocorre é: porque vivo em Paris. Mas para não deixar uma impressão de arrogância ou de mero escárnio, o que não é a minha intenção neste caso, relembro que sou professor no Conservatório de Paris, que realizo bastante regularmente projectos no IRCAM, etc., e que de forma alguma não posso nem quero sacrificar o meu trabalho para viver no país onde nasci. Isso não significa, como já tenho dito, que eu não poderia assegurar uma actividade regular em Portugal, se estivesse convencido e seguro de que tal ou tal empreendimento reuniria as condições necessárias para uma concretização progressiva do que eu julgo indispensável.

O que é que as suas obras têm em comum entre si?

Penso que a pergunta é: 'O que é que as suas obras têm em comum entre elas'? O que têm de mais fundamentalmente comum entre elas é o facto de serem todas compostas por um só e mesmo indivíduo. Para além disto, muitas delas pertencem a um mesmo ciclo, e nessa medida apresentam um mesmo tipo de desenvolvimento mental e técnico, ou uma mesma fonte de inspiração, que, segundo as obras, podem ser mais ou menos reconhecíveis.

[Paulo Esteireiro, musicólogo e crítico do JL]

A sua obra alcançou um elevado grau de influência na música que se compõe actualmente e a sua enorme criatividade tem sido reconhecida em diversos festivais internacionais. No entanto, o público de concerto português desconhece quase por completo a sua música. Como explica este divórcio?

Não é a primeira vez que me vejo forçado a insurgir-me contra uma tal afirmação, e não deixo de lamentar que ainda hoje implicitamente me obriguem a dar argumentos concretos justificando a minha atitude. A todos aqueles que insistem em dar uma dimensão catastrófica e ‘alarmista’ do desconhecimento quase total que o público português teria da minha música, permito-me perguntar: assistiram, por acaso, aos dois concertos *Quodlibet* no Coliseu dos Recreios já há bastantes anos? E à última execução da mesma obra no Coliseu do Porto em Outubro passado? Assistiram, por acaso, ao último concerto *Lichtung I, II* na Fundação Gulbenkian em Maio de 2001? Ouviram, por acaso, *Tifereth* na antiga Feira das Indústrias Portuguesas? Estiveram presentes numa vinda à Fundação Gulbenkian da Orquestra da Südwestfunk-Baden-Baden cuja programação incluía três obras minhas para orquestra? Ouviram, por acaso, uma das cinco execuções de *Ruf* pela Orquestra Gulbenkian durante os anos 1970 e 1980? Lembram-se, por exemplo, de duas abundantes retrospectivas da minha obra realizadas pela Fundação Gulbenkian? E dum conjunto de manifestações na Fundação Serralves aquando dos meus 50 anos? Se assistiram, se ouviram, se estiveram presentes, se se lembram, devem ter conhecimento do interesse e do crescente discernimento dum verdadeiro público, o qual, além do mais, é obrigado a ser auto-didacta, já que a política cultural de cada governo (e não só) até hoje, e muito especialmente no que diz respeito à música do século XX, nunca teve por primeira preocupação ‘autêntica’, a de elevar o nível cultural do que eu chamaria um potencial público. Porventura, será possível lamentar que a música clássica e contemporânea não saiba servir de arma política para angariar votos em períodos eleitorais, ou compensar desvalorizações monetárias...! Para falar de divórcio, seria bem mais adequado considerá-lo entre os que são pagos para orientar e desenvolver o substrato educacional e cultural daqueles que pagam aquilo que na verdade não recebem.

O Emmanuel Nunes tem uma larga experiência no campo do ensino, sendo professor numa das instituições mais privilegiadas do mundo, o *Conservatoire National Supérieur de Paris*. Partindo da sua experiência, quais são as principais lacunas do ensino ministrado nas instituições musicais portuguesas e quais as medidas prioritárias a tomar para resolver essas mesmas lacunas?

Uma resposta directa e forçosamente simplista serviria apenas de

‘discurso político’ inútil e demagógico. Permito-me tão somente citar uma passagem do meu próprio discurso, aquando da cerimónia de atribuição do Prémio Pessoa<sup>1</sup>:

Em todo o Mundo se reconhece que a formação (no seu próprio país) de músicos nacionais (sobretudo de intérpretes), é condição mesma, e primeira condição, da existência de toda a vida musical. Assim, privilegiar (ou considerar como panaceia) a importação de músicos estrangeiros, os quais constituem ainda hoje, salvo raríssimas excepções, parte substancial das nossas formações e orquestras », não pode deixar de ter uma influência nefasta e desencorajante sobre toda e qualquer tentativa (se é que a houve... ?) de instaurar em Portugal uma política musical de nível europeu, através de uma formação de elevado nível de músicos portugueses. Mas, e afim de cortar pela raiz toda e qualquer possibilidade de uma interpretação falsa e tendenciosa desta minha posição, permito-me, salientar os seguintes pontos:

1. Sinto-me extremamente feliz por o intercâmbio internacional de instrumentistas e compositores em todos os países ser cada vez mais intenso e livre, e sobretudo multilateral, o que não é infelizmente o caso em Portugal, dado que para cada músico português trabalhando, por exemplo, em prestigiosas orquestras internacionais pelo único mérito da sua alta competência, existe um número incomparável de músicos estrangeiros em Portugal, e não só instrumentistas, ocupando funções de solista, de maestro, de professor, etc., cujo grau de competência nunca lhes permitiria ocupar postos de responsabilidade equivalente noutros países da Europa.
2. Gosto de trabalhar com músicos estrangeiros vivendo em Portugal quando ‘oiço’ que eles, ‘apesar’ de viverem em Portugal, são dignos das funções que ocupam.
3. Tenho o máximo interesse em trabalhar com músicos portugueses quando sinto que há uma vontade e um esforço autênticos no sentido de um aperfeiçoamento técnico e musical, mesmo se o resultado imediato não é aquele que pode ser obtido no estrangeiro.
4. Saliento, enfim, que seria ainda necessário, por bastantes anos, recorrer também à participação regular de quadros estrangeiros, afim de instalar um limiar mínimo de qualidade inicial, mas isto não seria de modo algum contraditório com as minhas afirmações precedentes, desde que a escolha desses quadros fosse unicamente orientada e ditada pelo seu nível e consciência profissionais. De outro modo, a herança – estrangeira ou nacional – recebida pelos estudantes servirá tão somente a perpetuar o marasmo e uma lamentável auto-satisfação.

<sup>1</sup> Cf. neste volume, ‘Discurso Prémio Pessoa’.

Por outro lado, convém ainda lembrar que não é pelo simples facto de um músico português ter estudado alguns anos, por exemplo composição, nos Estados Unidos da América ou em países importantes da Europa (França, Holanda, Inglaterra, Itália, etc.) que o torna ‘automaticamente’ apto a exercer funções que determinarão directamente o nível da formação proposta aos estudantes. Neste caso preciso, ‘automaticamente apto’ não existe. Nesses países, há escolas e escolas. Em Portugal, até hoje, quase só há escolas...

Neste contexto recordo-me duma *boutade* de José Rodrigues Miguéis que me era contada, com muito riso, por uma grande amiga comum: ‘A única solução é pegar na linha Este da fronteira portuguesa, e, como uma toalha de mesa, sacudir para o Atlântico!’. E eu, com menos pessimismo, acrescentaria: e tornar a pôr a mesa.

## VI/15 QUESTIONÁRIO DO FESTIVAL DE SALZBURGO (2005) \*

- 1) O que é que significa para si um ‘Segundo Modernismo’? Quais são os parâmetros musicais e estéticos?
- 2) Parece-lhe que o modelo de um ‘Segundo Modernismo’ aponta o caminho do futuro? Que perspectivas lhe vê associadas?
- 3) Julga que a sua composição *Improvisation I – für ein Monodram*, ou a sua obra em geral, estão bem colocadas dentro de uma série de concertos que pretende representar um ‘Segundo Modernismo’? Sente que é um expoente desta direcção?

Na tentativa de responder [a estas] perguntas deparo-me com um obstáculo fundamental, que definirei do seguinte modo: na minha actividade de compositor e pedagogo ignorei completamente, até ao dia de hoje, o conceito de ‘Segundo Modernismo’. Posso mesmo acrescentar que a palavra ‘Modernismo’ – entendida como ponto de partida para labirínticas especulações filosóficas e estéticas que ultrapassam o valor histórico de uma obra musical (como na maniqueísta oposição de Adorno de Schönberg *contra* Stravinsky) – tal palavra pouco ou nada me interessou e/ou ocupou. O acto de compor nunca é a concretização sonora de um qualquer sistema de pensamento filosófico, antropológico, abstracto. Aquilo que se compõe é *ab initio* um organismo sonoro independente, cujas inúmeras componentes interagem numa inquebrantável cadeia de reacções. Qualquer especulação filosófica ou estética pode apenas servir-se da existência real de uma obra para uso (ou abuso) próprio, mas nunca poderá ser a origem fundadora – a Mãe – duma genuína actividade compositiva.

Quer isto dizer que um compositor deve evitar todo e qualquer pensamento e conhecimento filosófico? Não, de modo nenhum! Mas

\* Publicado no programa do festival de Salzburgo de 2005, *Salzburg Passagen – Die zweite Moderne*, pp. 24-26. As perguntas foram enviadas por escrito, precedidas da seguinte explicação: ‘A sua peça *Improvisation I – für ein Monodram* vai ser tocada no festival *Salzburg Passagen*, que tem por tema, este ano, a ideia de um ‘Segundo Modernismo’. Pretendemos reflectir sobre este tema dominante no programa do festival e examiná-lo de diferentes perspectivas. Estamos especialmente interessados em saber o que pensam e sentem sobre este conceito os compositores participantes. Deste modo gostaríamos que considerasse as seguintes questões: (...)’ [seguiram-se as três questões]. [Tradução: Paulo de Assis]

deve considerar a especificidade do seu acto de compor não apenas como um trabalho técnico que seria *cozinhado* com ingredientes filosóficos complexos, mas sim como o nascimento completo de um Ser musical, algo que é testemunho da sua própria historicidade, da sua específica expressividade, da sua perfeição técnica (da sua ,artesanias').

Neste contexto permito-me citar três curtos parágrafos de duas conferências que dei no IRCAM em 2002 e das quais foram recentemente publicadas algumas longas passagens na revista *Filigrane*<sup>1</sup>.

1) A interdisciplinaridade, tal como a concebo, idealmente, mas não sob um modo utópico (ela só se torna utópica em virtude de factores de ordem económica, política, ideológica, etc.), a interdisciplinaridade não pode, pois, produzir verdadeiros frutos no domínio da teoria do conhecimento a não ser que os representantes de uma disciplina se não substituam aos representantes de outra, pelos seus enunciados e pelas suas tentações de escalada numa inflação de conceitos e de sínteses, que servem tão-só para desnaturar ou obscurecer a disciplina que não é a sua, para não falar da que lhes é própria. [...]

Numa carta de Husserl a Hugo von Hofmannsthal de 12 Janeiro 1907, encontra-se um exemplo, para mim paradigmático, de uma certa ideia do diálogo interdisciplinar entre um filósofo e um poeta<sup>2</sup>.

2) O meu preliminar irreductível do objecto artístico irreductível – a obra – enquanto realização material e espiritual, reivindica uma especificidade *técnica* aprendida, factual, *sine qua non*, realmente transmitida pelo próprio objecto artístico, e cuja marca ele traz em si impressa, graças a uma génese e a um acabamento sem equívoco e sem recurso *a posteriori* a “condicionamentos” engenhosos e pseudo-filosóficos do público.

Assiste-se, com excessiva frequência, a uma transferência de funções: à vacuidade e à inépcia dos próprios objectos artísticos substitui-se um discurso obscurantista (sobretudo, é verdade, nas artes plásticas), tanto mais perigoso quanto ele exalta um contacto universal, mediático e humanizante, nivelado por baixo no que diz respeito à própria produção, a sua *especificidade técnica*, nivelado por cima graças a semelhante discurso. Permito-me inscrever neste contexto uma frase do *Wallenstein* de Schiller, citada por Schopenhauer, a propósito da sua crítica à “espécie de prestidigitação” que consiste em confundir voluntariamente conceito e existência. Ei-la: “Se este projecto não fosse um estratagemma maldito, ser-se-ia tentado a tê-lo por absurdo”<sup>3</sup>

- <sup>1</sup> Vide Nunes 2005: ‘Préalables à une lecture «musicale» de Husserl’, in: *Filigrane*, Nr. 1, Lille, 2005, 181-199. Cf., neste livro, ‘A propósito do som e da melodia nos escritos de Edmund Husserl’. [N.E.]
- <sup>2</sup> In *La Part de l’œil*, n° 7, Bruxelas, 1991, pp. 13-15.
- <sup>3</sup> A citação é extraída do Acto II, Cena 7 do drama *Die Piccolomini* (segunda parte da trilogia de *Wallenstein*) de Schiller e é posta na voz de *Wallenstein*. Em francês: «Si ce projet n’était pas une ruse maudite, on serait tenté de le trouver bien inepte.» In: Artur Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, Paris, Vrin, 1997, p. 32. [N.E.]

3) Na interdisciplinaridade selvagem e todos os azimutes (selvagem, mas instrumentada por uma terminologia ultra-civilizada), assiste-se a uma colonização cultural e generalizada de uma disciplina por outra, de um domínio por outro, de um saber por outro e – porque não? – de uma música por outra, embora se apele para um ideal de universalismo. É um dos raros casos em que facilmente se poderiam destacar paralelos sociológicos entre uma tal usurpação das diferentes aquisições do Conhecimento e todas as formas actuais e já findas de colonialismo, e até de “mundialização”. Entendo aqui por colonização cultural o facto de a individualidade de uma disciplina explorar – e *piratear* – o campo de outra, sem que em qualquer das duas ocorra um verdadeiro desenvolvimento do conhecimento; a única vantagem seria tão-só uma mais-valia de obscurantismo e de “confusão sábia”, aparentemente indispensável à afirmação de certas personalidades. [...]

Ou, para me servir ainda de uma expressão de Schopenhauer: “pessoas habituadas a tomar palavras por ideias”<sup>4</sup>.

★

Quanto à questão ‘Parece-lhe que o modelo de um “Segundo Modernismo” aponta o caminho do futuro?’ [darei o seguinte:]

Apesar de suspeitar que não entendo exactamente o que quer dizer a expressão ‘modelo de um “Segundo Modernismo”’ gostaria de colocar paradigmaticamente a seguinte questão:

– Quem é que através de imaginação e acção apontou o futuro da música na segunda metade do século XX? Stockhausen, Boulez, Berio, Ligeti... ou Adorno e Benjamin?

Uma vez ouvi um compositor da minha geração dizer que se considerava o último dos ‘modernos’. E isso levou-me a pensar uma vez mais que uma tal necessidade de encontrar uma identidade reconfortante em certos quadros históricos revela uma perda da capacidade de invenção/imaginação (*Einbildungskraft*) musical [*Einbildungskraft*, no sentido de Goethe].

Quanto à minha peça *Improvisation I – für ein Monodram* quero começar por dizer que me alegro muito pelo facto de ter a minha primeira estreia em Salzburgo. Mais vale tarde do que nunca... Se com ela estou no lugar errado ou não, isso não sei. Na realidade, aliás, tenho muitas dúvidas que estas minhas declarações neste contexto relativo a um conceito que me é tão estranho fazem algum sentido. No pior dos casos, porém, – espero eu – terão contribuído para que não surjam mais ambiguidades.

Emmanuel Nunes  
Paris, 23 de Abril de 2005

- <sup>4</sup> In Schopenhauer, *De la quadruple racine du principe de raison suffisante*, cap. 2, § 8, p. 38. [N.E.]



Recentemente estreou a obra *Épures du Serpent Vert*, quase como se fosse um preliminar à estreia da sua ópera no próximo ano. Que significado dá a 'épure' e quais são os aspectos da sua ópera que este termo esclarece?

A palavra 'épure', no título da obra, está muito simplesmente ligada a um aspecto da definição da palavra tal como a encontramos no Dicionário Littré. 'Desenho de uma construção traçado na parede ou no chão, de tamanho igual ao da obra que deve ser executada.' Neste caso, é sobretudo a relação com o tamanho real e a pertença a um corpo com uma determinada forma que é pertinente. O tamanho real exprime-se aqui pelo facto de que o desenvolvimento real da partitura, isto é os *tempi*, a duração e a ordem dos acontecimentos permanecem imutáveis relativamente à partitura integral da minha ópera *Das Märchen*. Desta forma, *Épures du Serpent Vert* nº 1 corresponde ao Prólogo e à Parte 1 da Cena I, *Épures du Serpent Vert* nº 2 corresponde da mesma maneira às Partes 2 e 3 da Cena I. A diferença entre *Das Märchen* e a *Épures* reside no simples facto de que já não há nem voz (falada ou cantada), nem percussão, nem orquestra. Isto significa que só fica um 'concertino' constituído por cerca de trinta músicos.

**Há quanto tempo elabora este projecto de ópera *Das Märchen* [O Conto]?**

Eu li o conto de Goethe pela primeira vez em 1975, e a partir de 1982 pensei na hipótese de uma obra orientada para a ópera. Em 1986 efectuei uma primeira divisão do texto e criei uma primeira versão em forma de peça de teatro. Desde então, debruzei-me uniformemente sobre todos os aspectos do texto e das suas ligações à concepção dramática. Esta concepção estabeleceu-se com a criação definitiva do libreto e ficou intrinsecamente ligada à minha leitura

\* Entrevista publicada na revista do Ensemble Intercontemporain, *Accents*, n.º 28 (jan - mar 2006), p. 10. Título original: 'Prélude à l'opéra'. [Tradução portuguesa de Carla Basto para um programa na Casa da Música (Porto); revisão do editor].

original de Goethe. A partir de 1996, toda a divisão da obra estava terminada, mas foi só a partir de 2002 que o material especificamente musical foi constituído. O início da redacção da partitura data do ano seguinte.

A sua abordagem da escrita foi frequentemente ilustrada pelo desenvolvimento de uma virtuosidade tal como a definiu no seu texto 'Lemmes': '[...] no meu espírito, o desenvolvimento em tempo real da "partitura" informática pressupõe, entre as várias dimensões da programação e os diferentes níveis de escrita instrumental, um contraponto mais ou menos interactivo, mas constante'. Como é que este género de virtuosidade se vai expressar na sua ópera, e será que a utilização da voz o obrigou a inflectir algumas das suas primeiras opções?

Como sabe, nunca escrevi apenas para voz a solo, mas sempre me interessei bastante pela problemática da voz cantada no século XX. As minhas únicas obras que utilizam a voz são peças para coro. Em *Minnesang* (1975, para doze vozes), encontramos um verdadeiro contraponto dos diferentes modos de expressão vocal que anuncia *Das Märchen*. Podemos encontrar um equivalente da virtuosidade que acaba de mencionar na maneira como cada frase do libreto se estabelece musicalmente, na sua função no seio do contexto dramático, e finalmente, no desenvolvimento instrumental e tecnológico que dá corpo a cada elemento do texto.

Como as minhas primeiras opções estavam ligadas ao universo da palavra, a virtuosidade que se encontrará nas partes cantadas e/ou faladas estará inevitavelmente ligada à dimensão musical e vocal da expressividade, ou até mesmo à minha interpretação da prosódia e do sentido do texto. Desta forma, a questão de me ver obrigado a inflectir as minhas primeiras escolhas já não se põe.

A história da ópera determinou a sua visão, e os grandes mestres como Monteverdi, Mozart, Wagner, Debussy e Berg certamente alimentaram a sua reflexão. Outros exemplos, mais contemporâneos, talvez lhe tenham indicado aquilo que não queria fazer. Acha que a maneira de representar o teatro musicalmente mudou assim tanto, nas relações entre a música e a dramaturgia?

Eu vou abordar essa questão com um paradoxo. É evidente que a representação musical do teatro mudou imenso entre *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e *Lulu*. Mas a essência dramática dos dois é fundamentalmente a mesma, no sentido em que se trata da elevação do drama através da música, e da estruturação dramática da música através do texto. Se apelidamos de ópera *Orfeo*, *A Flauta Mágica*,

*Tristão e Isolda*, *Pelléas et Mélisande* e *Wozzeck*, é porque o seu 'lugar geométrico' reside nesse mesmo paradoxo. É na relação do *som do verbo* com o *verbo do som musical* que os traços distintivos próprios de cada época da história da música nos dão a possibilidade de aceder à constância da essência dramática. No que me diz respeito, o maior ensinamento que eu pude talvez retirar da minha maneira de ouvir essas óperas, está antes de mais nos *modos de encarnação* muito diferentes dos textos através da música. A primazia que eu dou a todos esses modos faz com que a minha concepção de *Das Märchen* não passe de forma alguma por um qualquer conceptualismo, filosófico ou outro.

1 Cf. 'Lemas'.

**VI/17 ENTREVISTA AO 'JOURNAL  
DU CONSERVATOIRE' [1] (2006)\***

Para o autor de um ciclo intitulado 'A Criação', esta palavra deve-lhe parecer hoje muito usada e abusada. Como se situa entre exigência de renascimento quotidiano e realização dum projecto existencial? Mesmo quando uma palavra é especialmente usada e abusada, ela própria não sofre. Limita-se a testemunhar de maneira mais pungente a vacuidade da realidade e das realizações às quais se vê aplicada. Pode ser que a minha escolha, em 1978, de dar o título 'A Criação' a um ciclo de obras – do qual eu ignorava (naquela época) as dimensões – possa parecer uma 'herética' falta de humildade, uma atitude desrespeitosa em relação ao que eu chamaria o percurso histórico e semântico de tal palavra, tanto nas *démarches* cosmogónicas e cosmológicas como naquelas directamente relacionadas com a arte. Em termos gerais direi que este percurso é testemunho de um diálogo imanente entre o homem e a matéria, entre o desconhecido da matéria e uma finitude inevitável do poder humano de conhecimento. O desconhecido da matéria muda e a finitude desloca-se. Mas, para mim, a natureza do diálogo permanece inalterada. Excluindo os adjektivos 'quotidiana' e 'existencial' a pergunta torna-se talvez menos espinhosa. E se ela perde em interrogação última, isso permite, por outro lado, conduzir-nos a um questionamento menos inibido. De facto, uma exigência de renovação (mais do que renascimento) capaz de ser testemunha – através da própria renovação – tanto de uma intemporalidade de essência como de um desconhecido revelado aqui e agora, é em si mesma uma exigência existencial, e confere inevitavelmente a qualquer projecto um modo de realização liberto do quotidiano.

O que é necessário para que haja – no sentido mais profundo –

\* Publicada em 'Le Journal du Conservatoire' do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris em Abril/Maio de 2006, com o título: 'Emmanuel Nunes, un questionnement approfondi de l'existant', p. 4. O entrevistador (não mencionado na publicação) foi Marcel Weiss. Consultável online: [www.cnsmdp.fr/conservatoire/journal/texte.htm](http://www.cnsmdp.fr/conservatoire/journal/texte.htm). [Tradução: Paulo de Assis].

**criação? Chegam a coerência, a sinceridade dos procedimentos, ou é necessário ser original? Trata-se de fazer ‘tábua rasa’ ou, menos radicalmente, questionar permanentemente o existente?**

Como responder seriamente a uma tal questão sem tentar explicitar a expressão ‘no sentido mais profundo’? À falta de poder oferecer uma definição, direi que quando escuto uma obra musical – fruto de um verdadeiro acto criativo, mais ou menos conseguido – a minha escuta ‘carrega’ irremediavelmente com ela todo o caminho da MINHA história da música, do passado e do presente, e a minha apreensão, mais ou menos intuitiva de futuros possíveis. Não é preciso exigir-me implicitamente que esqueça toda a minha bagagem auditiva para poder ‘apreciar’ pequenas variantes desastradas de originais de génio. Porquê ouvir miseráveis contrafacções de moda, se posso ouvir os originais? Isto não é para ser confundido com todos os tipos de influências inevitáveis e frutuosas entre criadores. A coerência, a sinceridade de um procedimento, a originalidade, são tudo conceitos de dois gumes, e tanto vazios como ricos de consequências para a criação. Há algo de mais coerente, por exemplo, do que a sábia manipulação dum programa de informática musical como o *Open Music*? A utilização de processos seriais à maneira de Boulez ou Stockhausen, ou até da Escola de Viena, não pode ser uma *démarche* sincera? E contudo... Um ruídoismo [*bruitisme*] alucinado, derivado de uma caricatura da pesquisa profundamente musical de Lachenmann, não se pode travestir através dum carnaval irrisório num simulacro de originalidade? Fazer ‘tábua rasa’ é frequentemente muito menos radical que um questionar profundo do existente. Mas entendamo-nos: um tal questionar não deve nunca, em nenhum caso, servir de pretexto para um qualquer ‘neo’.

**O que é que se ensina, enquanto compositor, numa classe de composição?**

Estou quase a chegar ao fim da minha passagem pelo Conservatório Nacional de Paris enquanto responsável por uma classe de composição. O ‘como’ do meu ensino, o papel que dei a mim mesmo, o meu empenho tal como o pus em prática, parecem-me muito claros. Mas, pelo contrário, se tenho de explicitar o que ensino, a clareza tende a desaparecer. Para além de uma altura que não é exequível num instrumento, dum tempo que talvez não seja o melhor para o tipo de figuração, ou dum registo que é preciso ‘ajudar’, etc., eu ensino o aluno a conhecer-se e a conhecer a sua própria maneira de o fazer, a tomar com mais segurança as suas opções mais pessoais, sem que tudo isso se autonomize numa escrita duvidosa. Repito-me muitas vezes e das mais variadas formas, pois entre o facto da compreensão do que eu quero dizer e a metamorfose desta compreensão numa realização acabada, interpõe-se por vezes um

abismo insuperável. Quantas vezes ouvi o aluno que me respondia com prontidão: ‘Eu sei, mas eu quero...’, coisa que me faz compreender que ele não sabe, que não está à altura de realizar esta metamorfose. E quando me parece que a sua base é suficientemente sólida, digo-lhe com igual prontidão: ‘Não, tu não sabes!’, e este desafio aprofunda a nossa confiança mútua. Doutro modo, espero... e às vezes acontece que me deixo invadir por falsos argumentos durante muito tempo. Por vezes é interessante observar até que ponto a mentira pode ‘ajudar’ alguém no que ele pretende ser a sua própria *démarche*. Também me aconteceu algumas vezes, ao entrar na sala de aulas, o questionar-me se eu seria capaz de cumprir a minha função. Felizmente tais situações foram muito raras, e eu levei-as sempre muito a sério.

## VI/18 ENTREVISTA AO 'JOURNAL DU CONSERVATOIRE' [2] (2007) \*

*O compositor Emmanuel Nunes prosseguirá, na quinta-feira, dia 10 de Maio (no quadro de um sessão para a classe de direcção de orquestra) a sua reflexão sobre as relações entre técnica, execução instrumental e realização da obra pela interpretação – reflexão iniciada aquando das duas sessões anteriores, no dias 20 de Novembro e 7 de Dezembro de 2006, dedicadas à música para piano e à música de câmara, e prolongada nesta entrevista.*

A interpretação é uma das suas preocupações constantes, não tanto o acto em si mesmo, mas sim as suas determinantes. Parece-lhe que os estudantes desconhecem as suas componentes, tanto mentais como físicas? Como sensibilizá-los, fazê-los integrar aquilo a que chama 'automatismo sensível', sem porém os inibir?

Por falta de tempo e de espaço (argumento fétiche, além do dinheiro, da nossa época) eu diria simplesmente que não existe nenhum acto de interpretação sem aquilo que você chamou 'determinantes' (mesmo quando são más), do mesmo modo que não pode haver determinantes *fantasma* sem a realidade da interpretação (mesmo quando esta é falhada). Creio profundamente na não dicotomia entre intuição e reflexão, da espontaneidade e do programado, do predeterminismo e do imprevisível, da vontade e do acaso, e do acaso e da vontade. E isto tanto no plano da interpretação, como no da composição. Um tal desconhecimento (em sentido literal) do mental e do físico não existe. Trata-se simplesmente de uma eventual dificuldade (por vezes insuperável para alguns) em recriar um estado não-conflitivo entre as duas partes de um mesmo indivíduo. O que eu designo por 'automatismo sensível' é exactamente a capacidade de recriar um tal estado, e não um método a adquirir do exterior. Por outro lado qualquer inibição realmente provocada por algum 'laço' pedagógico é imputável sobretudo ao professor, à sua incapacidade de sensibilizar o aluno. Uma verdadeira atitude

\* Entrevista realizada em Abril de 2007 para o 'Journal du Conservatoire' do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris pelo seu director editorial, Marcel Weiss. Publicada na edição de Maio 2007, com o título: 'Emmanuel Nunes – a atitude instrumental' (vide neste volume o ensaio 'A atitude instrumental'). Consultável online: [www.cnsmdp.fr/conservatoire/journal/texte.htm](http://www.cnsmdp.fr/conservatoire/journal/texte.htm) [Tradução: Paulo de Assis]

de sensibilização só é falhada quando o próprio aluno não possui um certo potencial que lhe permita o acesso a este ‘automatismo sensível’. E isso acontece.

**Ao pedir ao intérprete para ser um ‘revelador’ – desde logo para si mesmo e para os outros – de obras do repertório, não lhe está a conferir uma responsabilidade demasiado grande?**

Ser intérprete – independentemente de se lhe pedir que seja um revelador de obras – comporta em qualquer caso uma grande responsabilidade. Como em qualquer outra actividade humana isso não exclui que se possa ser intérprete e irresponsável... mesmo num simples seminário como o meu. Esta responsabilidade define-se por uma consideração deontológica *a priori* que não se pode aprender nem ensinar. É o verdadeiro respeito de si mesmo que conduz ao respeito pela obra que se interpreta. E não se confunda o verdadeiro respeito de si mesmo por uma alta consideração de si mesmo. A interpretação de uma obra (tal como a composição de uma peça) não deve tornar-se no espelho de motivações muitas vezes deploráveis que levam os intérpretes a dar este e aquele concerto, mesmo num simples quadro pedagógico.

**Como é possível permanecer inovador, mesmo interpretando uma obra pela enésima vez?**

E como escutar uma obra pela enésima vez?

Esta questão é para mim falsa a partir do momento em que se coloca em primeiro plano a necessidade de ser inovador a todo o custo. A experiência ‘ressuscitada’ surgirá da magnificência da execução no que ela tem de autenticamente ligado à obra, e fará (re)nascer no ouvinte o reconhecimento de um tempo novo privilegiado, um face a face com o intérprete através do inesgotável da obra escutada. (Quantas vezes ouvi, por exemplo, a integral dos *Anos de Peregrinação* por Nicholas Angelich...)

**Acha que o verdadeiro virtuosismo reenvia à noção de *virtus*? Como é que ele se pode exprimir numa interpretação, nomeadamente em andamentos lentos?**

De acordo com a minha concepção de virtuosismo não se trata exclusivamente da grande habilidade puramente digital, mas, para além desta dum género de intensa acuidade mental, de permanecer desperto durante toda a execução, que nos permite, mesmo em andamentos lentos, conseguir realizar esta triangulação com o que chamei ‘automatismo sensível’.

**Pode explicar-nos o que entende por ‘atitude instrumental’, originalmente um dos títulos dos seus cursos de composição? Tem algo a ver**

**com a noção de interiorização do tocar e da escuta do método de Lipati (e julgo também de Cortot), não se sentando ao piano antes de concluído um processo de apropriação mental de cada obra?**

Instaurar uma prática tanto do tocar como da escuta que tenda para uma verdadeira capilaridade entre acto e intenção: a ‘atitude instrumental’ seria esta prática. E é devido a esta noção de capilaridade que considero a atitude instrumental um preliminar inalienável da interpretação. Sem negligenciar de modo algum a importância que possa ter a realização dum processo de apropriação mental de cada obra, a minha noção de interiorização diz respeito directamente ao toque e à escuta no tempo real da execução. Penso-a ao mesmo tempo como distância e como antecipação. Ela conduz o intérprete para uma escuta ‘desdobrada’ e sem interposição da sua própria execução. Chamaria por fim a atenção para a dimensão teatral do acto de interpretar e evocaria neste contexto os escritos de Stanislavski.

*Emmanuel Nunes responde-me num castelhano correctíssimo, com toda a paixão, energia e inteligência que o caracterizam, tanto como ser humano como enquanto criador. Alguns minutos antes tinha-o visto a participar no ensaio de Dawn Wo, obra que o Remix Ensemble interpretaria nessa mesma noite, no quadro da extensa e intensa colaboração que este grupo de música contemporânea do Porto mantém com Emmanuel Nunes.*

Antes de mais, muito obrigado por nos conceder esta entrevista. É uma sorte que esteja aqui no Porto para este concerto e é um prazer para mim poder conversar com alguém que pessoalmente considero um dos compositores portugueses e europeus mais importantes das últimas décadas. *Dawn wo* [1971-72] é a obra que o Remix Ensemble toca hoje; uma composição que tem mais de trinta anos. Como a vê agora, desde o presente? Sendo uma peça do início dos anos 1970, uma época, em certa medida muito experimental, muito radical até. Para mim não tinha um carácter experimental, mas sim de aprendizagem, de obra de estudo. Por isso, de uma maneira muito consciente, escolhi a mesma formação instrumental do *Concerto* de Berg [*Kammerkonzert* para piano, violino e treze instrumentos de sopro, 1923-24 ] sem o piano e o violino [solistas]. Aqui há um trabalho sobre os instrumentos de sopro, exclusivamente. E tinha também uma intenção de reflectir sobre a problemática de escrever só para sopros, especialmente porque, para mim, havia dois pólos naquela época: Stravinsky e Berg, que não soam, de modo algum, de maneira semelhante. A escrita de Berg para sopros é muito mais homogénea que a escrita de Stravinsky. Eu queria trabalhar um aspecto novo na minha obra em *Dawn Wo*, obra na qual há momentos muito transparentes e momentos muito homogéneos. Assim que uni estas várias pesquisas naquela etapa do meu desenvolvimento.

\* Entrevista realizada na Casa da Música no dia 19.01.2007. Publicada na revista online 'Mundoclasico.com' a 27.04.2007. Título original: 'Me considero portugués y europeo'. Acessível através de: [www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=2ce2a020-04c8-4b79-b2c9-f4dfc4e45c04](http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=2ce2a020-04c8-4b79-b2c9-f4dfc4e45c04) (ultimo acesso: 15.08.2011). [Tradução: Paulo de Assis].

E está satisfeito com o resultado da fusão desses dois pólos?, porque a sua integração parece certamente complexa *a priori*, ainda que na sua obra se sintetizem, não é verdade?  
Creio que sim.

Muitas vezes se referiu às suas obras como a um ser vivo; que têm um nascimento, uma vida e, não é que tenham uma morte, mas sim que ‘ressuscitam’ de certa maneira quando são interpretadas. Alguma vez teve a tentação de recuperar alguma destas obras para tratá-las como um *work in progress*, ou considera-as [acabadas], digamos como um Barba-Azul e já as fechou atrás da ‘sétima porta’ para aí ficarem?

Não. Há três tipos de situação: há obras em que não voltei a tocar; há obras, como diz, em que há a ideia de usar de novo num contexto diferente (que se poderia chamar *work in progress*, [expressão] que a mim não me agrada muito porque tem que ver com um tipo de estética que não é a minha, mas é verdade que há obras que integro noutras obras, mas de uma forma mais directa), e há obras que corrijo (um ou dois anos depois) nos aspectos que não me agradam. Esta obra está acabada, mas foi utilizada noutro contexto [*Dawn wo* foi retomada por Emmanuel Nunes em 1974 para a composição *Es webt* (1974-75), que integra ainda material musical de Purlieu (1969-70, para 21 cordas), encomenda, como *Dawn wo*, da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, onde se estreou].

E falando do programa de hoje: esta obra, como aliás já disse, tem uma relação muito forte com o *Kammerkonzert* de Berg, mas [hoje à noite] também temos *Intégrales* [1924-25], que é uma obra com uma estética totalmente diferente. Como lhe parece que funciona a relação de *Dawn Wo* com Varèse, compositor com o qual partilha a primeira parte deste concerto?

Naquele período dos anos setenta até inícios dos anos oitenta, além do que já disse de Stravinsky e Berg, havia [para mim] também a obra de Varèse, que é outro estilo, mas que tem muito que ver com Stravinsky.

Possivelmente mais do que com Berg.

Claro que sim. Nessa altura o que havia era, basicamente Stravinsky, Varèse e Berg.

Ou seja, trata-se de um programa muito pensado, com o sentido de mostrar a relação da obra com o contexto histórico-musical no qual se produz.<sup>1</sup>

Sim.

E como foi o seu trabalho nos ensaios com o maestro e com os músicos? Está satisfeito? É um processo que já vem de há algum tempo... Como sabe eu já trabalhei muito com eles – tenho muita sorte. Este ano vamos trabalhar muitíssimo – temos concertos na Alemanha e em Viena, eles conhecem-me muito bem. E Peter Rundel para mim é [o maestro] ideal.

É um grande maestro, sem dúvida.

Um grande maestro e que conhece a minha obra muito bem desde há muito tempo, pessoalmente desde há vinte anos. De modo que há possibilidades de trabalho muito especiais.

Parece, de facto, uma situação ideal pois há uma relação continuada sua com este grupo, o *Remix Ensemble*, que é um grupo bastante recente. Que papel lhes reconhece no panorama cultural português e inclusivamente europeu?

E europeu, europeu também! Porque é a primeira vez em Portugal que há um grupo de música contemporânea de nível internacional. Não é preciso dizer mais nada. É único.

Porque em Lisboa, com a Gulbenkian, temos outra coisa, não tão especializada e, provavelmente, não com este nível...

Não é o mesmo contexto. A Gulbenkian é uma orquestra clássica que toca, de vez em quando, música contemporânea. Mas aqui estamos a falar de um conjunto, de um ensemble de música contemporânea, totalmente competente e organizado. Isto é único, não há outro.

Trata-se de uma concepção mais habitual no contexto centro-europeu do que ibérico. Na Península Ibérica, tanto em Espanha como em Portugal, grupos especializados em música contemporânea estão a nascer agora, nos últimos vinte anos.

Sim, certo.

Deste modo, e prosseguindo neste assunto, pode-se dizer que a música contemporânea em Portugal vive um bom momento, tanto a nível de compositores como de músicos, como ainda de auditórios tão maravilhosos como esta Casa da Música do Porto. Apesar disso, a sua carreira desenvolveu-se em França e na Alemanha, depois de uma formação também ela muito ‘europeísta’, pois estudou Filologia Ger-

<sup>1</sup> Como nos referiu [o maestro] Peter Rundel na entrevista que lhe fizemos o desenho do programa foi também condicionado pelo facto de que a secção de cordas do *Remix Ensemble* estava a interpretar a ópera *Medea* de Pascal Dusapin, em Paris (ópera que tinha estado em cena no Porto, nos dias anteriores a este concerto de 19 de Janeiro).



mânica e Filosofia grega entre 1961 e 1963 na Universidade de Lisboa, esteve em Darmstadt com mestres como Boulez, Stockhausen, Pousseur, Jaap Spek e Georg Heike, ou seja uma ampla formação centro-europeia. Porquê? Naquela altura era impossível chegar a esse nível em Portugal?

Era. Mas quero dizer uma coisa: em Portugal tive dois professores que me deram muito, com quem tive uma relação muito próxima, que foram Francine Benoit e Lopes-Graça. Mas, sobretudo nessa época não havia mais do que Stravinsky, Bartók, Debussy e Ravel. E eu precisava de continuar – por isso fui-me embora.

**Parecia-lhe pequeno o contexto de referências disponíveis no Portugal daquela época...**

Não era pequeno, mas era limitado. Não havia mais, e eu precisava de mais.

**Compreendo. Mas, creio eu (não sei se está de acordo), hoje em dia já se pode desenvolver uma carreira de compositor em Portugal muito mais completa. Ou ainda lhe parece ser necessário ir para o estrangeiro?**

Não tem nada a ver com a situação de então. Mas há ainda problemas de professores, isso continua a haver. Se se refere a criar uma técnica, técnica no sentido geral, pois técnica não é só o conhecimento de uma prática artesanal, a esse nível há problemas – não há uma relação muito directa da formação com o que é o trabalho como compositor. Mas claro que agora se pode fazer muito mais, e não se pode comparar com o meu tempo.

**E, em certo sentido, devemos reconhecer que o Emmanuel Nunes foi, de entre os compositores portugueses, provavelmente o que mais ariscou ao deslocar-se para um contexto que, inclusive politicamente, estava muito distante do que era o Portugal da época. Porque estamos a falar do Portugal salazarista...**  
Claro.

**Isso causou-lhe problemas a nível de organizar os seus movimentos, as suas saídas e entradas em Portugal?**

Não. Mas eu estive sete anos sem regressar a Portugal, porque não sabia se queria realmente vir ou não. Entre 1960 e 1963 eu tive uma actividade política, era militante do PCP e depois saí do país. Nesses anos tive ainda uma actividade política na Universidade, de um modo mais explícito, porque isso era permitido. Mas quando saí, não regresssei imediatamente, pois não sabia como me iriam receber.

Realmente interessante, um verdadeiro capítulo da sua vida e da história do seu país através das suas experiências. E como avalia (aos 65 anos de idade, depois de um vasto trabalho, de experiências dentro e fora de Portugal), quais foram os enriquecimentos à sua linguagem vindos da sua formação centro-europeia e do que seria o quadro da sua essência como compositor português?

Sim, mas isso é quase impossível de definir. Não é algo que se possa dizer ‘é’ ou ‘não é’. A única coisa que posso dizer é que me considero português e europeu, mas não politicamente, porque para mim, o mito da União Europeia é exclusivamente uma questão de negócios.

**Económica...**

Nada mais.

**Sim, realmente parece que o que mais preocupa é a esfera política, mais do que uma união cultural...**

Para mim tem exclusivamente o que se pode chamar uma ideologia económica: quem vai ganhar mais com isto ou com aquilo? Não é de modo algum um plano humanista, de nenhuma forma. Mas esta é a minha opinião....

**Que me parece muito importante e com a qual concordo... Quanto ao tema da inserção histórica, que se realiza no seu caso como compositor dentro de um contexto europeu e de uma nação que é Portugal, temos muitos textos teóricos de referência que se podem extrapolar a partir de outros momentos e lugares. Para mim especialmente significativos são os textos de Luigi Nono, que faz interessantes reflexões sobre a presença histórica na música contemporânea, bem como sobre o papel do compositor como sujeito histórico, com uma responsabilidade inquestionável. Como se vê a si mesmo dentro da evolução histórico-musical portuguesa e europeia? Que é que pensa ter trazido de novo? Porque em Portugal creio que trouxe muitas novidades a diversos níveis, sem dúvida.**

A nível político?

**Como criador musical. Logicamente, o artista, o criador, é um ser com múltiplas dimensões...**

Claro.

**Para ser mais específico: estou-me a referir à ligação da sua criação com a história da música e ao modo como dialoga e desenvolve essa bagagem, incluindo o percurso da música portuguesa até à sua pessoa. Não, para mim a componente mais genérica é a história da música europeia. Essa é, para mim, fundamental. Tudo o que é polifonia,**

classicismo, romantismo, pós-romantismo, Schönberg, Webern, Berg, Stravinsky... tudo isso é fundamental...

**É a linha onde considera que se insere a sua linguagem...**

Aí não há dúvida nenhuma. E depois Boulez, Stockhausen...

**A 'vanguarda' do pós-guerra...**

Sim.

E nesse devir, nesse percurso histórico da música com que compositores se identifica mais profundamente? Porque se costuma dizer que o século XX começa de certo modo com Mahler, e que a 'música contemporânea', a segunda metade do século, tem um género de 'pai espiritual e artístico' que é Webern. No seu caso que 'pai musical' (entre aspas...) reconhece na sua linguagem?

Nesse aspecto tive muitos pais [risos]. Aí não sou limitado, tive muitos pais. Mas uma coisa é importante: de um ponto de vista psicológico (mas musical) é verdade que no início do século XX e no fim do século XIX eu não faço uma separação 'Wagner ou Brahms'. Para mim é Wagner e Brahms. Depois vem Mahler, que escutei durante muito tempo de maneira obsessiva. Tenho-o muito metido aqui [tocando com a mão no estômago e rindo]. Depois todo aquele período de Stravinsky de *Pétrouchka*, *Sacre*, etc. Para mim é fundamental. E depois, claro está a Segunda Escola de Viena.

**Aliás, o Emmanuel começou um doutoramento sobre Anton Webern, que abandonou posteriormente sem o concluir...**

Sim, baseado na *Segunda Cantata* [op. 31], que é a última obra que terminou [1943].

O Emmanuel tem sido muitas vezes crítico das divergências que havia entre a teoria do serialismo e as obras do serialismo; não vê uma relação muito clara entre os princípios e as concretizações das obras. No entanto, para muitos compositores da segunda metade do século XX, o serialismo foi uma ferramenta de trabalho fundamental para estruturar as obras. Mas também aconteceu que, ao mesmo tempo, grandes compositores como Xenakis, Lachenmann, Nono, Kurtág, Ligeti... o foram abandonando progressivamente (ainda que salvaguardando sempre que esse método lhes deixou uma ferramenta de trabalho e de rigor para organizar o material). Para si o serialismo, além de uma ferramenta, teve algum outro significado? Ou foi simplesmente um recurso pontual?

Não. Aliás, para comentar o que acaba de dizer: no caso de Xenakis ou Kurtág eu não vejo onde possa estar a herança do serialismo. Digamos uma coisa: para mim no serialismo, como eu o entendo,

o que conta são as obras. Há obras seriais geniais e obras seriais muito más, do mesmo modo que há obras tonais geniais e obras tonais muito más; não faço questão de saber se uma obra é serial ou não, o que conta é a obra. De um ponto de vista teórico os únicos que desenvolveram bases teóricas que podemos chamar seriais, para mim, são Boulez e Stockhausen. Mas quero dizer outra coisa que muita gente não sabe... [com expressão de resignação a este respeito].

**Pessoas que tomam o serialismo como uma 'religião', mais do que como um método de trabalho...**

Não, como uma receita de cozinha [risos], coisa que não é. No meu caso, desde a minha primeira obra, que foi um trio de cordas de 1965, nenhuma obra, nenhuma obra minha tem uma série – nenhuma. Não há nenhuma [ênfatisando esta mensagem com um gesto]. Mas aprendi muitíssimo a trabalhar com séries; como quando se trabalha contraponto, harmonia, fuga. Mas não tenho nenhuma obra posterior com uma série.

**Sim, mas trouxe-lhe conhecimentos, um tipo de formação que lhe foi útil...**

Muito importante, importantíssima.

**Num sentido para além da série, entendo. Mas o 'número', o valor matemático, esse sim tem um papel importante em algumas das suas composições, até como valor cabalístico. Ainda continua a ter esse valor hoje em dia, ou situa-se num outro terreno, exterior à influência da numerologia matemática?**

Não, cabalístico é apenas o nome das obras; de modo algum enquanto números, enquanto valores matemáticos. Como uma série, nunca.

**Entendo. Ao longo da sua carreira sempre se disse que o Emmanuel é um grande perfeccionista, com obras de grande complexidade a nível de estrutura e de relações internas. *Quodlibet* [1990-91] é um exemplo de obra de grande arquitectura formal e, ao mesmo tempo, em certo sentido, um caminho da vida, quase um 'livro da vida' de Emmanuel Nunes.**

Sim.

**Necessitaria, hoje, de reescrever parte do que já escreveu depois de *Quodlibet*, ou ainda é cedo para acrescentar um novo capítulo?**  
Não, penso que não se pode voltar a fazer. Julgo que uma vez e basta. [com um gesto significando que a tarefa requereria um esforço colossal, que parece não o atrair]. Não, não creio [risos].

Continuando com essa obra: em *Quodlibet* encontra-se uma grande sensibilidade relativamente à espacialização sonora. Claro.

Algo com que também trabalharam outros compositores, como Luigi Nono, Pierre Boulez, Benedict Mason, Helmut Lachenmann... Lachenmann tarde.

De certa maneira, sim. Mas ainda há poucos meses se tocou nesta mesma sala *Concertini*, que é uma obra do ano 2005<sup>2</sup>. Eu estive nesse concerto (que foi maravilhoso) e é uma das suas obras onde mais se trabalha a espacialização, a projecção do som desde diversas fontes sonoras, bem como a sua interacção com a sala. Nas suas peças actuais, como está a tratar o tema da espacialização e da inserção de meios electrónicos e informáticos para dar forma ao som? Não é uma preocupação recente, vem de trás. A minha primeira obra escrita para o IRCAM já data de 1992, da mesma época de *Quodlibet*. É algo velho, não é de agora.

Certo, mas a minha pergunta é especificamente sobre o momento actual, pelo hoje. Está a trabalhar nesse sentido? Continuo a trabalhar no IRCAM para fazer *Lichtung III*.

*Lichtung III*?!

Sim, *Lichtung III*, que vai ser estreada em Paris, em Junho.

*Lichtung I* e *II* já conheço da versão em CD a cargo do Ensemble InterContemporain dirigido por Jonathan Nott. Pois então ainda não as ouviu...

...pois não, em directo não. Escutar *Lichtung I* ou *Lichtung II* é uma tarefa difícil no meu país, mais ainda sem as condições técnicas do IRCAM... É que é muito diferente... Ganham muito ao vivo...

Com certeza, sem a menor dúvida. Voltando ainda à espacialização sonora: como trabalha a localização dos grupos, das fontes sonoras? A 'colocação em palco' em cada sítio concreto, com características que alteram (às vezes muito) a percepção acústica? Para mim é muito importante, fundamental. Aliás, em *Quodlibet*, como cada sala é diferente, vamos sempre visitar o lugar onde se vai tocar. É necessário desenvolver um trabalho de conhecimento

<sup>2</sup> Concerto do dia 17.11.2006, na Casa da Música, Porto [Ensemble Modern; dir. Johannes Kalitzke]. Tratou-se da estreia portuguesa de *Concertini* de Helmut Lachenmann. [N.E.]

do lugar. Com as peças que estou agora a trabalhar no IRCAM, por exemplo, tenho os instrumentos dispostos no palco; porque o que é importante e fundamental é a colocação dos altifalantes e a sua direccionalidade.

Concordo consigo. Creio que a direcção da projecção sonora altera a qualidade do som percebido. Em primeira instância o parâmetro e a formação do timbre, tanto no caso de solistas como em contextos multi-instrumentais. Evidentemente.

E dando agora um passo mais para frente a nível de possibilidades tecnológicas: hoje em dia temos um 'mundo novo' que é a internet, uma quase 'nova realidade'. Essa nova realidade interessa-lhe como compositor? Ou ainda não estamos preparados para criar obras que explorem as possibilidades desse ambiente específico? Não, para mim não.

Este 'boom' das 'novas tecnologias', insere-se numa época de pós-modernidade, para lhe dar um nome, na qual a política não entra tanto nas obras de arte como era o caso nos anos 1960, no período do pós-guerra, no qual havia uma certa necessidade de que o político reorganizasse a sociedade, o mundo, de uma maneira nova depois da catástrofe – em minha opinião, claro. Como vê este assunto? Crê que se está a desenvolver algum tipo de discurso político nos compositores do nosso tempo, talvez nas suas próprias obras... ou é talvez algo em abandono?

Depende, é algo realmente muito variado. Mas há outro problema que não é directamente musical – que é o facto de que a política em geral depende quase exclusivamente do capital. Digamos: um político, queira ou não queira, é uma marioneta do capital. Cada político tem cada vez menos uma ideia política, é o capital que lhe indica o que deve fazer – e isso, claro está, é muito mau.

Sem dúvida. Para concluir gostava de saber em que momento se encontra agora. Disse-me que está a trabalhar em *Lichtung III* – há mais algum projecto? Que é que tem em mãos?

Não, *Lichtung III* está quase terminada como obra. Provavelmente vou continuar com uma peça que tem a ver com um conto de Dostoiévski. É só.

A literatura sempre esteve muito presente na sua mentalidade de criador... Agora sim, mas somente desde que tive um projecto ligado a um texto. Não se trata de um suporte, mas sim de um projecto dramático, teatral... Então sim. Se não, não.

E voltaremos a encontrá-lo por aqui com o Remix Ensemble?  
Claro!, como sempre. Temos um grande trabalho a partir de Setembro [para a estreia da ópera *Das Märchen*].

Muito obrigado. Foi um verdadeiro prazer conversar consigo sobre todos estes assuntos.

## VI/20 ENTREVISTA DE PAULO DE ASSIS (2007) \*

A seguir à Segunda Guerra Mundial os compositores vanguardistas de maior notoriedade olhavam a 'ópera' como um género musical historicamente ultrapassado, um género que teria alcançado com *Wozzeck* de Alban Berg a sua última realização convincente. A partir dos anos 60, com o aparecimento do 'teatro musical' (Luciano Berio, Mauricio Kagel, Hans-Werner Henze) e da ideia de ópera eminentemente 'política' (Luigi Nono) começaram a surgir as primeiras óperas de algum significado do pós-guerra europeu. Na mesma época Bernd Alois Zimmermann compunha *Os Soldados*, uma ópera bem aceite pela vanguarda, e que parecia demonstrar que mais importante do que categorias estéticas abstractas era a maneira real e concreta de como se compunha (musicalmente) uma ópera. Actualmente a 'ópera' parece viver um período de 'renascimento', sendo cada vez mais, não só as encomendas, como também o número de compositores experientes e de 'insuspeito' empenho artístico que na última década compuseram óperas (recordem-se p. ex. os nomes de Helmut Lachenmann, Bryan Ferryhough, Karlheinz Stockhausen, Klaus Huber, Elliot Carter ou Heinz Holliger). Com *Das Märchen* também Emmanuel Nunes passa a ter uma ópera no seu catálogo de obras. Para si qual a razão deste 'renascimento' da ópera? Quais as possibilidades e quais os 'perigos' de compor uma ópera hoje?

Toda e qualquer obra de valor – mesmo falhada – é mais importante do que categorias estéticas abstractas. No caso de *Os Soldados*, a sombra de *Wozzeck* talvez se sinta demasiado. À parte do caso de Stockhausen (original apesar da sua megalomania não conseguida de 'superar' Wagner e se possível Bayreuth), Elliot Carter, e também Messiaen e Ligeti que não citou, todos os outros compositores que dá como exemplo (podia-se acrescentar Philippe Manouri, Michael Jarrel, e outros) têm talvez um ponto comum ao empreenderem óperas, algo que para mim tem a ver com o facto de se tornarem de-

\* Entrevista realizada nas instalações da Casa da Música (Porto), no dia 29.11.2007 e revista por via electrónica nas semanas seguintes. Publicada no programa de sala da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa, pp. 207-213.

masiado permeáveis ao *Zeitgeist*. Este denominador comum é tanto mais significativo quanto ele entra em conflito com certos imperativos estéticos de cada compositor, isto é: a forma como ele vai integrar a sua linguagem ‘prévia’ no universo da ópera, ou o modo como o universo da ópera vai ser declinado pela linguagem mais ou menos estereotipada do compositor. Seguindo esta minha perspectiva, não há um renascimento da ópera no sentido estritamente musico-dramático do termo, mas sim uma nova proliferação enquanto utilização ‘actualizada’ dos meios e organizações em funcionamento. Sem esquecer que as grandes casas de ópera em quase todo o mundo ‘fazem gala’ em alvorar que ‘também’ programam ópera contemporânea. Sobretudo quando o ‘estilo’ é minimamente agradável aos assinantes. Esta minha interpretação da tentação contemporânea de compor ópera abrange fatalmente o facto de que também eu passei a ter uma ópera, embora os meus primeiros passos para uma tal decisão datem de 1982. Nessa altura tive um encontro com Siegfried Palm que era então director da ópera de Berlim e discutimos o projecto inicial de *Das Märchen*. Algum tempo depois ele demitiu-se, e eu nunca mais tentei qualquer contacto ‘oficial’ até meados dos anos 90. Durante a construção da Ópera da Bastilha, em finais dos anos 80, houve ainda um diálogo informal, sob a iniciativa de Luís Pereira Leal, com a responsável em funções nessa altura.

As possibilidades e os ‘perigos’ de compor uma ópera hoje são *a priori* os mesmos que compor uma peça para piano. Tudo é o reflexo das possibilidades que cada um tem e dos perigos que incorre ao decidir ser compositor de ópera e/ou de peças para piano. A questão está tão-somente em ser capaz de não compor uma ópera como uma peça para piano. O contrário seria obviamente menos decepcionante.

A ópera desenvolveu-se durante a transição do Renascimento para o Barroco estando umbilicalmente ligada às mudanças da gramática musical ocorridas nesse período, sendo a ligação da ópera ao mundo quotidiano baseada em elementos de semântica musical tonais, que reflectiam uma concepção de identificação do espectador com meios expressivos previamente conhecidos, e que eram postos em prática pelo compositor. Com Richard Wagner a ópera conhece um dos seus pontos culminantes, ao mesmo tempo que inaugura uma crise fundamental e irreversível: a crise da tonalidade. Na música contemporânea, que não obedece aos constrangimentos da tonalidade funcional, a semântica musical é de outra categoria, afastando-se decididamente de conotações ‘afectivas’ ou ‘expressivas’ de tipo directo e universal, isto é, que eram entendidas pelo público da época de uma maneira homogénea e semelhante. Se na música puramente

instrumental o discurso sonoro se pode fechar sobre si mesmo, já numa ópera se coloca a questão da sua relação com aquilo que está a ser contado, narrado, discutido ou apenas aludido. Para si quais foram as diferenças principais entre compor uma ópera e a composição de obras puramente instrumentais? E qual a relação entre uma linguagem musical ‘pura’ e o realismo concreto das imagens e personagens no palco?

O teatro com música ou música com teatro são, como sabe, muito anteriores ao Renascimento. Segundo as épocas, a cristalização mais ou menos durável da síntese e/ou da concomitância de música e teatro dará sempre origem, na cultura ocidental, a um desagregar mais ou menos imperioso de cada cristalização – de cada norma – e a uma nova síntese passando por uma mudança mais ou menos radical do face a face entre música e teatro. Assim, asserções como: *uma concepção de identificação do espectador com os meios expressivos postos em prática pelo compositor*; ou encarar a música contemporânea como não obedecendo aos constrangimentos tonais ou pós-tonais, ou isenta de conotações ‘expressivas’ ou ‘afectivas’ de tipo directo e universal; uma tal visão parece-me demasiado histórico-musicológica, afastando-se assim da expressividade inerente e específica a cada obra, à sua genuinidade. As conotações ‘expressivas’ ou ‘afectivas’ de tipo directo e universal nunca se constituem de modo apriorístico.

Antes de mais, compus o ‘meu’ libreto. O processo foi longo, e apesar das características literárias de *Das Märchen*, tive desde o início a intenção de alcançar uma forma de peça de teatro, sem narrador. Sempre considerei esta fase do trabalho como uma das mais importantes, determinante para a constituição do próprio fluxo musical, e muito particularmente das vozes. Isto conduziu-me a criar a partir do texto ‘teatral’ não só um *ductus* melódico próprio a cada personagem, tomando ele alicerce numa importante dimensão de improvisação, mas ainda um *léxico* harmónico e orquestral igualmente específicos dum personagem. Não sei se alguma vez tive verdadeiramente uma linguagem musical ‘pura’...?

A definição do teatro musical passou por diferentes etapas históricas a que correspondem diferentes categorias estéticas: primeiro representativo (no teatro clássico de cariz mitológico ou fabuloso), depois funcional (na forma de tradução musical de conteúdos dramáticos literários), depois crítico-reflexivo (com o chamado *Regietheater*, no qual o encenador se torna o intérprete dos conteúdos profundos dum drama histórico), para chegar ao conceito de teatro ‘pós-dramático’ (Hans-Thies Lehmann), no qual se pode prescindir não só dum libreto como mesmo duma acção unitária e coerente. Em *Das Märchen* encontramos uma história bem definida com princípio, meio e fim, na qual os cantores (por vezes desdobrados em actores) actuam no pal-

co. Como articula em *Das Märchen* uma gramática musical de vontade claramente vanguardista com uma base dramática (o libreto) assente num texto dramático 'clássico', com um enredo complexo e intrincado mas compreensível, narrativo e sequencial?

De 'encenação' (*Theaterregie*) conheço tanto quanto a minha cultura mo permite enquanto profano na matéria. *Regietheater* é algo que eu prefiro continuar a ignorar. Excepcionalmente escolho a ignorância contra um certo conhecimento afogado por uma actualidade efémera. Ou será que no teatro pós-dramático o espectador sente, só após ter saído do 'espectáculo', quanto foi dramático o facto de lá ter estado?

Emmanuel Nunes leu o conto *Das Märchen* de Goethe pela primeira vez em 1975. Qual foi a natureza e a força do impacto que essa leitura teve em si, tanto nessa altura específica, como mais tarde quando decidiu vir a compor uma ópera sobre esse texto?

Em 1975, li o conto em francês porque uma amiga encontrou uma edição antiga num *bouquiniste* à borda do Sena, leu-o, achou que me iria interessar, e ofereceu-mo. Dois anos depois comprei o texto original em alemão, mas ainda sem qualquer intenção. Não posso falar de impacto na medida em que a sua leitura se integrava nessa época numa espécie de banho prolongado na literatura alemã. Quanto à minha decisão, ela não foi o resultado nem dum *coup de foudre*, nem dum acto de vontade: 'quero compor uma ópera'. Pode acontecer que ao longo de anos de conhecer uma pessoa, de privar com ela, um belo dia constatamos que estamos apaixonados, sem sequer pensarmos nas consequências... Tanto pode criar algo de novo como não... Assim aconteceu comigo e *Das Märchen*.

*Das Märchen* permite e tem sido alvo das mais variadas análises e interpretações, que vão desde leituras 'políticas' concretas (envolvendo toda a situação pós-revolucionária francesa) a complexas exegeses religiosas (que vêm em *Das Märchen* a fundação duma nova ordem do Sagrado), passando por interpretações simbólicas, maçónicas, alquímicas, cabalísticas, psicológicas, psicanalíticas, biográficas ou, simplesmente, vendo no Conto um puro entretenimento para a imaginação. Alguma destas interpretações (ou outras) foi importante para si? A ópera *Das Märchen* procura responder a uma (ou seguir alguma) interpretação do conto original de Goethe ou, pelo contrário, pretende manter a dimensão aberta, de infinitas possíveis interpretações?

Todas essas interpretações não tiveram a mínima influência no meu trabalho. Conheci-as muito mais tarde, à excepção dos escritos de Rudolf Steiner, e do livro de Yvette Centeno. No contexto da sua pergunta citarei três frases do próprio Goethe que me aclararam o caminho:

1. «- Mais de vinte pessoas estão ocupadas no conto. / - Sim? E que fazem todas elas? / - Fazem o conto, meu amigo.» (Goethe e Schiller, em *Xenien*, 1796);
2. «Foi uma tarefa muito difícil escrever algo simultaneamente significativo, mas sem significado.» (original: «Es war freilich eine schwere Aufgabe, zugleich bedeutend und deutungslos zu sein.»), carta de Goethe a Humboldt, de 27 de Maio de 1796);
3. «*Das Märchen* deve ser entendida de maneira simbólica, e não alegórica» (carta de Goethe a Humboldt, de 27 de Maio de 1796).

Permito-me citar o início da minha apresentação oficial do projecto *Das Märchen*, de 1995:

A simbólica complexa e enigmática do conto, dito da Serpente Verde, deverá, na minha ópera, ser desenvolvida e apresentada a vários níveis de uma maneira exuberante, mas nunca como um pretexto ou um instrumento de uma tese sociopolítica ou filosófica. É necessário preservar e reforçar a autonomia do simbólico<sup>1</sup>.

Cada um será livre de interpretar à sua guisa.

*Das Märchen* de Goethe conta com cerca de 18 personagens (carta de Goethe a Schiller de 26 de Setembro de 1795), um número elevado para um conto, como aliás observou Friedrich Schiller assim que recebeu o manuscrito para publicação. Muitas delas têm ainda associadas a si objectos, coisas ou animais de profundas conotações simbólicas. Todas estas personagens e objectos têm um papel e uma função diferentes. Qual foi o critério estabelecido para a construção e definição musical das personagens dentro da ópera?

Já em 1982, e sobretudo em 1987, iniciei leituras reiteradas do conto de Goethe tomando como critério de cada uma a redução a um ponto de vista restrito (filtrante), por exemplo: quais os elementos que pertencem especificamente ao *espaço* de Lília, e quando surgem pela primeira vez; quais são e em que ordem se situam os acontecimentos-chave (a que chamei *Leiträume*) duma mesma personagem. Por exemplo, nos casos da Serpente verde e da Bela Lília:

*Leiträume* da Serpente verde:

- a) A Ponte (Jaspe, prásio, esmeralda, crisoprásio, crisólito) ; b) Os interstícios das rochas (Ouro, cristais, filamentos de prata, pedras preciosas, a fissura);
- c) O Canavial pantanoso (As vozes invisíveis)

<sup>1</sup> Cf. 'Das Märchen - projecto musical e cénico'.

Leiträume de Lília [elenco apenas ilustrativo]:

a) habita do lado de lá das águas; b) fará renascer o cão de ónix através do seu contacto, do mesmo modo que mata tudo o que é vivo; c) retira a força a todos os que alcança com o seu olhar, fazendo-os sentirem-se como sombras errantes; d) apesar de poderem estar muitas pessoas à sua volta, só podem entrar e sair isoladamente, uma a uma, sob pena de profundas dores; e) que efeito celestial irradia da vossa presença! f) como soa delicadamente a harpa, sob acção dos seus dedos delgados!; g) No meu vasto jardim nenhuma planta produz flor ou fruto; mas qualquer rebento que eu colha e plante no túmulo de um ente querido logo reverdesce e se desenvolve. (...) Todos foram pequenos rebentos plantados pelas minhas mãos como tristes monumentos...; h) não será apenas uma loucura da nossa natureza, acreditar que a bem-aventurança está próxima, quando muitas desgraças nos assolam? i) a Canção da Manhã; j) as três damas de companhia...; k) delicadamente quero amar-te, brincar contigo, acariciar-te amigavelmente e apertar-te contra o meu peito (Mops)...; l) o beijo (Mops); m) com um grito Lília recuou...; n) choro de Lília; o) a dor aumentava a sua beleza, produzindo a imagem mais bela da natureza...; p) toca a Serpente com a mão esquerda e o teu amado com a direita...; q) deitar fora o véu; r) o amor; s) Rainha.

Além do *ductus* melódico e do *léxico* harmónico e orquestral específicos duma personagem - que já mencionei - a totalidade do desenrolar vocal e orquestral cria e/ou restitui a cada momento a contextualização dramática que tem como fonte directa o texto e a ‘minha’ leitura dele. Inúmeras frases retomam por uma espécie de *introspecção provocada* um contexto sonoro anterior ligado a outras frases que ressurgem de modo mais ou menos reconhecível. Nunca sob uma forma ‘sinalética’.

**A caracterização dos personagens em *Das Märchen* é objecto duma ‘decomposição construtiva’ de cada um deles em cantor, actor e bailarino (e mesmo em acrobatas), sugerindo diferentes dimensões da ‘representação’...**

A acção será representada, em alternância ou simultaneamente, pelas três dimensões cénicas seguintes: 1. forma coreográfica – mais ou menos submetida ao desenrolar da acção; 2. como uma acção teatral; 3. quase à maneira de uma ópera. A essência feérica deve ser interpretada e percebida na coreografia, na encenação, e ainda na cenografia.

**Até que ponto a encenação de *Das Märchen* está ‘prevista’ na partitura? Houve alguma interacção entre a encenadora e o compositor, ou a encenação tem uma autonomia completa?**

Eu não podia compor a ópera sem, em primeiro lugar, fazer o libreto e desenvolver uma ideia de encenação. Esta encenação é a “minha”

encenação pessoal, não sendo obrigatória, ou vinculativa, para o encenador. Mas eu não poderia ter escrito a partitura sem ela. Entendi ser importante dar a conhecer as componentes essenciais dessas minhas ideias à encenadora Karoline Gruber, com quem tive um só encontro, em Junho de 2007, em Paris. Depois desse encontro enviei-lhe todo o material preparatório que tinha, e, até ao dia de hoje (6 de Janeiro de 2008), não voltámos a contactar directamente.

**A partitura de *Das Märchen* prevê várias danças entregues a bailarinos. Qual a função dos bailados em *Das Märchen* ?**

Segundo o meu escrito de 1995, da apresentação oficial do projecto ‘Das Märchen’, já citado acima, a coreografia deveria assumir três funções principais:

- 1) Representação directa e exclusiva da acção, entendida como *Hauptstimme* [linha condutora, (nota do entrevistador)] cénica, ou como participação importante para ela. Em ambos os casos pretender-se-á construí-las através duma filiação estética bem vinculada, tendo por referencial ancestral os *Ballets Russes*. Ou seja: deixar o projecto coreográfico impregnar-se dum certo realismo espaço-temporal da acção, sem se tornar descritivo ou caricatural, ou, contrariamente, revelando-se de maneira exageradamente estilizada e ‘descarnada’. Isto não deve ser confundido com uma dimensão razoável de ‘caricatura’, sempre que a acção e a sua interpretação o exijam.
- 2) Desenvolvimento de partes dançadas sem relação directa com a acção, mas inspirando-se em passagens do texto bem definidas e analisadas anteriormente. Estas partes terão um ritmo completamente autónomo e devem, em alguns casos, ser coreografadas de modo ‘aproximativo’ antes e sem a composição da música. Elas deverão apelar a uma concepção e a uma técnica diferentes daquelas esboçadas na função 1).
- 3) Formação móvel e/ou imóvel de elementos da «decoração», numa relação simbólica e estreita com o texto, explorando todas as possibilidades de ‘mascarar’ o corpo, incluindo o uso de objectos transportados ou deslocados pelos bailarinos. Tais formações poderão revelar tanto uma tendência fortemente realista e reconhecível como tal, como uma orientação ‘idealista’, afastada de qualquer representação concreta.

Na sua realização concreta é óbvio que estas três funções não se apresentarão de maneira totalmente isolada, ‘estanques’ umas em relação às outras, como se poderia pensar ao ler esta descrição. Por outro lado não tenho a menor intenção de chegar a um eclectismo coreográfico.

Cada uma das três funções descritas, ou, melhor ainda, cada uma das linhas de força que elas produzirão, estabelecerá uma rede preferencial de relações com uma determinada dimensão cénica. Deste modo estabelece-se a seguinte associação:

Função 1 – acção cénica / enredo – teatro ;

Função 2 – a totalidade do desenrolar sonoro;

Função 3 – decoração: composição e definição dos elementos e dos lugares.

Mas a coreografia e a encenação não são obviamente da minha responsabilidade.

No catálogo de obras de Emmanuel Nunes não há nenhuma peça para voz solo ou solista, apenas obras para coro, sendo o seu nome associado primordialmente a um compositor de música ‘absoluta’ ou ‘pura’. *Das Märchen* conta porém, para além do coro, com a presença de vozes solistas. Como foi a experiência de escrever para voz e quais são as premissas conceptuais que estão por detrás dessa escrita vocal?

Em 1966 e 1967, logo nos meus estudos em Colónia, tive a possibilidade de me debruçar sobre a fonética e a entoação dum modo teórico e experimental. Nessa altura e até ao início dos anos 70, isso continuou o seu caminho através do contacto que tive com Cathy Barberian e Luciano Berio. Entre 1973 e 1976, essa reflexão regressou com a composição de *Voyage du Corps* e *Minnesang*. Depois vieram *Vislumbre*, *Machina Mundi*, e enfim *Omnia Mutantur, Nihil Interit*. Mas sempre pensei que nunca abordaria a voz totalmente solista sem ópera ou teatro. A única premissa conceptual é a hegemonia da minha ‘leitura teatral’ de cada palavra, de cada frase, tais como eu as quero interpretar dramaticamente.

Uma das grandes dificuldades da música contemporânea é reconhecer a escrita para voz solista. Muitas vezes a presença da voz individual torna-se mais importante do que outros aspectos do texto ou da música que o compositor está a tentar transmitir. Na música coral, pelo contrário, a própria ‘orquestração’ do texto pelas diferentes vozes constitui um correctivo para qualquer leitura simplificada ou associativa desse texto.

É interessante constatar que na sua observação está implícita a ideia de que, hoje em dia, qualquer leitura simplificada ou associativa dum texto necessita um correctivo. Certamente, seria necessário definir o que se entende por leitura simplificada ou associativa. Mas abordemos a questão por um outro lado: um compositor apropria-se dum texto literário, considera-o a partir daí coisa sua, e faz dele o que quer, sem

sequer respeitar minimamente a(s) propriedade(s) inalienável(véis) do seu conteúdo. É o texto como bengala, como pretexto. É para mim uma forma de colonialismo cultural. Por que não fabricar ele próprio a sua bengala? Daria mais trabalho e menos inspiração...? Mas era mais legítimo, e talvez o compositor coxeasse menos.

Se o compositor está a tentar transmitir, com voz ou sem voz, com texto ou sem, o problema será sempre o mesmo. Tentar não é certamente o bom caminho.

A ópera foi sempre um género musical sem ‘forma’ preestabelecida, sendo a formalização concreta de cada ópera o resultado quer do libreto, quer da livre invenção e fantasia do compositor. Alban Berg na sua ópera *Wozzeck* serve-se porém, de maneira rigorosa e consequente, de formas musicais normalmente associadas à música instrumental, tais como a Fuga, a Passacaglia e a Variação. Recentemente também Bryan Ferneyhough incorporou na sua ópera *Shadowtime* formas musicais historicamente herdadas: Cànone, Moteto Isorrítmico, Madrigal dramático, Coral em palimpsesto, Rondó, Passacaglia, Fugato e Quodlibet. Em *Das Märchen* há algo de semelhante, isto é: emprega alguma forma musical historicamente herdada?

Entre os dois exemplos que dá, existe uma diferença essencial: no *Wozzeck* (que de resto eu ouvi pela primeira vez na vida no Teatro São Carlos, em 1960, dirigido por Pedro de Freitas Branco) não se ouve uma Fuga, uma Passacaglia, uma Variação, uma forma sonata, ou uma série dodecafónica, mas sim uma ópera! Uma tal concepção do *fluxo dramático* é a própria incarnação musical – sonora – da dramaturgia criada por Alban Berg ‘para’ *Wozzeck*. Lulu já terá uma outra – a sua própria. O que eu acabo de dizer, implica forçosamente que em *Das Märchen* não há algo de semelhante, não é o *Wozzeck*..., e muito menos *Shadowtime*.

A partir de 2005, com a série de peças intituladas *Épures du Serpent vert* (I, II e IV) e com *La main noire*, Emmanuel Nunes foi-nos dando a conhecer ‘desenhos em tamanho real’ de partes do primeiro acto da ópera. Qual foi a importância destas peças e que consequências tiveram para a definição da partitura final de *Das Märchen*?

*Das Märchen* está abundantemente irrigada, por vezes apenas durante alguns segundos, por incrustações que são citações de passagens orquestrais anteriores, cujo contexto inicial tem relações contextuais e dramáticas com o instante em que são inseridas – regresso à minha ideia de *introspecção provocada*. Em determinados momentos essas incrustações aparecem na versão *reduzida* das *Épures* I e II. Antes da ‘salvação’ da Velha, ouvem-se durante o primeiro cortejo, esparsas linhas fugitivas que são extraídas de *La Main Noire*, cuja origem se situa na terceira cena do primeiro acto.



Uma componente importante de *Das Märchen* é constituída pela electrónica (IRCAM). Que tipo de espacialização, transformações ou processos electrónicos são usados?

Há já alguns anos que Éric Daubresse e eu temos vindo a estudar no IRCAM o que se tornou a minha escrita vocal e o meu ‘ritmo prosódico’ em *Das Märchen*, e qual a programação que se mostra adequada às minhas intenções. Muito esquematicamente, haverá quatro categorias de intervenção:

1. Elementos pré-gravados (síntese sonora), que serão emitidos de acordo com o desenrolar da partitura;
2. ‘Sombras’ filtradas, por vezes transpostas, da orquestra e/ou das vozes, captadas globalmente e restituídas em tempo real. Criam-se *acústicas* específicas;
3. Tratamento e difusão particular de cada voz, sendo de salientar o facto de que cada voz será sempre ouvida no seu timbre original, mesmo quando é transformada;
4. Espacialização dum tipo bastante diferente das *Lichtung*, sobretudo devido ao facto duma grande supremacia do espaço cénico frontal face às outras regiões do teatro.

Na mesma altura em que escrevia *Das Märchen*, Goethe projectava e começava a escrever um libreto destinado a ser a continuação da *Flauta Mágica* de Mozart. A *Flauta Mágica*, Parte 2 acabaria por não passar de esboços e fragmentos, tendo uma grande parte do material sido transposto para a segunda parte do *Fausto*, obra cujo conteúdo profundo é comumente associado ao da *Märchen*. Alguns estudiosos da vida e obra de Goethe apontam por isso para *Das Märchen* como sendo, não uma continuação da *Flauta Mágica*, mas ‘a *Flauta Mágica* da *literatura alemã*’. O final de ambas as obras é de facto a vitória e a consagração dos mesmos três poderes: a Sabedoria, a Aura e a Força (*die Weisheit, der Schein, die Gewalt*). Do ponto de vista simbólico, mas também ao nível de alguns detalhes, A *Flauta Mágica* de Emanuel Schikaneder e *Das Märchen* de Goethe têm algumas ‘afinidades electivas’. Daí uma pergunta muito concreta: há alguma referência ou alusão, ainda que meramente circunstancial à *Flauta Mágica* de Mozart em *Das Märchen* de Emmanuel Nunes?

Não. Naturalmente, a ‘afinidade electiva’ entre *Das Märchen* e A *Flauta Mágica* sempre foi para mim uma evidência, mas sem que esta ofusque uma importante dissimetria entre personagens consideradas à primeira vista como ‘equivalentes’. Na parte final de *Das Märchen* há um curto diálogo entre O Velho e o Adolescente – o Príncipe –, que diz o seguinte:

O VELHO: Três poderes governam a terra: a sabedoria [*die Weisheit*], a aura [*der Schein*] e a força [*die Gewalt*].

[...] O PRÍNCIPE: Tu esqueceste o quarto poder que rege o mundo, que é ainda mais antigo, mais universal e mais autêntico: o poder do amor! (...)

O VELHO: O amor não reina, mas forma, e isso é muito mais!

Este diálogo sempre me evocou a resposta de Sarastro à questão sobre Tamino:

– Virtuoso? Mais do que isso... É um Homem!<sup>2</sup>

A construção do Templo e a fundação duma nova concepção do Poder e do Sagrado constituem aspectos de grande importância no conto de Goethe, aspectos que nos levam a pensar no *Parsifal* de Richard Wagner. Nesta ópera encontramos, além do Templo de Montsalvat e da procura do Sagrado, uma estranha aparição do feminino (Kundry), uma mulher capaz tanto de amar apaixonadamente os cavaleiros do Graal, como de ser a sua maior inimiga, quando, sob o efeito da magia de Klingsor, se transforma numa mulher terrivelmente bela e mortalmente fria. Será Kundry, que habita os mais irresistíveis jardins encantados, uma parente longínqua da Bela Lília da *Märchen*? Há algum aspecto da concepção wagneriana da ópera que tenha sido tomado em consideração para a composição de *Das Märchen*?

Compor uma ópera após 1883 será sempre algo que pressupõe positiva ou negativamente Wagner. Tudo na concepção wagneriana da ópera tem de ser tomado em consideração. Como de resto, mas de outro modo, todas as óperas de Monteverdi. Ou ainda o *lugar dramático* criado por certas árias longas nas óperas de Haendel, ou ainda a cristalização de *musica per drama* escutada à luz do pêndulo epistolar entre Hugo von Hoffmannsthal e Richard Strauss. Ou ainda o *encantamento prosódico* do fluxo vocal em *Pelléas et Mélisande*. Ou a *urgência dramática* na respiração orquestral em Lulu. E também as dez horas que passei a ver e a ouvir a ópera chinesa *Le Pavillon aux Pivoines*. Tudo isto é imprescindível mas irrecuperável, salvo imitação; daí o eterno paradoxo da originalidade.

Quanto a Kundry e Lilie, Wagner desenhou Kundry dum modo muito mais inequívoco do que Goethe nos deixou conhecer Lilie. Os dois ‘poderes’ são diversos. Kundry durante o tempo da ópera existe como mulher, tem uma existência real no interior

2 Trata-se do diálogo dos três sacerdotes com Sarastro, sobre as qualidades de Tamino, no Acto II, Cena 1, da *Flauta Mágica*: Primeiro Sacerdote: Possui virtudes? / Sarastro: É virtuoso! / Segundo Sacerdote: É também é discreto? / Sarastro: É discreto! / Terceiro Sacerdote: Pratica a bondade? / Sarastro: É bondoso! [...] / Orador: (...) mas poderá Tamino vencer as duras provas que o esperam? (...) Ele é um Príncipe! / Sarastro: Mais do que isso... É um Homem! [N.E.]

dum universo ‘assombrado’. Ela é a ponte entre os dois pólos dum antagonismo fundador e destruidor simultaneamente. Ela é também, em certa medida, o instrumento de revelação. Lília, exilada, ‘vegeta’ num purgatório desconhecido:

No meu vasto jardim nenhuma planta produz flor ou fruto; mas qualquer rebento que eu colha e plante no túmulo de um ente querido logo reverdesce e se desenvolve. Todos estes maciços, estes arbustos, estes bosques, vi-os eu infelizmente crescer. As copas destes pinheiros, os obeliscos destes ciprestes, os colossos de carvalhos e faias, todos eles foram pequenos rebentos plantados pelas minhas mãos como tristes monumentos neste solo de resto infértil.

Mas Lília conhece o *som* e o *ritmo* da chave que abrirá o espaço da sua redenção: ‘Ouço estas palavras felizes pela segunda vez no dia de hoje; quando chegará o dia em que as ouvirei três vezes?’

Quase todas as obras de Emmanuel Nunes têm uma duração longa, vivendo de vastas dimensões temporais a que correspondem elaboradas arquiteturas tímbricas e de organização de alturas. *Das Märchen*, com mais de três horas de duração, confirma e exponencia mesmo esta característica. Em obras tão grandes a maneira como se conclui, como se fecha o discurso, ganha uma importância particular. Como concebe o fim duma peça, a altura na qual a percebemos como um todo, como uma unidade completa?

Em primeiro lugar, direi que em *Das Märchen* fechei e abri o discurso vezes sem fim. Depois diria que não acredito que seja o modo concreto como uma peça se termina, que permite que a percebamos como um todo, como uma unidade completa. Para mim, isto só é plenamente possível num romance ou num filme. Claro que numa ópera, o conteúdo dramático e o seu *desenlaçar* imprimem ao fim sonoro que o compositor escolheu, uma significação suplementar. Penso que antes de mais é a passagem brusca da obra à sua ausência que nos conduz à ambição (necessidade) de captar uma unidade completa. Toda ruptura importante desencadeia uma memória que tenta dar, como pode, um sentido ao que desaparece. Exemplo milagroso e paradigmático: o modo como em cada acto do *Tristão e Isolda* a orquestra põe um fim à acção. Por vezes, o facto de o espectador ser deixado na expectativa se a ópera já terminou ou ainda não, pode-se tornar uma união derradeira do sonoro ao texto.

*A complexidade do discurso musical, a obsessão pelo rigor construtivo e intelectual e a inovação em função da herança anterior da história da música são traços que habitualmente se associam à produção musical de Emmanuel Nunes, o mais internacional dos compositores contemporâneos portugueses e uma figura de peso na criação musical europeia. Mas na sua primeira ópera, cuja estreia há muito aguardada terá lugar esta noite no Teatro Nacional de São Carlos (com transmissão em directo para 14 teatros do país), não quis fazer experiências radicais, nem revolucionar o conceito de ópera. Prevista para Novembro de 2006, a estreia foi adiada para este ano, depois de o compositor e o anterior director do São Carlos, Paolo Pinamonti terem entrado em polémica sobre as razões do atraso da estreia há um ano.*

*Do universo fantástico, carregado de símbolos de Das Märchen [O Conto] (com libreto do próprio compositor a partir de O Conto da Serpente Verde, de Goethe), quis apenas fazer teatro através da música: servir o texto e não questionar o texto. Talvez por isso tenha optado por deixar no ar o mistério, não revelando a sua leitura pessoal de uma obra que tem suscitado as mais variadas alusões e interpretações: da política à filosofia, da simbologia à alquimia, passando pela maçonaria. O próprio Goethe alimentou o enigma dizendo que era ‘um conto sobre tudo e sobre nada’.*

*Resultado de uma encomenda conjunta do São Carlos, da Gulbenkian e da Casa da Música, ‘O Conto’ terá direcção musical de Peter Rundel (maestro do Remix Ensemble), encenação de Karoline Gruber, coreografia de Amanda Miller e um elenco com nove cantores, cinco actores e dez bailarinos. A componente instrumental está a cargo do Remix Ensemble e da orquestra Sinfónica Portuguesa.*

**O Conto é a sua primeira ópera. Não abordou este género musical mais cedo por falta de oportunidade ou porque não tinha ainda chegado a altura certa em termos do seu percurso artístico como compositor?** O projecto de uma ópera não se concretiza de um momento para o outro, estende-se no tempo por vários anos. A primeira intenção de fazer uma ópera data de 1981, mas não teve seguimento. Nessa altura trabalhei sobretudo a nível literário, na maneira como ia transformar *O Conto* de Goethe num libreto. Li *O Conto* por acaso, em 1975, mas a ideia da ópera não surgiu logo, só a partir de 1979-1980

\* Público, 25.01.2001 (Caderno: Ípsilon, p. 4). Título original: ‘No universo labiríntico de Emmanuel Nunes’.

começou a tomar forma. Tive alguns contactos com a Ópera de Berlim, conhecia bem o seu director, que era um grande violoncelista, Siegfried Palm, muito conhecido na música contemporânea.

Estive em casa dele a falar do projecto, mas entretanto ele demitiu-se da Ópera de Berlim e, durante anos, a ideia da ópera ficou por ali. Por outro lado, o processo de trabalho arrastou-se porque não podia pensar numa ópera sem constituir primeiro um libreto. Nessa medida, fui estabelecendo cenas a partir do *Conto*, tendo desde o início uma opção: para mim tinha de ser válido como uma peça de teatro, não queria de modo nenhum estar a fornecer conceitos, filosofia ou teorias. Queria mesmo fazer uma ópera.

**Isso significa que entende a ópera no seu sentido original de *drama per musica*, ao contrário de outros compositores contemporâneos que têm feito experiências mais conceptuais, por vezes difíceis de definir. Pode falar-se de continuidade em relação à tradição?**

Se há uma certa continuidade no valor da minha ópera, não é a mim que compete julgar. O meu passado mais próximo, se considerarmos a história da ópera a partir de Wagner, é o próprio Wagner, Debussy (com *Pelléas et Mélisande*) e Alban Berg com *Wozzeck* e *Lulu*. Há outras óperas que me interessaram, mas não sinto com elas uma filiação tão próxima. Por exemplo, *São Francisco de Assis*, de Messiaen, já sem falar das óperas de Richard Strauss. Sendo assim, o meu passado próximo está delimitado.

**Acha que nenhum compositor posterior do século XX igualou a grandeza das óperas de Alban Berg?**

Igualar talvez não, mas há outras óperas importantes. Obviamente, *Os Soldados*, de Zimmermann, ou a primeira ópera de Chostakovitch, *O Nariz*. Embora eu não goste de Chostakovitch em geral, e em particular [risos], sei que essa ópera tem uma dramaturgia interessante.

**Que características encontrou n' *O Conto* de Goethe que o levassem a querer convertê-lo numa ópera?**

Quando li, não disse para comigo: 'Ah! Isto é uma ópera!' Li primeiro em francês, porque uma amiga me ofereceu um livro velho, e depois, passado um ano ou dois, comprei um exemplar em alemão. Comecei a ocupar-me do texto e de todo o seu imaginário simbólico e, pouco a pouco, cheguei à conclusão de que era uma ópera, mas não houve assim um momento exacto em que tivesse essa revelação.

Aliás, se fizesse outra ópera a partir de outro texto, a minha estratégia de composição e a maneira de abordar iriam mudar completamente. Nesta peça, quis desenvolver um certo tipo de relação texto-música. Se fizer outra ópera, essa relação será outra. Por isso, não seria capaz de compor uma ópera sem ter acabado o libreto.

**Durante quantos anos trabalhou no libreto?**

Intermitentemente, a partir de 1981.

**Fez ajustamentos no libreto enquanto compunha?**

Claro, é natural, mas fiz muito poucos. Pequenos ajustamentos: uma palavra que é redita, que se desloca um pouco mais para a frente ou mais para trás. A única coisa foi que, mais tarde, há seis meses, fiz a recomposição da última cena da ópera. Todas as personagens principais têm um cantor e um actor, e desses principais há ainda alguns que deveriam ser representados por bailarinos. Esta dimensão múltipla de uma mesma personagem é um dos aspectos mais específicos na minha concepção do desenvolver teatral.

**O *Conto*, de Goethe, tem uma grande multiplicidade de leituras.**

Não é o único.

**Sim, mas este é particularmente enigmático. Quais são as suas linhas de interpretação do texto?**

Eu não tenho linhas de interpretação. Não vou dar nenhuma leitura filosófica, política ou outra. Eu sei que é enigmático, mas em primeiro lugar trabalho o que está lá. Eu sirvo o texto, não tenho perguntas a fazer ao texto. Se quero transformar *O Conto* numa ópera, em primeiro lugar quero tomar posse do que lá está. No entanto, a encenadora [Karoline Gruber], poderá direccionar o seu trabalho para uma leitura própria. Está muito na moda hoje a encenação por ignorância do texto. Não é não conhecer o texto, não é essa a questão. É ignorar o texto porque o artista faz o que quer. Eu nunca na vida fiz o que quis, só faço o que posso, o que não é bem a mesma coisa. Nessa medida, não posso fazer mais ou fazer outra coisa para além de servir o texto, detalhe a detalhe. No momento em que muda a acção muda o conteúdo musical, para mim isso é fundamental. Deve ser o meu lado reaccionário.

**Há quem defenda, como por exemplo Yvette Centeno, que *O Conto* podia ser uma segunda *Flauta Mágica*.**

Não é a única, Goethe também pensava assim em relação ao segundo *Fausto*. O problema é que Mozart já tinha morrido. É óbvio que o *Conto* tem pontos em comum com *A Flauta Mágica* mas, ao mesmo tempo, tem toda uma série de premissas diferentes. Também o texto tem uma evolução de personagens que são muitas vezes o oposto da *Flauta Mágica*. Convém não confundir.

Pela minha parte, quem sou eu para fazer uma segunda *Flauta Mágica*? Há também um imaginário comum a muitos outros contos fantásticos. Existe uma base, um fundo, que faz parte da própria natureza do conto fantástico. Para além do facto de conter ou

não elementos sociais, Goethe disse desde início três coisas muito importantes. A primeira é que ‘o *Conto* não é para ser tomado alegoricamente, mas sim simbolicamente’. A segunda foi: ‘Este *Conto* é a propósito de tudo e de nada’. E a terceira, também de Goethe, mais humorística: ‘No *Conto*, o que é que se conta? O conto!’ Isto para mim é verdade.

**De que forma trabalhou a relação texto-música? Há música associada a personagens ou a símbolos?**

Na relação texto-música é óbvio que não iria usar a ideia de *leitmotiv* como fez Wagner. Melhor do que Wagner não se pode fazer, só se pode fazer pior, por isso é melhor não usar! [risos] Nessa perspectiva, o que há são estruturas melódicas e harmónicas, e cores orquestrais relacionadas com cada personagem separadamente. Por exemplo, se é o Velho que age, tem o seu contexto orquestral, se é a Serpente que canta, tem um outro. A cor orquestral e a harmonia que emana são obviamente diferentes. Refiro-me ao discurso harmónico em sentido geral, mas há muito mais que isto. Por exemplo, uma maior ou menor mudança agógica tem a ver com as personagens que, em determinado momento, se encontram em diálogo.

**Como é que a arquitectura de O Conto se articula com a arquitectura da ópera?**

No primeiro acto, a mobilidade orquestral em geral é maior do que no segundo acto, devido à natureza diferente dos diálogos. Cada acto tem um título: o primeiro é ‘O Jogo dos Elementos’ e o segundo ‘As Metamorfoses’. O segundo acto é menos escarpado em termos do desenrolar das vozes. Para facilitar o trabalho aos músicos e ao maestro, que já têm trabalho a mais, recorreremos à tecnologia. Podíamos fazer como no *Quodlibet*, em que os instrumentos estão em vários pontos da sala, mas aqui optámos por deixar os instrumentos no mesmo sítio e é a equipa do IRCAM que controla a sua projecção sonora. O som surge como se estivessem em cima, à frente, atrás, etc. Faz-se uma reconstituição sonora no espaço do teatro.

**A voz ocupa um lugar minoritário na sua produção anterior. Quais foram as suas principais preocupações em relação ao uso da voz na ópera?**

Nunca quis escrever para uma voz solista. Quando eu era novo, o que era mais praticado eram obras com uma voz. Se se fizer um catálogo das obras para voz dos anos 1960 e 1970 deparamo-nos com uma produção imensa. Mas nessa altura eu nunca senti essa necessidade. Sempre disse que só o faria se houvesse um contexto cénico, e assim aconteceu. Pode parecer estranho eu dizer isso, mas para escrever as partes vocais improvisei. Embora sempre com muita

atenção ao texto e às frases. Para escrever para voz há dois elementos fundamentais: respeitar a prosódia original e saber qual é a expressão teatral que quero dar através da partitura.

**Falou em improvisação, isso quer dizer que deixou elementos à consideração dos intérpretes?**

Não, eu posso improvisar, eles não! Referia-me à minha própria improvisação no processo de escrita das vozes, no sentido de não haver uma regra teórica. Cada personagem, em momentos diferentes da ópera, tem um tipo de música, uma atitude melódica e rítmica semelhante. Se você me pede ‘posso fazer-lhe uma entrevista?’, pode dizê-lo com ritmo e velocidade diferentes [exemplifica enunciando a frase pausadamente e depois mais depressa]. Há uma leitura minha do texto que vai desencadear o ritmo, a velocidade e outros elementos. Isto acontece em tudo, não uso nesse ponto uma estrutura pré-fabricada, é feita ‘à mão’.

**Interferiu na escolha da encenadora, da coreógrafa e do elenco ou foram opções da direcção do teatro?**

Como é do domínio público, nesta casa de ópera houve muitos problemas de direcção e administração. Normalmente, uma ópera nova que se faz pela primeira vez é muito problemática. Não é o mesmo que fazer *La Traviata*, aí sabe-se com o que se conta. Oito meses antes da estreia não havia nem elenco, nem encenador, nem nada, foi um problema e tiveram de ser tomadas as devidas providências. Mas devo dizer que tive muita sorte com os cantores, com o Remix Ensemble e com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. A escolha de Peter Rundel como maestro era, para mim, indiscutível.

**Mas os cantores foram escolhas suas ou do actual director artístico?**

Ouvi algumas gravações dos cantores, mas foi Christoph Dammann que me propôs o elenco.

**Como enquadra esta ópera em função do seu percurso anterior? Uma vez que o ciclo A Criação está concluído, pode dizer-se que ela inaugura outro ciclo?**

A *Criação* terminou com a *Lichtung III. Das Märchen* [O Conto] é ela própria um ciclo. Se houver outra ópera, não terá nada a ver com esta.

**Mas está a trabalhar paralelamente num projecto sobre Dostoiévski, a partir de A Submissa.**

Sim, mas é outra coisa. Goethe é Goethe, Dostoiévski é Dostoiévski. Mas o compositor é o mesmo. Aí não tenho escolha, é fatal!

**O Conto vai ser transmitida em directo para 14 teatros por todo o país, provavelmente vai ser vista e ouvida por pessoas que nunca foram à ópera antes. Acha que vai ser um universo de fácil acesso? Ou será um choque? A compreensão e a reacção do público preocupam-no?**

Será certamente um choque para certas pessoas que vêm regularmente à ópera, como não será um choque para outras certas pessoas que nunca vêm à ópera. Todas as combinações são possíveis. Mas o facto de haver uma transmissão em 14 teatros espalhados pelo país é, para mim, uma acção extremamente importante de um ponto de vista da cultura social.

**Vive em Paris desde 1964 mas vem a Portugal regularmente. A vida musical portuguesa mudou muito nos últimos anos? Qual é a perspectiva de quem está no exterior?**

Como sou 'turista', não me compete a mim dizer o que está bem ou mal! Mas de há vinte anos para cá, a possibilidade de conhecer o que se passa, a quantidade de música contemporânea que se toca, boa ou má, não tem nada a ver com a época da minha juventude. É preto e branco. Hoje, o acesso às coisas é incomparavelmente maior e tenho notado também um nível geral cada vez mais alto entre os alunos de composição que vêm aos meus seminários. Outro ponto, esse negativo, recorda-me uma frase do José Rodrigues Miguéis. Com um género de humor muito amargo, ele dizia: 'Em terra de cegos quem tem um olho é rei, em Portugal quem tem um olho vaze-o!' Eu digo outra coisa: 'Em terra de cegos quem tem um olho só tem um olho, não tem dois.'

**Considera que para um jovem compositor português continua a ser essencial a experiência de ir para o estrangeiro?**

Não é a única. Eu de maneira nenhuma fui para fora para me especializar. Para alguém se especializar tem de saber. Para alguém tirar uma especialidade de medicina tem de ser médico.

**Mas a sua música seria provavelmente diferente se não tivesse saído de Portugal.**

Isso é pura especulação. Quem sai daqui pode ser músico ou não ser músico e quem fica também. Não é por sair de Portugal que alguém se torna compositor. É muito importante, mas não é a chave.

**Qual é a chave?**

Não há chave.

**O que torna reconhecível o estilo de um compositor? Como se explica que em muitos casos este seja uma marca evidente e que outras vezes não se consiga distinguir as obras de um compositor das de outro?**

É algo que acontece em todas as épocas. No tempo de Mozart havia centenas de compositores que hoje desconhecemos, que na altura eram reconhecidos. O grande compositor para Goethe, à parte de Mozart, que já tinha morrido, era um alemão seu amigo, Carl Friedrich Zelter, de que hoje ninguém fala. Goethe ignorava Beethoven e Schubert. Antes de responder à sua pergunta, ou melhor, de fazer um comentário, já que é uma pergunta sem resposta, devo fazer um parêntesis: também acontece reconhecerem-se imediatamente traços ou tiques de linguagem de um compositor sem que este tenha qualidade. Ter um estilo reconhecível não é forçosamente sinónimo de qualidade. No que diz respeito ao estilo pessoal, é difícil explicar.

Por exemplo, a ideia de amor é diferente para cada um de nós. Não existe um conceito único e abstracto igual para toda a gente. É algo muito pessoal. Também cada compositor imprime uma marca pessoal na partitura, que não se vê, só se ouve. Mas o importante é a qualidade de cada momento, a qualidade de feitura, mas não de uma feitura tipo receita. O mais importante é a qualidade de cada momento, não são as ideias. De boas ideias está o inferno cheio!

## VI/22 QUESTIONÁRIO DO FESTIVAL DE HUDDERSFIELD (2009)\*

**Quais foram as suas primeiras experiências musicais? Quando decidiu tornar-se um compositor, e porquê?**

Eu preferiria dizer que as minhas primeiras experiências forma mais com som do que com música. Tanto quanto me lembro (eu devia ter entre quatro e sete anos de idade) eu costumava montar uma espécie de ‘bateria’ com os mais variados utensílios da cozinha, e ficava a ‘bater’ neles por períodos bastante longos. Nem a minha mãe, nem a nossa empregada interferiam... Quando tive um piano gostava de ‘apanhar’ melodias que ouvia à minha volta.

Ninguém em minha casa era ‘melômano’, mas eu tinha total liberdade para fazer o que queria. Decidi tornar-me compositor por volta dos dezassete anos – uma decisão tão forte como a minha ignorância de assuntos e ‘artesanias’ musical.

Porque é que decide tornar-me compositor? Se o soubesse, julgo que não me teria tornado compositor... Pelo menos, da maneira como eu o entendo...

**A que ideias de composição foi exposto quando era jovem, e como reagiu às mesmas?**

O meu primeiro professor foi Lopes-Graça. Através dele fui particularmente *exposto* a Bartók, Stravinsky e Ravel; mas em geral eu ouvia frequentemente todos os tipos de música (de Monteverdi a Strauss). Não seria capaz de falar da minha reacção; foi a minha maneira de aprender. Talvez tenha descoberto a minha própria verdade musical devido à sua autenticidade. Com a minha professora de harmonia e contraponto – Francine Benoit – trabalhei muitas obras de Bach.

**Quais foram as coisas mais importantes que aprendeu durante os seus estudos em Darmstadt? Houve alguma ideia que tenha rejeitado?**

Eu não diria que ‘estudei’ em Darmstadt. Fui lá em 1963, 1964 e 1965. Aprendi muito dos cursos de Pousseur, Ligeti, e Boulez. Nesses anos Stockhausen não veio a Darmstadt e entre a multidão de

\* Publicado no programa do festival de Huddersfield 2009. [Tradução: Paulo de Assis]

compositores com ‘assinatura de subscrição’ em Darmstadt havia dois extremos que estavam ‘na moda’: os que pertenciam ao chamado ‘serialismo integral’ e os que optavam por partitura gráfica, proclamando a sua liberdade ilusória. Frequentemente o resultado acústico era praticamente o mesmo. Nesses anos eu ainda não compunha verdadeiramente, os meus conhecimentos de técnica musical eram menos do que incipientes, mas eu tinha uma espécie de ‘bússola interior’ que me impediu de seguir tais caminhos. Como costume dizer aos meus alunos: é mais importante saber o que não queremos do que aquilo que queremos.

Em Darmstadt comprei quase todas as minhas partituras de Schönberg, Berg e Webern.

**Que consequências tiveram o seus estudos de filologia e de fonética no seu pensamento musical?**

Na realidade eu nunca fui capaz de definir objectivamente os ‘efeitos’ de domínios não musicais (pintura, literatura, filosofia, etc.) no meu pensamento musical. Os meus estudos de filologia e fonética na Universidade de Lisboa foram extremamente breves e demasiado ‘perturbados’ por uma intensa actividade política e académica (1961-1963). No entanto, a minha aprofundada relação com línguas estrangeiras e a sua entoação específica exercem certamente um influência subconsciente na minha maneira de construir uma discursividade musical.

**Ter vivido sob a influência de uma ditadura influenciou a sua criatividade (e a dos seus colegas) nas décadas de 1950 e 1960? Sofreu pessoalmente algum tipo de restrição à sua obra, tanto externa como auto-imposta? A sua mudança para Paris em 1964 foi influenciada pela situação política, ou deveu-se apenas a razões musicais?** Toda e qualquer ditadura impõe a sua ‘marca’ sobre toda a actividade humana. Tentando responder à sua pergunta, chego ao seguinte paradoxo: apesar de pintores e escritores serem *a priori* mais vulneráveis (e eram-no!) a esse tipo de restrições (até pela própria especificidade das suas *linguagens*), eles eram – nesses anos – muito mais radiantes e universais do que os compositores. O Conservatório [de Lisboa] tinha um nível incrivelmente baixo, e os poucos que poderiam elevar o nível do ensino estavam proibidos de ensinar.

Eu não sofri nenhuma restrição na minha obra, porque ainda não tinha nenhuma... Mas não havia ninguém que me pudesse ensinar o que eu queria aprender. Por isso deixei o país. A minha situação política também me fazia sentir inseguro [para voltar] e passei sete anos sem nunca voltar.

**Houve um momento específico em que sentiu que tinha amadurecido enquanto compositor? Olhando retrospectivamente como vê agora a sua obra inicial?**

Nunca consegui sentir, para mim mesmo, um estado de ter amadurecido, não porque eu não amadureça – certamente que o faço – mas pela simples razão dum sentimento de ‘incompletude’ [*incompleteness*] que me acompanhou durante toda a vida (auto-consciência *estéril?*). Ouvindo agora as minhas peças iniciais ou as considero acabadas ou sinto que gostaria de as melhorar, o que por vezes faço e não só em peças iniciais... Mas nunca me sinto estranho em relação a elas. É mais uma certa distância psicológica involuntária (não intencional).

**Há alguns temas ou filosofias que lhe parece recorrerem na sua música? Que questões musicais se lhe afiguram como mais entusiasmantes neste momento?**

Como disse antes eu nunca seria capaz de detectar uma influência concreta ou fonte de inspiração (seja ela do pensamento filosófico ou científico) numa partitura minha. Eu escrevi algumas longas reflexões sobre a filosofia do tempo de Husserl, algo que teve um grande significado para o meu próprio pensamento. Mas mesmo isso... Respondendo a um questionário do Festival de Salzburgo de 2005, julgo ter definido claramente a minha posição sobre este assunto:

O acto de compor nunca é a concretização sonora de um qualquer sistema de pensamento filosófico, antropológico, abstracto. Aquilo que se compõe é *ab initio* um organismo sonoro independente, cujas inúmeras componentes interagem numa inquebrantável cadeia de reacções. Qualquer especulação filosófica ou estética pode ser apenas usada (ou abusada...) para seu próprio gozo, mas nunca poderá ser a origem fundadora – a Mãe – duma genuína actividade compositiva.

Quer isto dizer que um compositor deve evitar todo e qualquer pensamento e conhecimento filosófico? Não, de modo nenhum! Mas deve considerar a especificidade do seu acto de compor não apenas como um trabalho técnico que seria *cozinhado* com ingredientes filosóficos complexos, mas sim como o nascimento completo de um Ser musical, algo que é testemunho da sua própria historicidade, da sua específica expressividade, da sua perfeição técnica (da sua ‘artesanía’).<sup>1</sup>

Apesar de não se dever entender em sentido literal, eu costume citar o seguinte conselho de Kandinsky aos seus alunos:

Pensem tanto quanto queiram e tanto quanto possam – é um bom hábito! – Mas não pensem nunca quando estão à frente do vosso cavalete.

<sup>1</sup> Vide ‘Questionário do Festival de Salzburgo’.

Sem ironia devo dizer que as questões musicais que me parecem mais entusiasmantes hoje em dia estão relacionadas com a minha reivindicação de que os maiores avanços técnicos e informáticos não trazem *ipso facto* nenhum valor estético acrescido [*plus value*]; e que todo o tipo de altas justificações filosóficas apenas servem para esconder a pobreza do ‘objecto’ em si. Mas talvez tal fenómeno não seja novo...

**Quando foi o seu primeiro encontro com a música electrónica? Como foi a experiência, por exemplo, de compor no IRCAM? O que é que a electrónica lhe permite que não pudesse obter com instrumentos acústicos?**

Tendo seguido o ensino de Stockhausen nos anos 1960 seria quase impossível ignorar o enorme impacto da música electrónica. Peças como *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Telemusik* ou mesmo *Hymnen* são das obras com electrónica mais importantes que eu alguma vez ouvi. À excepção de *Ommagio a Joyce* e *Visages* de Berio, Stockhausen era o único compositor capaz de colocar a composição electrónica ao mesmo nível da composição instrumental.

Depois de algum trabalho com fita magnética nos anos 1970 eu fiz a minha primeira programação e espacialização em *tempo real* em 1986, no Estúdio Experimental de Friburgo (Alemanha) para a minha peça *Wandlungen* – algo que agradeço aos grandes conhecimentos e à generosa disponibilidade de Hans-Peter Haller e seus colaboradores.

Comecei a trabalhar regularmente no IRCAM em 1991. Pretendia desenvolver a minha concepção da ‘espacialização’, que já tinha iniciado e realizado em obras para orquestra.

Em poucas palavras direi que a maior diferença é a possibilidade de ‘desenhar’ [*design*] ritmicamente (até velocidades muito altas) todo o tipo de trajectórias e localizações, todo o tipo de ‘perfis de saída’ [*output profiles*] tendo como ponto de partida único uma partitura instrumental. Mesmo sem qualquer transformação electrónica [*Verfremdung*] tais movimentos dão origem a diferentes percepções da orquestração da partitura. Claro que não vou entrar aqui em considerações estéticas.

**O que é que aprendeu para si mesmo do acto de ensinar?**

A considerar que aquilo que é realmente incomunicável não deve nunca nem ser minimizado, nem invalidar o acto de aprender e de ensinar. Tentar aprender eu próprio aquilo que estou a ensinar. Quanto mais tomar em consideração (para a minha própria aprendizagem) o que estou a aprender de cada um dos meus alunos, mais capaz serei de captar a individualidade musical de cada um deles. Apesar do facto de que eu procuro sempre não impor a minha perspectiva estética, penso que é meu dever mostrar ao aluno a ‘minha’ maneira de realizar diferentes aspectos técnicos da sua partitura, mas tendo sempre bem presente que entendo os seus objectivos.

Emmanuel Nunes, as duas peças do programa desta noite, *Einspielung I* e *Wandlungen*, têm um estatuto algo particular dentro da sua obra: elas podem ser tocadas com ou sem electrónica. Indiferentemente, diríamos... No quadro do ciclo ‘A Criação’, no qual se inserem, só há três peças com essa característica (a terceira sendo *Nachtmusik I*). O que é que distingue as duas versões? O que é a electrónica acrescenta se ela não é indispensável? A versão ‘sem’ é menos rica do que a versão ‘com’? Trata-se de duas obras diferentes, duas obras independentes?

Em alemão há uma expressão coloquial e muito eloquente, contracção de ‘Sim’ [*Ja*] e de ‘Não’ [*Nein*]: ‘*Jein*’, que poderíamos traduzir por ‘sim e não ao mesmo tempo’. *Jein* é a resposta que eu poderia dar-lhe. Tanto em *Wandlungen* como em *Einspielung I* eu confiro ao meio electrónico uma segunda cenografia sonora da mesma partitura. Com efeito, do ponto de vista dos intérpretes, nenhuma nota, nenhum ritmo sofre alterações. A electrónica implanta-se e insere-se numa partitura rigorosamente idêntica. Aquilo que o ouvinte percepção é certamente diferente, mas o original permanece lá – o conjunto dos tratamentos electrónicos não o esconde. O original não é um simples pretexto para fazer uma outra peça graças à electrónica. Nas duas peças tudo o que ouvimos é proveniente, em tempo real, dos instrumentos – sem nenhuma pré-gravação. Na realidade a peça ‘sem’ electrónica serve de ponto de partida e de chegada à peça ‘com’ electrónica. Um paralelismo ousado – não pela qualidade mas, contudo, paradigmático – seria referir a este respeito as peças para piano de Ravel, ou *Petrushka* de Stravinsky, ou ainda os *Quadros de uma exposição* [Mussorgski/Ravel]: as versões para orquestra são, por assim dizer, as mesmas obras. Se há uma tendência para se ouvirem mais vezes as versões orquestrais, as peças para piano não deixam de ser menos originais, não se trata de reduções. E se compararmos as duas, não há dúvida nenhuma que

\* Entrevista publicada no programa de sala da estreia da versão com live-electronic de *Einspielung I* para violino, Paris, Centre Pompidou, 16.06.2011, pp. 3-12. [Tradução: Paulo de Assis]



se trata do mesmo gesto, a mesma temática, o mesmo ritmo interior... mesmo na miraculosa orquestração de Ravel da obra de Musorgski. No caso que aqui nos ocupa passa-se a mesma coisa: com ou sem electrónica é a mesma peça. Reconhecemos uma na outra e vice-versa. Seria aliás interessante ouvi-las num mesmo concerto.

**A expressão ‘cenografia sonora’ que acabou de usar reenvia-nos para a noção de espacialização que é, indiscutivelmente, um eixo essencial do seu trabalho. Mas este termo designa um conceito bastante vago que, quando aplicado à composição, requer uma formalização mais precisa... Como o concebe?**

A espacialização deve ser entendida como um parâmetro independente, ao mesmo nível do ritmo, da harmonia,... Ao mesmo nível mas na sua especificidade própria (não se pode sobretudo tratá-lo como tratamos as alturas, por exemplo). É preciso compor com a espacialização. Consideremos *Wandlungen*. O ensemble é constituído por vinte e cinco músicos. Muito sucintamente direi que o discurso musical já está ‘orquestrado’ na partitura – como em qualquer peça para ensemble. A espacialização é então uma recomposição, uma reformulação no espaço desta orquestração: os músicos (as fontes sonoras) deixam de ser pontos fixos. Pense num *tutti* de *Wandlungen*: todos os músicos tocam ao mesmo tempo. Este *tutti* foi trabalhado e orquestrado na partitura como um *tutti*. A espacialização vem depois redistribuir este *tutti* por pequenos grupos de músicos através dos altifalantes colocados na sala de concerto, como duas orquestrações concomitantes. Ouvimos, como sempre, o *tutti*, mas, ao mesmo tempo, dá-se uma explosão do ensemble na sala (uma flauta alto aqui, um violino ali, um clarinete baixo acolá e uma marimba aqui, etc.) e, no plano da localização, constituem-se grupos restritos de música de câmara, repartidos pela sala e tocando simultaneamente.

**Acrescenta-se, portanto, uma dimensão à escuta: como a terceira dimensão da pintura cubista...**

Para ser um pouco mais preciso e menos pretensioso (ainda que todavia algo fantasista) poderíamos dizer que, no fundo, é uma visão cubista de um quadro que o não é. Em relação a isto eu sempre considere que havia uma filiação entre a pesquisa que leva a um quadro cubista de Bracque ou Picasso e aquela de Stockhausen, Boulez ou Pousseur, quando concebem uma peça em forma aberta. Se nos abstrairmos da antinomia simultaneidade/justaposição. Além disso, a minha própria concepção da espacialização encontra uma das suas fontes primárias nas minhas reflexões sobre os limites da forma aberta em música e da sua percepção em tempo real. Em 1965 eu já escrevia no meu diário: ‘Sinto que haverá uma relação es-

treita entre a ‘nova’ concepção da forma aberta e a repartição espacial. É necessário aprofundar a minha noção de forma aberta: ela não existe em si, mas apenas através de múltiplas manifestações possíveis.’

**Tal como a instrumentação varia ao longo da peça, esta repartição sobre os altifalantes também varia de um *tutti* para outro, de uma passagem para outra...**

De maneira pertinente, naturalmente. Na altura de *Wandlungen* (1985) havia no meu espírito duas grandes categorias de espacialização, nomeadamente: 1) o posicionamento no espaço de grupos de músicos imóveis; 2) uma espacialização dinâmica, móvel: o mesmo grupo, os mesmos instrumentos seguem o que eu descrevo como ‘percursos de deslocação’ através dos altifalantes. Mas estes percursos têm, por seu lado, uma característica dupla: eles regem-se por ritmos (que podem, aliás, ser transcritos à mão, como na escrita de uma partitura) ritmos que não coincidem necessariamente com os ritmos ‘preexistentes’ da partitura (e tocados pelos músicos). Trata-se de um imbricação constante – imbricação e não concordância – entre duas vozes rítmicas: o ritmo que os músicos tocam e o ritmo da espacialização. Claro que com um jogo entre as duas camadas rítmicas, feito de cruzamentos, de oposições e de reencontros. Tudo efectuado em tempo real, logo após os ataques ou quase: quanto mais fina é a análise do sinal, mais eficaz é o resultado. A realização da informática tem, assim, para mim um papel considerável de interpretação, também de ordem musical.

**A espacialização não se torna assim um elemento sintáctico da linguagem.**

Exacto. Um elemento que, além disso, requer o desenvolvimento de uma escuta não primária, quero dizer: não puramente acústica. Na escuta diversos níveis de reconhecimento ou de ocultamento [*masquage*] entram em jogo. Se eu fizer, por exemplo, um movimento sonoro entre dez altifalantes, tal não significa que o ouvinte vá escutar cada altifalante individualmente, e que seguirá pontualmente os acontecimentos provenientes de cada um. Exactamente como numa peça para orquestra: não escutamos sempre cada instrumento pontualmente – não os ouvimos todos, pelo menos não distintamente. É algo que depende dos momentos. Dar destaque a uma ou a outra das camadas presentes faz parte do trabalho de composição. Certos aspectos da orquestração não se discernem imediatamente – mas se lá não estivessem, a sua ausência criaria um vazio e, portanto, uma outra imagem sonora. Tem de se encerrar o gesto espacial como contribuindo ao efeito global e, se possível, ao seu alcance musical. Com efeito, o argumento, que sobretudo

do vem de certos compositores apaixonados pela informática, que consiste em dizer que a espacialização tal como nós a realizamos na obra não é audível, só vem sublinhar a diferença entre ouvir um fenómeno (mesmo com ouvido absoluto) e escutá-lo musicalmente.

**Esta visão da espacialização não é nova: ela é herdeira de séculos de escrita – Monteverdi ou Gabrieli na basílica de S. Marcos, Bach na Paixão segundo S. Mateus, ou, mais recentemente, Stockhausen...** Evidentemente, não estivemos à espera da electrónica para espacializar: não é uma invenção.

**Não é uma invenção, mas a informática permite alcançar uma outra dimensão.**

Claro. Mas é possível desenvolver uma escrita espacializada igualmente paradigmática sem informática. Recordemos *Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen. Eu fi-lo, por exemplo, em *Tifereth* para seis grupos orquestrais e em *Quodlibet* (com vinte e cinco músicos ‘móveis’ e orquestra), uma obra que tive a felicidade de escutar em quase vinte salas diferentes. Esta experiência ensinou-me muito pois de cada vez, de uma sala para outra, era preciso redistribuir de maneira diferente os grupos previstos na partitura, de maneira a obter um resultado sonoro equivalente. Havia ali também um aspecto de ‘forma acusticamente aberta’. Cada sala trazia uma iluminação diferente à obra, não por alguma diferença na partitura, mas sim pela variedade dos equilíbrios acústicos.

**Seria possível, numa mesma sala, mudar a disposição dos músicos e obter uma obra diferente?**

Teoricamente sim, mas não foi essa a minha intenção: mesmo se fui obrigado, por vezes, a adaptar certas coisas, dei-me sempre conta que a maneira como a partitura foi escrita não permite desfigurar a peça. Ela muda um pouco de aspecto, mas é sempre a mesma peça.

**A sua concepção da espacialização evoluiu desde o tempo em que o seu interesse por ela nasceu?**

‘Jein’. Desde 1964, quando estabeleci as primeiras ideias de base, o meu interesse pela espacialização enquanto parâmetro de pleno direito da escrita musical permaneceu intacto. Mas a pesquisa informática, sobretudo nos últimos tempos, abre-nos novos horizontes. Eu não renunciaria, porém, às minhas prerrogativas. No plano técnico a espacialização conheceu algumas evoluções que eu ainda não integrei e sobre as quais quero debruçar-me nos próximos tempos – imperativamente em coerência com o meu projecto compositivo.

**Há outros aspectos da electrónica que lhe interessem?**

Sim. Mas atenção... Se estamos a falar de tratamentos, se proclamamos como uma pesquisa original o facto de utilizar *frequency shifting* ou *harmoniser* (processos velhos de algumas décadas), ou de diferentes tipos de síntese mais ou menos sofisticadas, se utilizamos termos ‘sábios’ para impressionar o profano, não estamos a dizer outra coisa senão que: ‘Eu toco violino num Stradivarius’. MAS... Como Ginette Neveu ou mediocrementemente? A escala é vasta... A dimensão essencial para mim é de reconhecer a função e o lugar de todos os aspectos da informática, novos ou velhos, na minha própria intenção musical. A sofisticação de meios não é nunca, e ainda bem, um seguro de vida da obra.

**Se já pudemos ouvir *Wandlungen* nas suas duas versões, com e sem electrónica, esse não é o caso para *Einspielung I*, da qual ouviremos esta noite, pela primeira vez, a versão com electrónica. Porque este atraso, numa peça composta em 1979?**

Com Éric Daubresse eu desenvolvi a parte informática em 1994. Mas a placa de som da estação NeXT que nós usávamos nessa altura no IRCAM foi abaixo mesmo antes do ensaio geral, e o concerto não se pode realizar como estava previsto. A seguir estive ocupado com outros projectos, tais como *Lichtung II* e *Lichtung III*, e abandonei o trabalho. Até hoje.

**Retomando esta peça antiga, com trinta e dois anos de idade, alterou alguma coisa da parte electrónica em relação ao projecto original?**

A partitura electrónica é completamente nova. Retive apenas os dados quantitativos que tinha, como de costume, extraído da minha própria análise da partitura, e que me fornecera, uma primeira ponte entre a partitura instrumental e a partitura electrónica. Naquela época eu preenchi dois cadernos para descrever o que pretendia fazer e a programação foi feita por Éric Daubresse. Com José Miguel Fernandez, que sucedeu a Éric Daubresse (e que já tinha participado ao seu lado em *Lichtung III*), fiz toda a programação. Redigi cerca de quatrocentas páginas de descrição minuciosa de todas as acções confiadas ao computador, que foram transcritas e inseridas num sistema informático desenvolvido por José Miguel Fernandez. Além disso utilizo pela primeira vez o tão temido como desejado ‘seguidor de partitura’. Neste particular devo assinalar a constante colaboração de d’Arshia Cont, que não pára de trabalhar no melhoramento do programa Antescofo, em função de questões concretas levantadas pela minha partitura e sua programação. As condições de trabalho tornaram-se ainda mais favoráveis graças à gravação prévia de *Einspielung I* feita por Diego Tosi alguns meses antes. A sua execução é de um alto nível de perfeição e isso permitiu-nos testar e simular cada dia as circunstâncias mesmas de concerto.

**Em geral já chega ao estúdio com uma ideia predeterminada e acabada da parte electrónica de uma peça nova?**

Eu tinha o hábito de dizer aos meus alunos: é mais importante saber o que não queremos do que o que queremos. Se eu sei com pertinência o que não quero, nunca o farei! Dito isto eu não posso ser um utilizador – entrar num estúdio como entro num supermercado e comprar métodos de espacialização ou outros. Prefiro ter um objectivo, mesmo teórico, previamente e depois dedicar-me à sua realização. Sou sempre guiado por um projecto estético muito preciso. Assim, para *Wandlungen*, que foi a minha primeira experiência com electrónica e espacialização em tempo real, cheguei ao estúdio de Friburgo com praticamente três quartos das minhas intenções decididas. Era uma encomenda do Festival de Donaueschingen, cujo director artístico era Joseph Häusler, para o Ensemble Modern – na altura um ensemble novo, muito empenhado e sob a direcção de Ernest Bour. O estúdio de Friburgo era então dirigido por Hans-Peter Haller, o inventor do *Halaphon*, a primeira máquina a permitir uma forma de espacialização por altifalante. As possibilidades iniciais do *Halaphon* correspondiam pouco ao que eu queria e foram Hans-Peter Haller e Rudi Strauss que, com grande disponibilidade, compreensão e boa-vontade excepcionais, integraram os meus desejos na máquina: eu só sabia o que queria ouvir, não conhecia minimamente os constrangimentos técnicos. Em 1985 trabalhar em tempo diferido ou em tempo real eram duas coisas completamente diferentes. Não havia nenhum computador verdadeiramente operacional neste domínio. Havia muitas máquinas, cada uma atribuída a uma tarefa particular, como o *Halaphon* para a espacialização. Todos os tratamentos eram feitos através de sintetizadores separados – e era preciso organizar rigorosamente o desenrolar das diferentes máquinas.

**Depois da sua concepção no estúdio experimental de Friburgo com a equipa de Hans-Peter Haller, *Wandlungen* foi tocada várias vezes: o dispositivo electrónico permaneceu sempre o mesmo?**

Sempre que a peça foi tocada pelo Ensemble Modern, sim. Depois, não. No caso de *Wandlungen* estamos diante da terceira ‘passagem’ [*portage*] – quer dizer: a passagem da programação electrónica de um sistema informático para outro. A primeira deu-se logo após a minha chegada ao IRCAM, em 1990. Foi Éric Daubresse que se ocupou disso, bem como das ‘passagens’ de todas as minhas outras peças: no caso de *Lichtung I*, chegamos mesmo a quatro passagens. Passamos do sistema 4X para a estação NeXT (a tal que nos falhou durante o ensaio geral de 1995), depois para a SGI (desenvolvida pela Silicon Graphics) e, finalmente, para Macintosh. Éric Daubresse acaba de concluir a passagem de *Wandlungen* para Macintosh... será uma estreia.

**E há diferenças de uma passagem para outra?**

Apesar do desenvolvimento das técnicas e da qualidade das novas plataformas quase todas os tratamentos e espacializações que eu defini para a primeira versão de *Wandlungen* em Friburgo permaneceram. Muito pouco mudou: a minha partitura descreve passo a passo os processos electrónicos. O que mudou foi a realização – que é evidentemente muito melhor agora. Mesmo no intervalo de tempo dos últimos quatro anos constato melhorias: entre a estreia de *Lichtung III* em Paris, em 2007, e a execução do fim de 2010 no Porto, ganhamos muito em estabilidade. Perdemos muito menos tempo a aferir o sistema, as regulações justas encontram-se muito mais depressa. Resta o problema dos lugares do concerto que, como a sala do Centre Pompidou, são pouco favoráveis à ‘minha’ espacialização devido ao seu declive.

***Einspielung I* e *Wandlungen* fazem parte, como já dissemos acima, de um vasto ciclo chamado ‘A Criação’ que compreende igualmente obras de envergadura tais como *Lichtung I, II e III*: qual é o elemento unificador deste ciclo, além da sua vontade de o constituir?**

Antes de iniciar ‘A Criação’ eu tinha terminado um ciclo (ao qual não dei nome) de nove ou dez peças, ciclo esse que se organizava à volta dum anagrama de quatro notas, servindo diferentes desenvolvimentos temáticos. Pretendi então distanciar-me de certos elementos demasiado pessoais que eram subjacentes a esse primeiro ciclo. Quando me instalei em Berlim em 1978 comecei a trabalhar a minha ideia de ‘pares rítmicos’. Estes pares rítmicos deveriam, na minha cabeça, estar na origem duma série de peças que teriam em comum uma mesma perspectiva rítmica – esta última implicando indirectamente uma certa estrutura harmónica variável segundo as peças. Este conceito aparenta-se, para mim, ao de um ‘temperamento’ – o termo temperamento referindo-se aqui, não aos intervalos, mas aos ritmos – mesmo se este temperamento não aparece sempre muito claramente, como em algumas obras de Bartók, no que diz respeito ao chamado ‘folclore imaginário’. O ciclo ‘A Criação’ abriu-se assim em 1978 e fechou-se no Outono de 2008 com *Lichtung III*. Pouco a pouco, mais de uma vintena de obras foram compostas, desde obras solistas até obras para grande orquestra, com e/ou sem electrónica. Se é verdade que o ciclo está terminado do ponto de vista quantitativo, algumas peças ainda requerem um pouco de trabalho.

**No programa desta noite as suas duas peças estarão em companhia de duas peças de Anton Webern, um compositor que admira e sobre o qual, aliás, começou a escrever uma tese de doutoramento: qual era o tema dessa tese?**

Essencialmente a Segunda Cantata. Mas nunca levei esse trabalho ao seu termo – escrevi cerca de trezentas páginas que talvez venha a publicar um dia. O texto dividia-se em duas partes: por um lado uma análise exaustiva da Segunda Cantata, na qual eu tentei diversos métodos de análise para cada andamento ou grupos de andamentos; e, de outro lado, eu pretendia confrontar Webern com a sua época e com os artistas seus contemporâneos. Estes objectivos foram interrompidos por uma digressão sobre as potencialidades do temperamento: na Segunda Cantata o trabalho de transposição é feito com uma coerência que ultrapassa de longe a transposição pura e simples.

**Webern é uma figura tutelar para si?**

Era na época. Ele fazia parte desta galáxia de compositores e de obras que eu estudava avidamente: O *Cravo Bem Temperado* de Bach, o último Beethoven, o último Schubert, Wagner, Chopin, a Escola de Viena, Stravinsky, Bartók (um pouco mais tarde, talvez inconscientemente como reacção ao meu professor Lopes-Graça, grande conhecedor de Bartók). Webern foi também um ponto de ancoragem antes de ir para Colónia para seguir os cursos de Stockhausen. Mas só três anos após o meu regresso a Paris, e depois de uma curta passagem pelo *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, é que comecei o meu doutoramento, nos anos 1970, sob a orientação de Michel Guimard.

**Porque abandonou a tese?**

Custou-me sempre muito fazer o vai-e-vem entre duas actividades muito exigentes, mesmo se fazem parte dum mesmo campo das minhas preocupações. E eu tinha de compor!

**Pode-nos dizer algumas palavras sobre as duas peças do programa do concerto desta noite: o Concerto op. 24 e a Sinfonia op.21?**

Dado que eu não tive nada a ver com a programação das obras desta noite, trata-se da vontade do destino que fez com que a Sinfonia op. 21 tenha sido a primeira obra de Webern que eu ouvi na minha vida, numa gravação de Pierre Boulez e do Domaine Musical. Quanto ao Concerto op. 24 foi a primeira obra de Webern que tive oportunidade de ouvir ao vivo, em concerto. Como nessa altura já não era uma criança, salvo do ponto de vista musical, estes dois momentos ficaram gravados em mim como insubstituíveis na sua impressão original. Que dizer aqui destas duas obras? Stockhausen

escreveu (em 1953) um texto sobre o primeiro andamento do Concerto op. 24, numa perspectiva pouco habitual para a época, pondo em evidência, especialmente nesta peça, o papel, por exemplo, das intensidades (*pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*, etc.), mas também do tecido quase em mosaico dos nove instrumentos, enquanto catalisadores auditivos do contorno e relevo formais da totalidade do discurso. No seu último curso em Darmstadt em 1964, no qual percorreu a história da orquestra desde Bach até ele próprio, Boulez, se a memória não me falha, imagina a situação em que a Sinfonia op. 21 seria tocada por quatro vezes o seu efectivo instrumental (1 clarinete, 1 clarinete baixo, 2 trompas, 1 harpa, cordas). Teríamos quatro grupos muito separados no palco, cada um tocando uma das quatro vozes da polifonia, permitindo uma escuta sensível e em tempo real da própria composição da peça, como se a ouvíssemos desde o seu interior. Muito antes do seu aparecimento e a propósito das primeiras peças seriais de Webern, Boulez via ali já o nascimento, nas suas palavras, da ‘melodia abstracta’.

**Falou de Stockhausen, que foi seu professor durante dois anos em Colónia e a quem o Festival Agora presta este ano homenagem: pode-nos dizer o que reteve dele? E do que a sua música herdou dele?**

Nessa altura ele não era professor na *Hochschule* [Escola Superior]. Tinha organizado na *Rheinische Musikschule* [Escola de Música de Colónia] um curso anual, vindo cinco vezes por ano, durante quatro dias. Tive a sorte, durante o primeiro ano, de o ouvir fazer uma análise das partes M e K dos seus *Momente*. Ele fazia essa análise mais para si mesmo. Ele não era um desses professores que vê os trabalhos dos alunos e os orientam, ele preferia de longe os cursos magistrais: ele falava-nos horas e horas a fio da sua peça, que tinha sido estreada no mês de Outubro de 1965, em Donaueschingen, e da qual eu tinha ouvido os ensaios e o concerto. No segundo ano abandonamos *Momente*. Ele tinha-se apaixonado pelo domínio do ‘ruído’ (com *Kurzwellen*) e passamos horas a notar, como um ditado acústico, os ruídos que saíam dum rádio de ondas curtas, gravados previamente... Se este segundo ano me marcou menos, esta experiência é insubstituível: o que pude aprender do seu universo criativo foi essencial para mim. Como já disse noutras ocasiões, eu aprendi tudo de Stockhausen – mas atenção! Foi por mim mesmo que aprendi, não foi ele que me ensinou. Considerei-o sempre um dos maiores compositores vivos depois de 1950. Independentemente das suas obras, havia nele uma emanção (para o melhor e para o pior), uma imaginação, que nunca encontrei em mais ninguém. Em todos os planos: electrónico, acústico, formal... Tudo o que ele descobriu (descoberta mais do que invenção: aliás ele escreveu um artigo intitulado ‘In-

venção e descoberta'' no qual distingue as duas) interessou-me enormemente. Mas nunca tive a menor intenção de escrever no seu estilo – do que não seria, aliás, capaz: só posso escrever como escrevo, como sou. Não vale a pena forçar-se a ser original ou a copiar... Stockhausen não foi o único a ter-me marcado naquela época: também houve Henri Pousseur, com quem mantive uma relação muito amigável, e depois Berio, que encontrava regularmente entre 1967 e 1971.

1 Stockhausen: 'Erfindung und Entdeckung. Resümee einer Formentwicklung seit 1950' – trata-se da primeira de duas conferências proferidas nos Cursos de Verão de Darmstadt de 1961, na qual Stockhausen procura demonstrar a complementaridade de dois processos: processos dedutivos ('invenção', 'planeamento consciente') e processos indutivos ('descoberta', 'humor do momento', 'experimentação'). A 'observação' de factos provocados (dedutivamente) torna-se ponto de partida para novas reflexões compositivas (indutivas). Segundo Pascal Decroupet (cf. *Im Zenit de Moderne – Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, vol.1, p. 401) esta concepção é tributária do pensamento do matemático Louis Rougier (*La structure des théories déductives. Théorie nouvelle de la déduction*, Paris 1921), autor que é explicitamente referido por Pierre Boulez em *Penser la musique aujourd'hui* (Éditions Gonthier 1964, republicado Gallimard 1987, pp. 28-31). [N.E.]

## CATÁLOGO DAS OBRAS DE EMMANUEL NUNES POR PAULO DE ASSIS

O estabelecimento de um catálogo cronológico das obras de Emmanuel Nunes que seja claro e unívoco depara-se com dificuldades de vária ordem, que convém enumerar sucintamente. Em primeiro lugar, várias obras de Emmanuel Nunes foram estreadas muitos anos depois de terem sido compostas, aspecto especialmente recorrente nas obras do seu primeiro período criativo (1964-1973). Em segundo lugar muitas peças tiveram estreias parciais antes da estreia integral, particularmente nas décadas de 1980 e 1990. Em terceiro lugar algumas obras sofreram revisões depois de terem sido estreadas (umas logo após a estreia, outras muitos anos mais tarde). Finalmente refira-se ainda o facto de muitas peças de Emmanuel Nunes terem 'tempos de gestação' extremamente longos, podendo ser compostas e/ou estreadas muitos anos depois de períodos nos quais tiveram grande importância (mental e temporal) para o compositor.

Se os programas de sala dos primeiros concertos com estreias de obras de Emmanuel Nunes incluíam já breves listas de obras, só depois da estreia de *Ruf* em Royan (1977) é que começaram a surgir listas mais elaboradas, tanto na Alemanha (onde muitas obras suas foram estreadas) como em França (onde estava o seu editor de então, as Éditions Jobert).

Em 1979, no fim da entrevista de Wolfgang Max Faust publicada pelo DAAD de Berlim<sup>1</sup>, encontra-se um catálogo [*Werkverzeichnis – Emmanuel Nunes*] com 23 entradas (mais três obras 'em preparação'), numeradas cronologicamente e com indicação das respectivas durações. Este catálogo incluía já a peça *Tifereth*, dando-a como composta nos anos 1978-1979 (tratava-se então da primeira parte desta peça).

Em 1986, acompanhando a mesma entrevista de Wolfgang Max Faust (republicada sem notas à margem do texto) e um ensaio sobre a estética de Emmanuel Nunes de Hans-Klaus Jungheinrich,

1 "Im Gespräch: Emmanuel Nunes – Ein Interview von Wolfgang Max Faust", in: 'Im Gespräch', Berlim: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1979, p. 15. Vide 'Entrevista com Wolfgang Max Faust'.

a revista alemã MusikTexte publicou um catálogo [Werkverzeichnis] da sua obra incluindo 35 peças (até *Vislumbre*), não numeradas, nem organizadas segundo grupos temáticos ou instrumentais<sup>2</sup>.

Em 1991 Enrique X. Macías publicou na revista Colóquio/Artes<sup>3</sup> um grande texto descritivo da obra completa de Emmanuel Nunes que é seguido de um ‘Catálogo de obras de Emmanuel Nunes’ com 42 entradas (incluindo 5 obras em curso de composição), e ainda de uma tabela com três colunas, dividindo a produção do compositor em ‘Obras fora dos ciclos’, ‘Ciclo 1’, e ‘Ciclo 2 – A Criação’.

No ano seguinte, em 1992, Enrique Macías preparou o *Catalogue des œuvres* para o programa do *Festival d'Automne à Paris*<sup>4</sup>, mantendo a mesma estrutura (agora com 43 entradas), mas colocando a tabela com os ‘ciclos’ à frente (isto é: à esquerda) da lista de obras, dando-lhe uma visibilidade muito maior.

A partir de 1993 a brochura promocional dedicada a Emmanuel Nunes publicada pela editora Ricordi de Munique passa a incluir a tabela original de Enrique Macías com a divisão da obra em três grandes famílias de peças, além do catálogo de obras [Werkkatalog], organizado por formações instrumentais ou por género (Teatro musical; Orquestra; Orquestra e instrumento solista; Orquestra, instrumento solista e coro; Ensemble; Coro; Coro e Ensemble; Música de câmara; música para fita magnética; obras para instrumento solo). Esta brochura foi posteriormente actualizada regularmente, mas apenas no sentido de acrescentar as novas peças entretanto compostas, sem alterar nem os textos de apresentação da obra de Emmanuel Nunes, nem a estrutura de organização das peças.

Em 1998, no livro *Emmanuel Nunes – Textes réunis par Peter Szendy* (ed. Peter Szendy), surge exactamente a lista de Enrique Macías (agora com 45 peças) e a mesma tabela com os ‘ciclos’ (ambos sem referência ao nome de Enrique Macías)<sup>5</sup>.

Em 2008 o programa de sala da estreia da ópera *Das Märchen* (Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa) incluiu uma ‘Lista completa de obras’ não assinada, sem numeração das peças, mas seguindo *grosso modo* a cronologia de composição das mesmas segundo o catálogo da Ricordi<sup>6</sup>. Surge uma vez mais a referência aos três ‘ciclos’, mas aqui não em tabela, mas sim em listagem simples.

Todos estes catálogos (ou tentativas de catálogos) se baseavam assim, directa ou indirectamente, no ‘Catálogo de obras de Emma-

nuel Nunes’ de Enrique X. Macías de 1991, revisto e republicado em 1992 para o *Festival d'Automne à Paris*. Feito com extremo cuidado e elevado profissionalismo esse catálogo correspondia à visão que podia haver na época das obras de Emmanuel Nunes – visão que resultava, em grande medida, das próprias informações directas do compositor, sendo, nesse sentido bastante ‘determinado’ pelo próprio Emmanuel Nunes. Assim, por exemplo, o catálogo começava com *Degrés* de 1965 apesar de se saber que tinha havido obras anteriores, inclusivamente estreadas em concerto, como é o caso de *Conjuntos I* de 1964. No entanto Emmanuel Nunes considerava (e continua a considerar) *Degrés* como a sua primeira obra merecedora desse estatuto ‘oficial’. Por outro lado a importância dada na altura pelo compositor à composição de um conjunto de peças unificadas por certos princípios rítmicos comuns (o chamado Ciclo 2 ‘A Criação’) e a existência de um outro ciclo anterior unificado pela presença de determinadas alturas (o Ciclo 1) conduziu a uma organização do catálogo em dois ciclos mais um terceiro conjunto de peças agrupadas por ‘negação’, isto é: por não pertencerem nem ao Ciclo 1, nem ao Ciclo 2. Com a conclusão do Ciclo 2 (com *Lichtung III* em 2007) e com o aparecimento contínuo de novas peças, nomeadamente de obras cénicas, começou a sentir-se a necessidade de repensar a organização global da obra de Emmanuel Nunes. Refira-se, aliás, que o próprio compositor, numa entrevista concedida a Cristina Fernandes em 2008, imediatamente antes da estreia da ópera *Das Märchen*, afirmou que ‘A Criação terminou com a *Lichtung III*. *Das Märchen* [O Conto] é ela própria um ciclo’, sugerindo a existência de outros ‘ciclos’ além dos já estabelecidos.

Em 2009, na sequência de uma encomenda da enciclopédia alemã *Komponisten der Gegenwart* [Compositores do Presente], coube-me a mim próprio estabelecer uma lista cronológica exaustiva [Werkverzeichnis] de todas as peças de Emmanuel Nunes, incluindo projectos – desde que relevantes para o devir da sua obra. Tive acesso a todos os esboços e manuscritos do compositor, que generosamente me facilitou todos os documentos necessários, recebendo-me em sua casa e facultando-me todas as respostas e explicações pretendidas. Em Agosto de 2009 foi então publicado um catálogo novo, incluindo 65 entradas, dispostas (de acordo com as regras editoriais da enciclopédia *Komponisten der Gegenwart*) segundo a data de início dos trabalhos numa composição<sup>7</sup>.

Em 2011, no quadro das comemorações dos 70 anos do compositor, a editora Ricordi de Munique publicou uma brochura promocional completamente revista, com novos textos introdutórios e

<sup>2</sup> MusikTexte – Zeitschrift für Neue Musik, Nº 15, Julho 1986, p. 10.

<sup>3</sup> Colóquio | Artes (Separata) Nº 88, Março 1991, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 53-61.

<sup>4</sup> Programa do Festival d'Automne à Paris, Paris 1992, p. 32-33.

<sup>5</sup> Vide Peter Szendy (editor): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, Paris: L'Harmattan/IRCAM 1998, pp. 183-195.

<sup>6</sup> Programa de sala da estreia da ópera *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, pp. 224-229.

<sup>7</sup> Vide ‘Entrevista de Cristina Fernandes [2]’ (2008).

<sup>8</sup> *Komponisten der Gegenwart* (KdG), 39. Nf. 8/09, ‘Emmanuel Nunes’, pp. A-G.

hermenêuticos, bem como com um novo catálogo da minha autoria. É esse catálogo que abaixo se reproduz, pois ele, apesar de não poder ainda ser considerado normativo, representa o estado actual da investigação sobre a obra de Emmanuel Nunes.

Depois da lista cronológica sequencial das peças apresenta-se uma tabela contendo todas as suas peças, na qual se propõe uma organização global da sua obra em cinco grandes grupos:

1. Obras de juventude (1964-1973);
2. Ciclo 1 (1973-1977)
3. Ciclo 2 'A Criação' (1978-2007);
4. Obras paralelas ao Ciclo 2 (1982-2002);
5. Projectos cénicos (2002-2011).

## CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE EMMANUEL NUNES

EA Estreia Absoluta  
EJ Éditions Jobert, Paris – actualmente: Éditions Henry-Lemoine, Paris  
Ric G. Ricordi & Co., Muníque

1964

**Constelações** para piano. – Manuscrito [Ms.] (inérito). – 1'30"

[**Composição sem título**] para quarteto de cordas. – Ms. (inérito). – 4'

[**Composição sem título**] para vibrafone, xilofone, harpa e dois pianos. – Ms. (inérito). – 5'

**Conjuntos I** para flauta, harpa, contrabaixo e perc. – EA Lisboa 1964. – (Ms. destruído). Os materiais usados na estreia, bem como todos os esboços foram queimados pelo compositor depois da estreia. Uma nova execução desta peça é, por isso, impossível.

1965

**Degrés** para trio de cordas. – EJ. – EA Paris 1972; 16'

O trio foi gravado no Rhenus-Studio da WDR de Colónia (Godorf) no dia 15.12.1967, numa interpretação de músicos da Orquestra Filarmónica Hungárica (duração: 14'30").

1966

**Degrés 2** para 8 instrumentos. – EA Colónia 1966; 20'

Esta composição foi retirada do catálogo e retrabalhada como *Un calendrier révolu* para ensemble de câmara (1968).

1966/67; rev. 1977/78

**Seuils** para grande orquestra. – Ms. (inérito)

Esta composição foi retirada do catálogo e revista em 1978. Em 2011 esteve programada a execução de um excerto desta obra para um concerto na Casa da Música (Porto), mas tal execução foi cancelada pelo compositor com vários meses de antecedência. Uma versão definitiva não existe.

1967

**Praeludium** para 6 trios de cordas e 4 quartetos. – Projecto. – Ms. (esquema)

1967; rev. 1980

**Esquisses** para quarteto de cordas. – EJ. – EA Lisboa 1983; 13'

O título original desta composição era (em 1967) *Le Voile tangeant*.

1968/69

**Un calendrier révolu** para ensemble de câmara [fl., 3 clar., pno., órg., Hp., Vln., Vta., Vlc., 3 perc.]. – Ms. (inédito). – 40’

Esta composição resultou dos trabalhos de *Degrés 2* (1966), sendo construída a partir de elementos das peças *Degrés* para trio de cordas (1965) e *Le Voile tangeant* para quarteto de cordas (= *Esquisses*, 1967; rev. 1980).

Obra retirada do catálogo.

1969

**Litanies du Feu et de la Mer I** para piano. – EJ. – EA Paris 1976; 25’

1969/70

**Purlieu** para 21 cordas. – EJ. – EA Lisboa 1971; 27’

1971

**Litanies du Feu et de la Mer II** para piano. – EJ. – EA Paris 1976; 19’

1971/72

**Dawn Wo** para 13 sopros [fl., fl. alto, ob., corne ing., clar. en Mi b, clar. em Si b, clar. baixo, fgt., Contra-fgt., 2 tr., trp., trb.]. – EJ. – EA Lisboa 1973; 19’

1972

**Omens I** para flauta, clarinete, trompete, trombone, violeta, Violoncelo, Harpa, vibrafone e celesta. – EJ. – EA Royan 1975; 19’

Esta composição foi retirada do catálogo, tendo sido retrabalhada e dado origem a *Omens II* (1975).

1973

**Impromptu pour un voyage I** para trompete, flauta, violeta e harpa. – EJ. – EA Lisboa 1983; 22’

1973; rev. 1976/77

**The blending season** para flauta, violeta, clarinete, órgão eléctrico e 4 x 2 moduladores de amplitude. – Edição do autor. – EA Oeldorf 1973, (versão revista: Lisboa 1977); 40’

Obra retirada do catálogo.

1973

**Fermata** para orquestra e fita magnética. – EJ. – EA Lisboa 1974; 28’

Obra retirada do catálogo. Desde 2009 foi reintegrada, podendo ser tocada em público.

1973/74

**Voyage du corps** para 28 Stimmen e 3 x 2 moduladores de amplitude *ad libitum* e fita magnética. Textos de Emmanuel Nunes. – EJ. – EA Royan 1975; 20’

Obra retirada do catálogo. Em 2003 o compositor trabalhou numa revisão, que porém não foi concluída.

1974/75

**Impromptu pour un voyage II** para flauta em Sol, violeta e harpa. – EJ. – EA Paris

1976; 26’

1974/75

**Es webt** para 13 sopros e 21 cordas com dois maestros. – EJ. – EA Paris 1980; 27’

Esta obra baseia-se nas peças *Dawn wo* para 13 sopros (1971/72) e *Purlieu* para 21 cordas (1969/70).

Cf. 2002: *Tissures* para grande ensemble.

1975

**Omens II** para flauta, clarinete, trompete, trombone, violeta, violoncelo, harpa, vibrafone e celesta. – EJ. – EA Lisboa 1982; 23’

Esta obra é o resultado de uma reelaboração profunda da peça *Omens I* (1972).

1975; rev. 1995

**73 Oeldorf 75 – I** para fita magnética a 6 pistas. – Edição do autor. – EA Oeldorf

1975; 30’

A primeira versão (1975) era para 3 fitas magnéticas estéreo e dois órgãos *ad libitum*. A última versão (1995) foi feita no IRCAM, em Paris. O material da fita magnética baseia-se nas fitas magnéticas das peças *Fermata* (1973), *Voyage du corps* (1973/74) e *Ruf* (1975/77).

1975/76

**Minnesang** para 12 vozes (a 3: S., A., T., B.). Texto de Jakob Böhme. – Ric. – EA Paris 1981; 23’

1975/77

**Ruf** para orquestra e fitas magnética *ad libitum*. – EJ. – EA Royan 1977; 38’

1976

**73 Oeldorf 75 – II** para coro em seis grupos e fita magnética a seis pistas. Textos de Gisela Fischer e Wilhelm Müller. – Edição do autor. – EA Pau 1976; 32’

Obra pedagógica, realizada na Universidade de Pau – França.

Retirada do catálogo.

1977/78; rev. 1995

**Nachtmusik I** para violeta, violoncelo, corne inglês, clarinete baixo, trombone e live-electronics *ad libitum*. – EJ. – EA Bona 1978, (versão revista: Paris 1995); 32’

A revisão feita no IRCAM só diz respeito à parte electrónica.

1978/85

**Tifereth** para seis instrumentos solistas [Cb., perc., tr., ob., vln., trb.] e seis grupos orquestrais com dois maestros. – Ric. – EA Paris 1985; 70’ (35’+ 35’)

1979; rev. 2011

**Einspielung I** para violino. – EJ. – EA Lisboa 1980; 17’

A versão com live-electronics foi feita em 2011 no IRCAM e estreada em Paris.

1979; rev. 2005

**Chessed I** para 16 instrumentos em 4 grupos [ Grupo 1: 4 Vln.; Grupo 2: 4 clar. (Es, B, cl.-baixo, cl.-cb); Grupo 3: 2 fl., 2 vts.; Grupo 4: 1 vlc., 3 cb.]. – Ric. – EA Jerusalem 1979; versão revista: Colónia 2005; 25’

**Chessed II** para 16 instrumentos em 4 grupos e orquestra. – Ric. – EA München 1980; 25’

Os 16 instrumentos em 4 grupos tocam a peça *Chessed I* (1979; rev. 2005).



1980

**Einspielung II** para violoncelo. – EJ. – EA Lisboa 1980; 15’

1980; rev. 1984/86

**Musik der Frühe** para 18 instrumentos [fl., ob., clar., clar. baixo, Contra-fgt., tr., trp., 4 trb., 2 vln., 2 vta., 2 vlc., cb.]. – Ric. – EA Lisboa 1980; versão revista: Frankfurt/Main 1987; 41’

1981; rev. 2000

**Nachtmusik II** para orquestra. – Ric. – EA Donaueschingen 1981, versão revista: Donaueschingen 2003; 26’

1981

**Einspielung III** para violeta. – EJ. – EA Lisboa 1981; 22’

1982

**38 Sequências** para violino, clarinete, dois vibrafones, cordas e grupo de sopros. – Edição do autor. – EA Lisboa 1982; 25’  
Obra pedagógica, realizada durante o primeiro Seminário de Composição de Emmanuel Nunes na Fundação Calouste Gulbenkian.  
Obra retirada do catálogo.

1982/83

**Stretti** para duas orquestras com dois maestros. – Edição do autor. – EA Lisboa 1984; 39’  
Esta obra baseia-se em materiais de *Ruf* (1975/77).

1982/83

**Grund** para flauta e fita magnética a 8 pistas. – EJ. – EA Paris 1983; 27’  
A fita magnética a 8 pistas consiste em gravações de sons de flauta realizadas por Pierre-Yves Artaud.

1982/84; rev. 1987

**Versus I** para violino e clarinete. – EJ. – EA-parcial: Lisboa 1982; EA-completa: Lisboa 1985; versão revista: Turin 1988; 27’

1983/89

**Aura** para Flauta solo. – Ric. – EA-parcial: Londres 1986; EA-completa: Santiago de Compostela 1991; 18’

1985

**Ludi concertati N° 1** para flauta baixo. – EJ. – EA Paris 1985; 18’

1985/95

**Versus II** para eufónio e violoncelo. – Ric. – EA Lisboa 1995; 14’

1986

**Vislumbre** para coro misto. Texto: Mário de Sá-Carneiro. – Ric. – EA Lisboa 1986; 23’

**Wandlungen** – Cinco Passacaglias para 25 instrumentos [fl. (também picc.), fl. alto (também picc.), ob., corne ing., 2 clar., clar. baixo, fgt., trp., tr., trb., 3 perc., glock. (à clavier), cel., hp., 3 vln., 2vta., 2 vlc., 1 cb.] e live-electronics *ad libitum*. – Ric. – EA Donaueschingen 1986; 32’

**Sonata a tre** para violino, violeta e violoncelo. – Ric. – EA Helsinki 1987; 4’

Esta composição é a Passacaglia nº 3 de *Wandlungen*.

1987

**Duktus** para Ensemble [2 fl., 2 ob., 2 clar., clar. baixo, fgt., tr., trp., trb., tuba, 2 perc., 2 vln., 2 vta., 2 vlc., 1 cb.]. – Ric. – EA Saint Paul de Vence 1987; 25’

1987/88

**Clivages** para seis percussões. – Ric. – EA-parcial: Estrasburgo 1987 (com o título *Clivages I*), EA-completa: Turin 1988 (com o título *Clivages I & II*); 37’

1987/90

**Versus III** para flauta em Sol e violeta. – Ric. – EA Bruxelas 1991; 14’

1988/91

**Lichtung I** para violoncelo, trompa, clarinete, trombone, eufónio, 4 perc. e live-electronics. – Ric. – EA Paris 1992; 24’

1990/91

**Quodlibet** para 6 perc., 28 instrumentos [2 fl., 2 ob., 2 clar., 1 clar. baixo, 2 trp., 2 tr., 2 trb., 1 tuba, 3 vln., 2 vta., 2 vlc.; Solistas: 2 perc., 2 cb., harpa, cel., cfg.] e orquestra com 2 maestros. – Ric. – EA Lisboa 1991; 57’

**Chessed III** para quarteto de cordas. – Ric. – EA Lisboa 1992; 19’

1991

**Rubato, Registres et Résonances** para violino, clarinete (também clar. baixo) e flauta (também fl. contrabaixo). – Ric. – EA Santiago de Compostela 1991; 17’  
Esta obra baseia-se no material da Invenção a três vozes em Fá menor de J.S. Bach, BWV 795.

1991/92

**Machina Mundi** para 4 solistas [fl., clar., tuba, perc.], coro misto, orquestra e fita magnética. Textos de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões e de *Mensagem* de Fernando Pessoa. – Ric. – EA-parcial: Lisboa 1992 (partes I, II, IV, V); EA-completa: Paris 1992 (partes I a VI); 63’

1992; rev. 1994

**Chessed IV** para quarteto de cordas e orquestra. – Ric. – EA Bolonha 1992; versão revista: Paris 1994; 21’  
Uma terceira versão está prevista.

1995/2000

**Lichtung II** para Ensemble [clar. em *Sib*, clar. em *Lá*, clar.-baixo, tr., trb., eufónio, harpa, vln., vta., vlc., cb., 4 perc.] e live-electronics. – Ric. – EA-parcial Lisboa 1996; EA-completa: Paris 2000; 31’

1996

**Omnia mutantur, nihil interit** para coro feminino e Ensemble [fl., 2 clar., trp., trb., tuba, vln., vta., 2 harpas, 6 perc.]. Texto extraído das *Metamorfoses* de Ovídio. – Ric. – EA Paris 1996; 43’

1998 e 2001

**Musivus** para orquestra em quatro grupos. – Ric. – EA-parcial: Lisboa 1998; EA-completa: Colónia 2001; 40’

2002

**Tissures** para grande Ensemble [2 fl. (também 2 picc.), 2 ob. (também corne ing.), clar. em *Lá*, clar. em *Si b*, clar.-baixo, fgt., contra-fgt., 2 tr., trp. em *Dó*, trp. picc. em *Si*, trb., eufónio, 3 vln., 2 vta., 3 vlc., 2 vb.]. – EJ. – EA Lisboa 2002; 20’  
Estreada com o título *Trames*.

Esta obra baseia-se em *Es webt* para 13 sopros e 21 cordas com dois maestros (1974/75), peça essa que já se baseava em *Dawn wo* para 13 sopros (1971/72) e em *Purlieu* para 21 cordas (1969/70).

**Improvisation II** – Portrait para violeta. – Ric. – EA-parcial: Veneza 2002; EA-completa: Witten 2003; 22’

2002/05

**Improvisation I – Für ein Monodram** para Ensemble [fl. (também picc. e fl.-baixo), ob. (também ob. d’amore), clar. em *Si b* (também clar.-baixo e clar.-contrabaixo), eufónio, pno. (preparadot), perc., vln., vta., vlc.]. – Ric. – EA-parcial: Witten 2003; EA-completa: Salzburgo 2005; 25’

2002/07

**Das Märchen.** Ópera em dois actos, com um prólogo. Libreto: Emmanuel Nunes a partir do conto »Das Märchen« de Johann Wolfgang von Goethe (1794/95). Para 8 cantores solistas, 5 actores, grande orquestra, coro misto, teclado MIDI e live-electronics (IRCAM).

Personagens: Lília (Sopr. lírico), O Príncipe (T.), A Serpente (S.), 2 Fogos-fátuos (T., Contra-T.), O Velho (B.), O Barqueiro (B.), A Velha (A.), 4 Reis (B., 2 T., Contra-T.), O Cão (actor/bailarino), O Gavião (actor/bailarino), O Canário (actor/bailarino), O Gigante (actor/bailarino), Três Jovens Damas (3 actrizes/bailarinas).

Orquestra: 4 fl., 4 ob., 1 clar. em *Lá*, 1 clar. em *Si b*, 2 clar.-baixos em *Si b*, 1 clar.-contrabaixo, 2 fgt., 2 contra-fgt., 6 tr., 1 trp. em *Ré*, 2 trp. em *Dó*, 3 trb., 1 trb.-baixo, 1 eufónio, 2 harpas, cordas (9-6-9-7-9), 6 perc.. – Ric. – EA Lisboa 2008; ca. 3 horas

Cf. 2004: *Épures du Serpent Vert I* para grande Ensemble

Cf. 2005/06: *Épures du Serpent Vert II* para grande Ensemble

Cf. 2007: *La Main Noire* para três violetas

Cf. 2007: *Épures du Serpent Vert IV* para grande Ensemble

Cf. 2008: *Mort et vie de la mort* (Des Todes Tod und Leben) para grande orquestra

2004

**Épures du Serpent Vert I** para grande Ensemble [3 fl., ob., corne ing., 2 clar., clar.-baixo, 2 fgt., contra-fgt., 2 tr., 2 trp., 2 trb., eufónio, 2 harpas, 3 vln., 3 vta., 3 vlc., 3 cb.]. – Ric. – EA Porto 2004; 33’

Esta composição baseia-se no Prólogo e no Quadro 1 da Cena 1 do Acto 1 da ópera *Das Märchen* (2002/07).

2005/06

**Épures du Serpent Vert II** para grande Ensemble [3 fl., ob., corne ing., 2 clar., clar.-baixo, 2 fgt., contra-fgt., 2 tr., 2 trp., 2 trb., eufónio, 2 harpas, 3 vln., 3 vta., 3 vlc., 3 cb.]. – Ric. – EA Porto 2006; 26’

Esta composição baseia-se nos Quadros 2 e 3 da Cena 1 do Acto 1 da ópera *Das Märchen* (2002/07).

2006/07

**Lichtung III** para Ensemble [2 fl., clar. em *Si b*, clar. em *Lá*, clar.-baixo, tr., trp. em *Dó*, trb.-alto, eufónio, 2 harpas, 2 vln., 2 vta., 2 vlc., cb., 4 perc.] e live-electronics (IRCAM). – Ric. – EA Paris 2007; 23’

2007

**La Main Noire** para três violetas. – Ric. – EA Strasbourg 2007; 20’

Esta composição baseia-se na Cena 3 do Acto 1 da ópera *Das Märchen* (2002/07).

2007

**Épures du Serpent Vert IV** para grande Ensemble [3 fl., ob., corne ing., 2 clar., clar.-baixo, 2 fgt., contra-fgt., 2 tr., 2 trp., 2 trb., eufónio, 2 harpas, 3 vln., 3 vta., 3 vlc., 3 cb.]. – Ric. – EA Lisboa 2007; 25’

Esta composição baseia-se nos Quadros 1 a 4 da Cena 3 do Acto 1 da ópera *Das Märchen* (2002/07).

2008

**Mort et vie de la mort** [Des Todes Tod und Leben] para grande orquestra. – I. *Le désir* [Das Begehren]; II. *La parole* [Das Wort]; III. *La mort* [Der Tod]. – Ric. – EA Donaueschingen 2008; 50’

Esta composição baseia-se em 41 (15+14+12) secções/fragmentos extraídos da ópera *Das Märchen* (2002/07).

2008/2009

**La Douce.** Teatro musical para dois actores, soprano, contratenor, ensemble de câmara e live-electronics (IRCAM). Libreto: Emmanuel Nunes a partir do conto »La douce« de Dostoiévski (1876).

Personagens: La Douce (Actriz e S.), O Marido (actor e Contra-T.), Lukéria (actriz).

Ensemble: 2 fl., 1 ob., 2 clar., 1 eufónio, 1 piano preparado (também teclado MIDI), cordas (3-o-2-2-1), 3 perc.. – Ric. – EA Porto 2009; ca. 120’

Cf. 2002: *Improvisation II* – Portrait para violeta.

Cf. 2002/2005: *Improvisation I* – Für ein Monodram para Ensemble

Cf. 2010: *Improvisation IV* – L’électricité de la pensée humaine para quarteto de cordas

2009

**Improvisation IV – L’électricité de la pensée humaine** para quarteto de cordas. – Ric. – EA San Sebastian 2009; ca. 13’

ANO	OBRAS DE JUVENTUDE	CICLO 1	CICLO 2 – “A CRIAÇÃO”	OBRAS PARALELAS AO CICLO 2	PROJECTOS CÉNICOS			
1964	Constelações							
	Peça para quarteto de cordas							
	Peça para 5 instrumentos							
	Conjuntos I [Retirada]							
1965	Degrés							
1966	Degrés 2							
1966/67	Seuils							
	Praeludium [projecto]							
1967	Esquisses							
1968	Un calendrier révolu							
1969	Litanies du Feu et de la Mer I							
1969/70	Purlieu							
1971	Litanies du Feu et de la Mer II							
1971/72	Dawn Wo							
1972	Omens I							
1973	Impromptu pour un voyage I							
						The Blending Season		
						Fermata		
1973/74						Voyage du corps		
1974/75						Impromptu pour un voyage II		
	Es webt							
1975	Omens II							
						73 Oeldorf 75 - I		
1975/76						Minnesang		
1976		73 Oeldorf 75 - II						
1977		Ruf						
1977/78			Nachtmusik I					
1979			Einspielung I					
			Chessed I					
			Chessed II					
			Einspielung II					
			Musik der Frühe					
1981			Nachtmusik II					
			Einspielung III					
1982				38 Sequências				
1983			Stretti					
1984			Grund					
1985			Versus I	Ludi Concertati I				
1986			Tifereth					
				Vislumbre				
			Wandlungen					
			Sonata a tre					
1987			Duktus					
1987/88				Clivages				
1989			Aura					
1990			Versus III					
1991			Lichtung I					
				Quodlibet				
			Chessed III					
			Rubato, Registres et Résonances					
			Machina Mundi					
		Chessed IV						
		Versus II						
			Omnia mutantur, nihil interit					
		Lichtung II						
			Musivus					
2000								
2001								
2002	Tissures							
2004							Improvisation II – Portrait	
2005							Épures du Serpent Vert I	
							Improvisation I – Für ein Monodram	
2006							Épures du Serpent Vert II	
2007								
							La Main Noire	
				Épures du Serpent Vert IV				
				<b>Das Märchen</b>				
2008				Mort et Vie de la Mort				
2009				Improvisation IV – L'électricité de la pensée humaine				
				<b>La Douce</b>				

## BIBLIOGRAFIA

### A. ESCRITOS DE EMMANUEL NUNES\*

#### Textos genéricos

Nunes, Emmanuel 1977: *Selbstportrait*, in: Programa do Festival de Donaueschingen, 1977, pp. 23-25; publicado em francês como *Autoportrait* in: Emmanuel Nunes, programa do *Festival d'Automne à Paris*, 1992, 8-9

Nunes 1981: *Grundsätzliches und Spezielles*, in: programa do Festival de Donaueschingen, 1981; publicado em port. com o título *Nachtmusik I – Alguns elementos de uma gramática* em: programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1984, 41-43; republicado em alemão em: programa do Festival de Donaueschingen, 2003, 26-33

Nunes 1985a: *Quasi une utopie*, in: *Conséquences*, Nr. 7/8, Bruxelas 1985/1986, 40-44

Nunes 1985c: *Paraphrase inachevée (à la mémoire de Fernando Pessoa)*, in: programa do concerto 'Portrait' no Centre Georges Pompidou, Paris 1985; publicado em 1990, in: Archives du Centre Culturel Portugais, vol. 27, Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa /Paris, 1990, 247-251; publicado parcialmente em: *Emmanuel Nunes*. Programa do *Festival d'Automne à Paris*, 1992, 11

Nunes 1988: *Notations – Souvenirs – Fragments*, in: *Karlheinz Stockhausen*. Programa do *Festival d'Automne*, Paris, 1988 [dedicado a Stockhausen], 16-17

Nunes 1990a: *L'alchimie des lectures obliques*, in: programa da estreia portuguesa de *Répons* de Pierre Boulez, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1990, 31-37

Nunes / Daubresse 1992: *A propos de "Lichtung"*, in: programa da estreia de *Lichtung I* (Paris, 13.02.1992), IRCAM / EIC; publicado também em: *Éléments d'analyse technique: "Lichtung"* (1988/91) de Emmanuel Nunes, in: *Cahiers d'analyse création et technologie – documentation musicale* (Éric Daubresse, ed. / publicação interna), IRCAM/Centre Georges Pompidou, Paris 1992, 80-81

\* Por ordem cronológica de publicação.

Nunes 1994: *Temps et spatialité – En quête des lieux du temps*, in: *L'Espace*, Les Cahiers de l'IRCAM, Nr. 5, Paris 1993, 121-141

Nunes 1997: *Un espace de temps / Ein Zeitraum* [francês e alemão], in: *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart* (Wolfgang Gratzner, ed.), vol. 2, Wolke-Verlag, Hoffheim 1997, 113-153

Nunes 1998: *Lemmes*, in: Szendy, Peter (ed.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM 1998, 153-180

Nunes 2001: Discurso de aceitação do Prémio Pessoa 2000, in: *Expresso* (07.04.2001), Lisboa, 16

Nunes 2005: *Préalables à une lecture "musicale" de Husserl*, in: *Filigrane*, Nr. 1, Lille, 2005, 181-199

### Textos sobre as obras

Nunes 1977: *Über Ruf*, in: Programa do Festival de Donaueschingen, 1977, 25-26

Nunes 1984: *Chessed II, Stretti*, in: programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1984, 15-16

Nunes 1984a: *Ruf*, in: programa dos 8. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1984, 65

Nunes 1985: *Ruf*, in Programa da Bienal de Veneza 1985; port. in: programa dos 21. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1997, 20-21

Nunes 1985: *Tif'ereth*, in: Programa da estreia (09.12.1985), Radio France, Paris 1985

Nunes 1985b: *Grund*, in: *L'attitude instrumentale*, ARI / IRCAM; publicado parcialmente em: caderno do LP/CD Adda Nr. 581 110 AD 184, 1990, 4-10

Nunes 1986: *Vislumbre*, in: Programa dos 10. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (estreia de *Vislumbre*), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1986, 19-21; em francês in: Emmanuel Nunes. Programa do Festival d'Automne à Paris, 1992, 23; em alemão in: programa das *Tage für Neue Musik* Zürique 2002

Nunes 1986a: *Wandlungen. Le bannissement du gris*, in: programa do Festival de Donaueschingen, 1986; francês in: Emmanuel Nunes. Programa do Festival d'Automne à Paris, 1992, 15-16; port. in: programa dos 20. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1996, 130-132

Nunes 1986b: *Minnesang*, in: programa do concerto de 03.02.1986, Centre Georges Pompidou, Paris 1986, 5-6

Nunes 1987: *Musik der Frühe*, in: programa dos 11. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1987, 14-15

Nunes 1987: *Grund*, in: programa do concerto de 10.12.1987, Institut für Neue Musik, Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Freiburg 1987

Nunes 1990: *Einspielung I*, in: programa do concerto de 25.11.1990, Musée d'Art moderne / EIC, Paris 1990; italiano in: programa da 48. Settimana Musicale Senese (Fondazione Accademia Musicale Chigiana), Sienna 1991, 88

Nunes 1991: *73 Oeldorf 75 n. 1*, in: programa da 48. Settimana Musicale Senese (Fondazione Accademia Musicale Chigiana), Sienna 1991, 78

Nunes 1991a: *Litanies du feu et de la mer I & II*, in: programa da 48. Settimana Musicale Senese (Fondazione Accademia Musicale Chigiana), Sienna 1991, 88

Nunes 1991b: *Litanies du feu et de la mer I & II, Versus I, Omens II*, in: programa do 14. Festival internazionale di musica antica e contemporanea – Antidogma Musica, Turin 1991, (04.10.1991)

Nunes 1992: *Omens II*, in: programa do concerto de 22.05.1992, Centre Georges Pompidou, Paris

Nunes 1992a: *Quodlibet*, in: programa da série de concertos *Musik im 20. Jahrhundert*, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken 1992, 28-29

Nunes / Macías / Szendy, Peter 1992: *Quodlibet*, in: Emmanuel Nunes. Programa do Festival d'Automne à Paris, 1992, 30-31

Nunes 1993a: *Nachtmusik I*, in: programa dos 17. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1993, (concerto de 06.05.1993)

Nunes 1993b: *Versus III*, in: Programa dos 17. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1993, (concerto de 07.05.1993)

Nunes 1994: *Rubato, Registres et Résonances*, in: programa dos 18. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1994, 119

Nunes 2000: *Musik der Frühe*, in: programa do concerto de 15.12.2000, Fundação de Serralves, Porto 2000

Nunes 2002: *Musik der Frühe*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 11

Nunes 2002a: *Nachtmusik I*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 14-17

Nunes 2002b: *Tif'Ereth*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 18-19

Nunes 2002c: *Versus II, Einspielung I*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 25-26

Nunes 2002d: *Trames* (agora: *Tissures*) in: programa da estreia de *Trames* (2002), Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 8.10.2002, 7

Nunes 2004: *Épures du Serpent Vert*, in: programa do concerto de 19.12.2004, Teatro Rivoli / Casa da Música, Porto 2004

2009b, 'Texto de Emmanuel Nunes' in: programa da estreia de *La Douce*, Casa da Música, Porto 2009, 7-10

### Libretos

Nunes 2008: *Das Märchen*. Libreto (em alemão e francês; trad. port. João Barrento) baseado no conto *Das Märchen* de Goethe para a ópera com o mesmo título, in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 50-177

Nunes 2009, *La Douce*. Libreto (em francês) baseado no conto *La Douce* de Dostoiévski para o teatro musical com o mesmo título, in: *La Douce*, programa da estreia de *La Douce*, Casa da Música, Porto 2009, 27-82

### Entrevistas

Nunes / Vieira de Carvalho, Mário 1973: *O silêncio não existe, é igual à morte*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Jornal de Letras* (19.03.1991), Lisboa, 19-20 [A entrevista foi realizada em 1973 mas publicada apenas em 1991]

Nunes / Faust, Wolfgang Max 1979: *Im Gespräch: Emmanuel Nunes*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Berliner Künstlerprogramm des DAAD*, Berlim 1979; publicado também em: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 15 (Julho 1986), 5-8

Nunes / Ambrosini, Claudio 1985: *L'identità portoghese*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *La musica*, Roma 1985, 41

Nunes / Lima Barreto, Jorge 1988: *Emmanuel Nunes*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Jornal de Letras* (29.11.1988), Lisboa 1988, 26

Nunes / Macías, Enrique 1989: "Tif'ereth" de Emmanuel Nunes: el esplendor emblemático del espacio. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Arte, individuo y sociedad*, Nr. 2, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1989; port. in: "Tif'ereth" de Emmanuel Nunes: o esplendor emblemático do espaço, in: Programa

der Fundação de Serralves, Porto 1991 [Adenda], 3-10; vide também: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 19-24

Nunes 1991: *Peregrinação* (entrevista), in: *Les cahiers de Pandora: regards sur les cultures européennes: spécial* Lisbonne, Nr. 17/18, Neuilly, 1991, 17-18

Nunes / Macías 1991: *A propósito de "Quodlibet"*: ressonâncias, memórias e constantes. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: programa dos 15. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 100-101

Nunes / Vieira de Carvalho, Mário 1991: *Emanuel Nunes, a música como ser orgânico*, in: *Jornal de Letras* (19.03.1991), Lisboa, 18

Nunes / Massin, Brigitte und Szendy 1992: *Entretien avec Emmanuel Nunes*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: Programa do Festival *d'Automne à Paris*, 1992, 4-7; republicada em: *Musiques en création: Textes et entretiens* (Philippe Albèra, Vincent Barras, Jean-Marie Bergère, Joseph G. Cecconi e Carlo Russi, editores), Contrechamps, Genebra 1997, 103-112; em port. in: programa dos 18. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 85-88

Nunes 1993: [Sem título – resposta a um questionário sobre 'as utopias'], in: *Fragments d'un discours utopique, Utopies*, Les Cahiers de l'IRCAM, Nr. 4, Paris 1993, 95 e 104

Nunes 1999: Entrevista de Pedro Figueiredo, in: 'Arte Musical', nº 14, IV série, Janeiro/Abril 1999, pp. 6-24. Título original: "Compositor por Vontade ou por 'Acaso'"

Nunes / Fernandes, Cristina 2000: Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Público* (25.06.2000), Lisboa, 9

Nunes / Cascudo, Teresa 2002: *Emmanuel Nunes: uma conversa sobre a origem da sua música*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Público* (06.02.2002), Lisboa, 34

Nunes / Ribeiro, Luís / Laginha, Mário / Salazar, Álvaro / Zingaro, Carlos / Esteireiro, Paulo / Almeida, João 2002: Entrevista colectiva com Emmanuel Nunes, in: *Jornal de Letras* (23.01.2002), Lisboa, 16-17

Nunes / Lobo, Paula / Mariano, Bernardo 2002: *A música como um organismo vivo*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Diário de Notícias* (07.02.2002), Lisboa, 40/41

Nunes / Carneiro, Emanuel 2004: *Mini entrevista*. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Jornal de Notícias* (20.12.2004), Porto, 32

Nunes / (anónimo) 2005: Resposta a um questionário, in: programa do festival de Salzburgo de 2005, *Salzburg Passagen – Die zweite Moderne*, pp. 24-26

Nunes / Bioteau, Alain 2006: 'Prélude à l'opéra'. Entrevista publicada na revista do Ensemble intercontemporain, *Accents*, nº 28 (jan – mar 2006), Paris 2006, 10

Nunes / Ferreira, Diana 2007: 'O melhor dos últimos dez anos é o Remix Ensemble', in Público, 19.01.2007

Nunes / Yáñez, Paco 2007: 'Me considero portugués y europeo', Entrevista publicada na revista online 'Mundoclasico.com' a 27.04.2007.

Nunes / Weiss, Marcel 2007: 'Emmanuel Nunes – l'attitude instrumentale', in: 'Journal du Conservatoire', publicação online do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (www.cnsmdp.fr), Maio de 2007

Nunes / Assis, Paulo de 2008: [Sem título]. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: *Das Märchen*, Programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 207-213

Nunes / Fernandes, Cristina 2008: 'No universo labiríntico de Emmanuel Nunes'. Entrevista com Emmanuel Nunes, in: Público, 25.01.2001 (Caderno: Ípsilon, p. 4)

Nunes / Szpirglas, Jérémie 2011: Entrevista publicada no programa de sala da estreia da versão com live-electronic de *Einspielung I* para violino, Paris, Centre Pompidou, 16.06.2011, pp. 3-12.

## B. TEXTOS SOBRE EMMANUEL NUNES E SUAS OBRAS

Albèra, Philippe 1992: *Emmanuel Nunes*, in: Programa do Festival *d'Automne*, Paris 1992, 3; publicado também nos sucessivos Catálogos da editora Ricordi (desde 1993)

Alluard, Didier 1997: *Litanies du feu et de la mer I*, in: Programa dos 21. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1997, 98-100

Alluard, Didier 2002: *Litanies du Feu et de la Mer I & II*, in: Programa do Festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 29-31

Almeida, João 2002: *Música de um homem só*, in: Jornal de Letras (23.01.2002), Lisboa, 12-15

Amaral, Pedro 1998: 'Emmanuel Nunes', in: *A Invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal hoje* (Sérgio Azevedo, ed.), Caminho da Música, Lisboa 1998, 209-235

Assis, Paulo de 2007a: *Edgard Varèse, Alban Berg, Emmanuel Nunes: Material e invenção* [obra referida: *Dawn Wo*], in: programa do concerto de 19.01.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007b: *Ruf*, in: Programa do concerto de 19.07.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007c: *Nachtmusik I / Vislumbre / Musik der Frühe*, in: programa do concerto de 21.09.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007d: *Duktus / Épures du serpent vert II*, in: programa do concerto de 05.10.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007e: *Metamorfose e Sacrifício. A incarnação duma travessia* [*Wandlungen e Épures du serpent vert IV*], in: programa do concerto de 09.10.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007f: *Esquisses / Chessed III*, in: programa do concerto de 01.12.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007g: *Nachtmusik II*, in: programa do concerto de 02.12.2007 na Casa da Música, Porto 2007

Assis 2007h: *Emmanuel Nunes and the "Internal Time Consciousness"*, in: booklet do CD Numérica NUM 1153 (CD 2007), Porto 2007

Assis 2007i: *Duktus / Épures du serpent vert II*, in: booklet do CD Numérica NUM 1153 (CD 2007), Porto 2007

Assis 2008a: "Das Märchen" de Johann Wolfgang von Goethe ou *A Autonomia do Simbólico*, in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 179

Assis 2008b: "Das Märchen": O Labirinto dos Símbolos, in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 184-197

Assis 2008c: "Das Märchen" de Emmanuel Nunes ou O Labirinto da Imaginação, in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 199-206

Assis 2008d: "Das Märchen": Contexto e Personagens / Argumento (port., sp., eng. frz.), in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 10-33

Assis 2008e: "Das Märchen": Resumo Quadro a Quadro (port.), in: *Das Märchen*, programa da estreia de *Das Märchen*, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa 2008, 34-47

Assis 2008f: *Emmanuel Nunes: Eine Momentaufnahme*, in: programa do festival *MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik Berlin*, Pfau Verlag, Berlin/Saarbrücken 2008, 126-127

Assis 2008g: *Emmanuel Nunes–Portrait*, in: programa do festival *MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik Berlin*, Pfau Verlag, Berlin/Saarbrücken 2008, 127-129

Assis 2008h: *Dawn Wo / Nachtmusik I / Duktus*, in: programa do festival *MaerzMusik – Festival für aktuelle Musik Berlin*, Pfau Verlag, Berlin/Saarbrücken 2008, 129-130

Assis 2008i: *Mort et vie de la mort*, in: programa do festival de Donaueschingen (Donaueschinger Musiktage), Donaueschingen 2008, 95

Assis 2009a: *Litanies du feu et de la mer I & II; Nachtmusik I; Versus II; Rubato, registres et résonances; Improvisation IV – L'électricité de la pensée humaine*, in: programa do festival de Huddersfield (UK) 2009

Assis 2009b: "La Douce / A Submissa, um conto fantástico", in: *La Douce*, programa da estreia de *La Douce*, Casa da Música, Porto 22.09.2009, 11-25

Assis 2010: *Lichtung III*, in: programa do concerto de 22.09.2010 na Casa da Música (10º aniversário do Remix Ensemble), Porto 2010

Assis 2011a: 'Kaleidoskopische Erkundungen von Raum und Zeit: Eine Einführung in die Musik von Emmanuel Nunes' (alemão, francês e inglês), in: brochura da editora Ricordi Munique.

Assis 2011b: *Wandlungen*, in: programa do concerto de 14.06.2011 na Casa da Música, Porto 2011

Assis 2011c: *Musivus*, in: programa do concerto de 22.10.2011 na Casa da Música, Porto 2011

Bancquart, Alain 1980: (s/título). Texto resultado de uma entrevista a Emmanuel Nunes, in: *Perspectives du XXème Siècle, Journée Emmanuel Nunes*, Radio France, Paris 1980

Bayle, Laurent 1998: *Laudatio d'Emmanuel Nunes*, in: Szendy, Peter (ed.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, 9-21

Bioteau / Szendy 1998: *Clefs pour "Lichtung I"*, in: Szendy, Peter (Hg.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, 29-39

Bioteau, Alain 1998: *Synopsis de "Lichtung I"*, in: Szendy, Peter (Hg.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, 27-28

Bioteau 1998a: *Toucher l'espace*, in: Szendy, Peter (Hg.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, 41-124

Bioteau 1999: *Emmanuel Nunes, Construtor do Tempo*, in: *Arte Musical*, IV/14, Lisboa, 1999, 30-35

Bioteau 2000: *Emmanuel Nunes*, in: Programa do concerto de 22.06.2000 (Festival Agora), Paris 2000, 3-6

Bioteau 2001: *L'œuvre d'Emmanuel Nunes*, in: *Emmanuel Nunes. Compositeur portugais (XXe siècle)*, Présences portugaises en France, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Lisboa /Paris 2001, 79-159

Bioteau 2002: *Dawn wo*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 8-9

Bioteau 2002a: *Omnia mutantur, nihil interit*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 39

Bioteau 2006: *Intégration de l'espace dans l'œuvre d'Emmanuel Nunes et contexte historique*. Tese de doutoramento (Orientador: Alain Poirier; inédito), CNSMDP / EHES, 2006

Bioteau 2007: *Cycle Lisbonne*, in: programa do Festival Cycle Lisbonne (Cité de la Musique), Paris 2007, 2

Bioteau 2007a: *Emmanuel Nunes – Une biographie musicale*, in: Programa do Festival MUSICA (Festival international des musiques d'aujourd'hui), Estrasburgo 2007, 22-23



Bioteau, Alain 1997: *Intégration de l'espace dans les processus compositionnelles d'Emmanuel Nunes: la cas de "Lichtung I"*. Tese de Mestrado (inédita), IRCAM / EHESS, 1997

Bochmann, Christopher 2005: *Impressões acerca de Emanuel Nunes: Wandlungen*, in: *Dez Compositores Portugueses – Percursos da escrita musical no Século XX* (Manuel Pedro Ferreira, ed.), Dom Quixote, Lisboa 2007, 269-278

Borel, Hélène 2001: *Éléments de biographie d'Emmanuel Nunes*, in: *Emmanuel Nunes. Compositeur portugais (XXe siècle)*, Présences portugaises en France, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Lisboa / Paris 2001, 7-77

Campos Rosado, Roy 1985: *Grund*, in: Programa der 9. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1985

Carvalho, Ana de 1992: *Emmanuel Nunes. A via luminosa*, in: Expresso (14.11.1992), Lisboa 1992, 82R-83R [com Discografia]

Colas, Damien 2002: *Versus I*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 28

Cruz, Valdemar 2000: *No caminho da perfeição*, in: Expresso (23.12.2000), Lisboa, 34-40

Daubresse, Éric 1992: *Éléments d'analyse technique: "Lichtung" (1988/91) de Emmanuel Nunes*, in: *Cahiers d'analyse création et technologie – documentation musicale* (publicação interna), IRCAM/ Centre Georges Pompidou, Paris 1992, 1-78

Daubresse 1998: *Le projet informatique. De l'élaboration à la collaboration*, in: Szendy, Peter (ed.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998, 125-149

Daubresse 2001: *Emmanuel Nunes, compositeur à l'IRCAM*, in: *Emmanuel Nunes. Compositeur portugais (XXe siècle)*, Présences portugaises en France, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Lisboa / Paris 2001, 161-203

Desjardins, Christophe 2002: *Einspielung III*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 27

Drees, Stefan 2005: *Emmanuel Nunes: Komponieren als Vermittlung ausser-musikalischer Gehalte*, in: programa do festival de Salzburgo de 2005, *Salzburg Passagen – Die zweite Moderne*, pp. 69-70

Feneyrou, Laurent 1994: *Chessed IV et la lumière naissante*, in: programa do concerto de 27.11.1994 (*Festival d'Automne à Paris*), Paris 1994

Feneyrou 2007: *Emmanuel Nunes*, in: Programa do Festival Cycle Lisbonne (Cité de la musique), Paris 2007, 4-8; publicado também online, in: <http://brahms.ircam.fr>

Feneyrou 2007a: *Litanies du feu et de la mer II, Lichtung II, Lichtung III*, in: Programa do Festival Cycle Lisbonne (Cité de la musique), Paris 2007, 11-12

Feneyrou 2007b: *Rubato, registres et résonances; Improvisation II – Portrait; Improvisation I – für ein Monodram*, in: Programa do Festival Cycle Lisbonne (Cité de la musique), Paris 2007, 15-16

Ferreira, Manuel Pedro 2005: *Emanuel Nunes - Ficha biográfica*, in: *Dez Compositores Portugueses – Percursos da escrita musical no Século XX* (Manuel Pedro Ferreira, ed.), Dom Quixote, Lisboa 2007, 267-268

Gomez-Schneekloth, Antonio 1991: *Quodlibet*, in: programa dos 15. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 99; em alemão, in: programa da série de concertos *Musik im 20. Jahrhundert*, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken 1992, 29

Günther, Andreas 2005: *Chessed I (1979/2005)*, in: programa da estreia da versão revista (27.08.2005), Colónia 2005

Häusler, Josef 1999: *Quodlibet: Porträt und Klanglandschaft*, in: Programa do concerto de 24.03.1999, Catedral de Basileia, Basileia 1999; em francês (*Quodlibet: Portrait et paysage sonore*), in: programa do Festival MUSICA (Festival international des musiques d'aujourd'hui), Estrasburgo 2007, 28-29

Jungheinrich, Hans-Klaus 1986: *Eine kohärente tonsprachliche Innenwelt – Portugiesischer Komponist in der BRD: Emmanuel Nunes*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 15 (Julho 1986), 8-10 [com catálogo de obras]

Leblé, Christian 1992: *Nunes, la grande forme*, in: *Libération* (17.11.1992), Paris 1992

Macías 1989 (Enrique): *"Tifereth": Introdução*, in: programa da Fundação de Serralves, Porto 1991 [Anexo], 1-2

Macías, Enrique X. 1991: *Passus: esbozo para una aproximación al universo creativo de Emmanuel Nunes*, in: *Colóquio/Artes*, Nr. 88, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 54-62 [com catálogo e divisão da Obra em três ciclos]

Macías 1991a: *Emmanuel Nunes: um perfil*, in: programa dos 15. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 29-33 [com catálogo e discografia]

Macías 1992: *Machina Mundi* in: Programa des Festival d'Automne, Paris 1992, 24-27

Macías 1993: *Retrato de Emmanuel Nunes*, in: *Scherzo – Revista de música*, Ano 8 / Nr. 71, Madrid 1993, 36

Melo, Virgílio de 1999: Uma Utopia teimosa e inacabada, in: 'Arte Musical, IV, nº 14, Lisboa 1999, 123-124

Monteiro, Francisco 2001: *Emmanuel Nunes*, in: *The Portuguese Darmstadt Generation*, Tese de doutoramento (inédito), Universidade de Sheffield (UK), Sheffield 2001, 299-305

Monteiro, Francisco 2007: *Emmanuel Nunes "Litanies du Feu et de la Mer II": Estudos para uma Interpretação*, in *Interpretação Musical – Teoria e Prática* (Francisco Monteiro, Ângelo Martingo, ed.), Edições Colibri / CE-SEM, Lisboa 2007, 111-132

Montremi, J.M. de 1980: *Une Journée pour la Musique d'Emmanuel Nunes. Écrire pour le Public Ne Veut Pas Dire Écrire pour le Succès*, in: *La Croix* (1), s/ local, 1980

Pacheco, António Jorge 2007: *Emmanuel Nunes – L'homme par l'œuvre*, in: programa do Festival MUSICA (Festival international des musiques d'aujourd'hui), Estrasburgo 2007, 21

Pereira, Rui 2008: *Rubato, Registres et Résonances*, in: programa do concerto de 29.11.2008 na Casa da Música, Porto 2008

Rafael, João 1991: *Clivages I & II*, in: Programa dos 15. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 55-58; publicado parcialmente em: programa do Festival *Archipel*, Genebra 2005; e ainda em: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 34-38

Rafael 1991a: *Duktus*, in: programa dos 15. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1991, 97-98; republicado em: programa do concerto de 16.04.2006 na Casa da Música, Porto 2005, 12-14

Rafael 1992: *Le développement fertile: une analyse de "Wandlungen"* (publicação parcial), in: programa do Festival *d'Automne à Paris* 1992, 17-20

Rafael 1995: *Le développement fertile: une analyse de "Wandlungen"*. Tese de mestrado, Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, Freiburg i. Br. 1995; publicada em inglês, em: *ex tempore – A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, vol. 8/2, Sunderland (USA) 1997, 33-55 (disponível online em: [www.ex-tempore.org/Ex-Tempore97/rafael97.htm](http://www.ex-tempore.org/Ex-Tempore97/rafael97.htm)); publicada em port. in: *Dez Compositores Portugueses – Percursos da escrita musical no Século XX* (Manuel Pedro Ferreira, ed.), Dom Quixote, Lisboa 2007, 279-302

Rafael 2002: *Sonata a tre*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 10

Reibel, Guy 1979: "Einspielung I" d'Emmanuel Nunes, in: *Collection Écouter Jouer*, Ministère de la Culture/SACEM/Radio France 1979, 25-29

Rey, Anne 1992: *Emmanuel Nunes – le rond et le carré*, in *Le Monde* (19.02.1992), Paris 1992

Sobral Cid, Miguel 1992a: *O escultor do som*, in: *Expresso* (28.11.1992), Lisboa, 113R-114R

Sobral Cid, Miguel 1992: *Passado, presente e futuro*, in: *Expresso* (13.06.1992) Lisboa, 97R

Soveral, Madalena 1999: *Étude Analytique des "Litanies du Feu et de la Mer" d'Emmanuel Nunes*, Tese de mestrado ("Mémoire de DEA", inédita), Universidade de Paris (Saint-Denis), 1999

Stoianova, Ivanka 2002: *Offenheit als Raumwerden der Zeit: Der portugiesische Komponist Emmanuel Nunes*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Nr. 93 (Maio 2002), 11-14

Strauch, Pierre 2002: *Einspielung II*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 12-13

Struck-Schloen, Michael 2001: *Musivus* (1997-2001), in: programa da série de concertos *Orchestra-Gruppen* (WDR Colónia), Colónia 2001, 26-29

Struck-Schloen, Michael 2003: *Sprache der Vereisamung – Zu den Improvisationen von Emmanuel Nunes*, in: programa das *Wittener Tage für Neue Musik*, Witten/Colónia 2003, 58-63

Szendy, Peter 1992a: *Litanies du feu et de la mer*, in: programa do Festival *d'Automne à Paris* 1992, 21

Szendy 1992b: *Einspielung III / Aura / Versus III*, in: programa do Festival *d'Automne à Paris* 1992, 29

Szendy 1992c: *Lichtung*, in: programa da estreia (Paris, 13.02.1992), IRCAM / EIC; publicado também como: 'Éléments d'analyse technique: "Lichtung" (1988/91) de Emmanuel Nunes', in: *Cahiers d'analyse création et technologie - documentation musicale* (Éric Daubresse, ed., publicação interna), IRCAM/Centre Georges Pompidou, Paris 1992, 79-80; em port. in: programa dos 20. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1996, 108-109

Szendy 1992d: *Emmanuel Nunes: tisser l'espace*, in: *Résonance*, Nr. 2, IRCAM – Centre Georges Pompidou, Paris 1992, 14-15

Szendy 1993: *Réécrire: "Quodlibet" d'Emmanuel Nunes*, in: *Genesis. Revue internationale de critique génétique* (Jean-Michel Place, ed.), Nr. 4, IRCAM – Centre Georges Pompidou, Paris 1993, 111-133; em port. in: Programa dos 18. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1994, 128-133

Szendy 1994: *Aura, Versus I, Versus III, Einspielung I, Einspielung II, Einspielung III*, in: programa dos 18. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1994, 102-103; 118-119

Szendy 1995: *Avant-textes, textes, contextes : à partir du "Quodlibet"* d'Emmanuel Nunes. Tese de doutoramento (Orientação: Hugues Dufourt; inédita). IRCAM – EHESS, 1995

Szendy 1995a: 73 Oeldorf75, in: programa da *Académie d'été*, IRCAM, Paris 1995, 19-21 [frz. e eng.]

Szendy 1997: *Versus II*, in: programa da série de concertos *L'IRCAM ouvre ses portes*, Paris 1997, 1

Szendy 1998 (ed.): *Emmanuel Nunes. Textes réunis*. Compositeurs d'aujourd'hui, L'Harmattan/IRCAM, Paris 1998 [com catálogo, discografia e bibliografia]

Szendy 1999: *Glossaire: En marge de deux textes d'Emmanuel Nunes (l'un présent, l'autre absent)*, in: *La loi musicale: Ce que la lecture de l'histoire nous (dés) apprend* (Danielle Cohen-Lévinas, ed.), L'Harmattan, Paris/Montréal, 137-143

Szendy 2002: *Versus III*, in: programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 13

Szendy 2002a: *Einspielung I*, in: Programa do festival *Emmanuel Nunes 2002. Uma Retrospectiva*, Centro Cultural de Belém, Lisboa 2002, 26

Szendy 2005: *Clefs pour "Quodlibet"*, in: Programa do Festival Archipel, Genebra 2005

Szendy, Peter 1992: *Paradoxes et labyrinthes. Notes sur un parcours*, in: Programa do Festival d'Automne à Paris 1992, 12-14; em Port. in: Programa dos18. Encontros de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1994, 83-84

Vieira de Carvalho, Mário 1972: "Purlieu" de Emanuel Nunes. Uma primeira audição importante, in Diapasão 2, Sassetti, Lisboa 1972, 50

Vieira de Carvalho 1991: *Emmanuel Nunes: ascese, rigor e originalidade*, in: *Jornal de Letras* (02.04.1991), Lisboa, 26

Zenck, Martin 1997: *Emmanuel Nunes' Quodlibet: Gehört mit den Ohren* Nos, in: *Nähe und Distanz: Nachgedachte Musik der Gegenwart* (Wolfgang Gratzner, ed.), vol. 2, Wolke-Verlag, Hoffheim 1997, 154-171

Zenck 2000: *Musivus für Orchester*, in: Programa do concerto da Basel Sinfonietta (11. & 14.11.2000), Basileia 2000

## DISCOGRAFIA\*

1. [1978 / 1992] *Degrés* para trio de cordas (1965); *Impromptu pour un voyage I* (1973) para trompete, flauta, violeta e harpa (1973): Trio de Cordas de Paris; Trio Debussy, Jean Jacques Greffin (tr.). – Diapasão DIAP 25002 (LP 1978); Portugalsom CD 870034 / SP 4032 (CD 1992)
2. [1989] *Litanies du feu et de la mer I & II* para piano (1969, 1971): Alice Ader (pno.). – Adda 581 095 AD 184 (CD 1989)
3. [1990] *Minnesang* para 12 vozes (1975/76); *Grund* para flauta e fita magnética a 8 pistas (1982/83): Groupe Vocal de France, Michel Tranchant (dir.); Pierre-Yves Artaud (fl.). – Adda 581 110 AD 184 (CD 1990)
4. [1990] *Esquisses* para quarteto de cordas (1967; rev. 1980); *Musik der Frühe* para 18 instrumentos (1980; rev. 1984/86): Arditti Quartet; Ensemble Intercontemporain, Peter Eötvös (dir.). – ERATO ECD 75551 (CD 1990). – ERATO 2292-45362 (1990)
5. [1992] *Litanies du feu et de la mer I & II* para piano (1969, 1971): Madalena Soveral (pno.). – Numérica NUM CD 1007 (CD 1992)
6. [1994] *Degrés* para trio de cordas (1965); *Nachtmusik I* para violeta, violoncelo, corne inglês, clarinete-baixo, trombone e live-electronics *ad libitum* (1977/78; rev. 1995): Ensemble Contrechamps; Ensemble Contrechamps, Mark Foster (dir.). – ACCORD 204 392 (CD 1994)
7. [1994] *Machina Mundi* para 4 instrumentos solistas, coro misto, orquestra e fita magnética (1991/92): Pierre-Yves Artaud (fl.), Ernesto Molinari (cl.), Gérard Buquet (tuba), Claire Talibart (perc.), Coro e Orquestra Gulbenkian, Fabrice Bollon (dir.). – AUVIDIS/MONTAIGNE 782 020 (CD 1994)
8. [1995/2001] *Quodlibet* para 6 perc., 28 instrumentos e orquestra com 2 maestros (1990/91): Ensemble Modern, Percussions de Strasbourg, Orquestra Gulbenkian, Kasper de Roo e Emilio Pomárico (dir.). – AUVIDIS/MONTAIGNE 782 055 (CD 1995). – Audiovis/Naive AD 061 (CD 2001)

\* Por ordem cronológica de publicação.

9. [1998] *Wandlungen*. Cinco Pasacalhas para 25 instrumentos e live-electronics *ad libitum* (1986): Ensemble Modern der Jungen Deutschen Philharmonie, Peter Rundel (vln.), Barbara Maurer (vlta.), Kai Schaffer (violonc.), Ernest Bour (dir.), Experimental Studio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Sudwestfunks Freiburg. – COL LEG-NO WWE 20025 (3 CD 1998)
10. [2003] *Lichtung I* para violoncelo, trompa, clarinete, trombone, eufónio, 4 perc. e live-electronics (1988/91); *Lichtung II* para Ensemble e live-electronics (1995/2000): Ensemble Intercontemporain, Jonathan Nott (dir.), IRCAM. – ACCORD 472 964-2 [Universal 472 966-2] (CD 2003)
11. [2003] *Improvisation I – Für ein Monodram* para Ensemble (2002/2005; primeira versão, correspondente à estreia parcial de Witten, em 2003): Ensemble Recherche, Frank Ollu (dir.). – Kulturforum Witten WD (CD 2003)
12. [2004] *Tissures* para grande Ensemble (2002): Remix Ensemble, Frank Ollu (dir.). – Numérica NUM 1126 (2 CD 2004)
13. [2007] *Duktus* para Ensemble (1987); *Épures du Serpent Vert II* para grande Ensemble (2005/2006); Remix Ensemble, Peter Rundel (dir.). – Numérica NUM 1153 (CD 2007)
14. [2007] *Versus III* para flauta em Sol e violeta (1987/90); *Improvisation II - Portrait* para violeta solo (2002); *La Main Noire* para três violetas (2007): Emmanuelle Ophèle, Christophe Desjardins; Christophe Desjardins. – AEON AECD 0756 (CD 2007)
15. [2007] *Litanies du feu et de la mer I & II* para piano (1969, 1971): See Siang Wong (pno.). – GUILD, GMCD 7318, (CD 2007)

★

#### Lista alfabética das obras gravadas

<i>Degrés</i>	CD 1 e 6
<i>Duktus</i>	CD 13
<i>Épures du Serpent Vert II</i>	CD 13
<i>Esquisses</i>	CD 4
<i>Grund</i>	CD 3
<i>Improvisation I – Für ein Monodram</i>	CD 11
<i>Improvisation II - Portrait</i>	CD 14
<i>Impromptu pour un voyage I</i>	CD 1

<i>La Main Noire</i>	CD 14
<i>Lichtung I</i>	CD 10
<i>Lichtung II</i>	CD 10
<i>Litanies du feu et de la mer I &amp; II</i>	CD 2, 5 e 15
<i>Machina Mundi</i>	CD 7
<i>Minnesang</i>	CD 3
<i>Musik der Frühe</i>	CD 4
<i>Nachtmusik I</i>	CD 6
<i>Quodlibet</i>	CD 8
<i>Tissures</i>	CD 12
<i>Versus III</i>	CD 14
<i>Wandlungen</i>	CD 9

★

#### Filmografia

*Emmanuel Nunes: no princípio era o som*. Realização: Teresa Olga, Fátima Cavaco. Guião: Diana Andringa. RTP 1992/1994.

#### Filmes com música de Emmanuel Nunes

*Douro, Faina Fluvial 2*. Realização: Manoel de Oliveira. Filme mudo, 1931, rev. 1994 – *Litanie du feu et de la mer*.

*Viagem ao Princípio do Mundo*. Realização: Manoel de Oliveira. 1996 – Extractos de *Machina Mundi*, *Litanies du feu et de la mer*, *Grund*.

*Porto da Minha Infância*. Realização: Manoel de Oliveira. 2001 – Extractos de *Nachtmusik I* (Peter Rundel aparece no filme dirigindo a música).

A

Academia dos Amadores  
de Música  
13, 39, 433, 434

Adorno, Theodor W.  
11, 18, 20, 21, 104, 105, 106,  
108, 109, 110, 111, 113, 116,  
117, 477, 479

Albèra, Philippe  
29, 261, 407, 555, 557

Antonioni, Michelangelo  
381

Artaud, Antonin  
80, 544, 565

B

Babbitt, Milton  
39

Bach, Johann Sebastian  
13, 28, 40, 123, 223, 235, 239,  
242, 263, 324, 328, 329, 332,  
333, 335, 342, 346, 358, 370,  
386, 401, 402, 412, 418, 426,  
445, 455, 467, 523, 530, 534,  
535, 545

*A Arte da Fuga*  
385, 387

*O Cravo Bem Temperado*  
40, 335, 336, 342, 422, 434

Bartók, Bela  
65, 189, 331, 337, 340, 345,  
379, 417, 434, 436, 442, 444,  
467, 496, 523, 533, 534

Baudelaire, Charles  
79, 80, 87

Bayle, Laurent  
59, 439, 440, 559

Beaufils, Marcel  
13, 40

Beethoven, Ludwig van  
70, 82, 223, 239, 241, 242, 262,  
315, 316, 317, 331, 335, 341, 342,  
343, 347, 358, 401, 402, 412,  
413, 415, 425, 455, 461, 521, 534

Benjamim, Walter  
479

Benoit, Francine  
13, 30, 31, 315, 434, 496, 523

Berg, Alban  
13, 40, 65, 99, 189, 341, 358,  
359, 427, 467, 482, 493, 494,  
498, 503, 511, 516, 524, 557

*Suite Lírica*  
358

*Wozzeck*  
65, 358, 435, 483, 503, 511,  
516

Bergman, Ingmar  
236

Berio, Luciano  
39, 417, 420, 421, 439, 440, 444,  
467, 479, 503, 510, 526, 536

Bíblia  
407

Böhme, Jakob  
371, 407, 429, 543

Boulez, Pierre  
10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 22,  
28, 33, 39, 40, 59, 65, 73, 75,  
77, 78, 79, 80, 81, 83, 87, 99,  
208, 261, 263, 345, 347, 370,  
372, 377, 380, 402, 411, 417,  
419, 421, 434, 439, 467, 471,  
479, 486, 496, 498, 499, 500,  
523, 528, 534, 535, 536, 551

*Le marteau sans maître*  
16, 79, 422

*Notations*  
16, 75, 551

*Penser la musique aujourd'hui*  
13, 15, 16, 22, 28, 40, 208,  
261, 370, 421, 426, 536

*Pli selon pli*  
16, 80

*Points de Repère*  
15, 16, 75

*Relevés d'apprenti*  
15, 16, 75

*Répons*  
15, 16, 75, 81, 87, 551

Bour, Ernest  
13, 14, 15, 63, 64, 65, 66, 67,  
68, 69, 70, 71, 532, 566

Bracque, Georges  
381, 463, 528

Braga Santos, Joly  
316, 317, 346

Broch, Hermann  
91

Buber, Martin  
13, 29, 40, 41, 42

C

Cage, John  
348, 372

Camões, Luís Vaz de  
413, 429, 468, 545

Carneyro, Cláudio  
317

Carter, Elliot  
503

Casa de Serralves  
57, 61, 383, 474, 553, 555, 561

Centeno, Yvette  
506, 517

Centro Cultural de Belém  
269, 272, 383, 459, 553, 554,  
555, 557, 559, 560, 562, 563,  
564

Centro Georges Pompidou  
14, 47, 49, 203, 440, 527, 533,  
551, 553, 556, 560, 563

Cézanne, Paul  
80, 81, 110, 114, 115

Chaplin, Charlie  
236, 381

Chopin, Frédéric  
223, 239, 242, 324, 325, 380,  
462, 534

Cochofel, João José  
323, 350

Conservatório Nacional  
Superior de Música e Dança  
de Paris  
13, 28, 40, 65, 231, 235, 315,  
418, 422, 449, 456, 473, 485,  
486, 489, 556

Cox, Jeremy  
29, 243, 247, 253, 254

Czerny, Carl  
202

D

DAAD (Deutscher  
Akademischer  
Austausch Dienst)  
10, 367, 373, 375, 537, 554

Dallapiccola, Luigi  
65, 349

Darmstadt, Cursos de Verão  
13, 39, 40, 77, 261, 369, 417,  
420, 421, 439, 496, 523, 524,  
535, 536, 562

Daubresse, Éric  
28, 60, 203, 216, 221, 448,  
512, 531, 532, 551, 560, 563

Debussy, Claude  
14, 16, 80, 81, 223, 329, 338,  
343, 482, 496, 516, 565

*Pélléas et Mélisande*  
65

Delacroix, Eugène  
79, 85, 87, 104

Delaunay, Robert  
101

Dostoiévski, Fiódor  
256, 465, 501, 519, 547, 554

E

Eco, Umberto  
22, 127, 426

Eisenstein, Sergei  
381

Ensemble  
Intercontemporain  
69, 451, 565, 566

Ensemble Modern  
15, 63, 68, 69, 70, 71, 500,  
532, 565, 566

Ensemble Recherche  
465, 566

Escola de Música de Colónia  
13, 40, 358, 370, 417, 421, 535

F

Faust, Wolfgang Max  
367, 421, 537, 554

Fellini, Federico  
381

Festival d’Automne à Paris  
39, 47, 277, 281, 407, 538,  
539, 551, 552, 553, 555, 560,  
562, 563, 564

Festival de Donaueschingen  
9, 29, 30, 39, 68, 265, 269,  
277, 459, 532, 551, 552, 558

Festival de Royan  
10, 66, 67, 451, 537, 542, 543

Festival de Salzburgo  
477, 525

Freier, Recha  
372, 373, 408

Freitas Branco, João de  
317

Freitas Branco, Luís de  
316, 341, 377

Freitas Branco, Pedro de  
435, 511

Fundação Calouste  
Gulbenkian  
15, 32, 47, 49, 59, 60, 69, 75, 87,  
243, 267, 269, 281, 327, 332, 346,  
357, 398, 404, 423, 435, 451,  
456, 464, 474, 494, 495, 515,  
538, 544, 551, 552, 553, 555, 557,  
559, 560, 561, 562, 563, 564, 565

G

Giacometti, Michel  
31, 323, 333, 344

Goethe, Johann Wolfgang von  
30, 88, 110, 305, 310, 481, 482,  
506, 507, 512, 513, 515, 516,  
517, 518, 519, 521, 546, 554, 558

Gould, Glenn  
402

Griffith, D.W.  
381

GRM (Groupe de  
Recherches Musicales)  
216, 232

Guiomar, Michel  
13, 410, 534

H

Haendel, Georg Friedrich  
194, 329, 340, 342, 346, 513

Haller, Hans Peter  
68, 526, 532

Harnoncourt, Nicolaus  
187

Häusler, Joseph  
29, 30, 39, 65, 66, 68, 71,  
265, 269, 532, 561

Haydn, Joseph  
223, 315, 329, 368

Heidegger, Martin  
18, 23, 24, 40, 426

Heike, Georg  
13, 40, 370, 407, 421, 496

Hélder, Herberto  
356, 380

Henry, Michel  
11, 17, 18

Hindemith, Paul  
65, 332, 337, 338

Hofmannsthal, Hugo von  
128, 240

Humperdinck, Engelbert  
432

Husserl, Edmund  
10, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20,  
22, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 40,  
73, 126, 127, 129, 130, 132,  
133, 136, 139, 144, 147, 148,  
149, 150, 153, 154, 155, 156,  
157, 159, 163, 164, 165, 166,  
168, 169, 170, 173, 174, 178,  
179, 180, 182, 240, 241, 244,  
247, 250, 370, 392, 426, 478,  
525, 552

I

IRCAM (Institut de  
Recherche et Coordination  
Acoustique/Musique)  
25, 28, 32, 59, 60, 63, 191,  
203, 207, 209, 211, 213, 214,  
216, 221, 228, 238, 285, 310,  
380, 386, 394, 404, 410, 415,  
424, 425, 439, 440, 446, 447,  
451, 454, 473, 478, 500, 501,  
512, 518, 526, 531, 532, 538,  
543, 546, 547, 551, 552, 555,  
559, 560, 563, 564, 566

Israel ben Elieser  
40, 42

J

Jakobson, Roman  
11, 18, 19, 20, 136, 137, 138,  
141, 142, 143, 144

Josquin des Prez  
223

K

Kandinsky, Wassily  
9, 10, 11, 15, 17, 18, 19, 20,  
21, 23, 24, 33, 73, 85, 86, 87,  
88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95,  
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,  
103, 104, 105, 107, 108, 109,  
110, 111, 112, 114, 115, 116,  
117, 118, 119, 120, 121, 122,  
123, 125, 126, 127, 129, 130,  
131, 132, 133, 134, 135, 138,  
139, 140, 141, 143, 144, 191,  
214, 244, 381, 470, 525

Klee, Paul  
11, 79, 381, 414

Kolisch, Rudolph  
70

Kontarsky, Bernhard  
370

Kupiec, Jean-Jacques  
245, 249, 250, 254, 256

L

Lachenmann, Helmut  
486, 498, 500, 503

Ligeti, György  
39, 380, 479, 498, 503, 523

Limb, Charles J.  
247

Lopes-Graça, Fernando  
13, 30, 31, 317, 323, 333, 334,  
343, 344, 355, 356, 358, 377,  
404, 433, 434, 436, 437, 454,  
496, 523, 534

M

Macías, Enrique X.  
383, 538, 539, 553, 554, 555,  
561

Macke, August  
85, 101

Maderna, Bruno  
39

Maeterlinck, Maurice  
97, 140, 141

Mahler, Gustav  
81, 128, 223, 374, 375, 387,  
392, 401, 412, 420, 462, 468,  
498

*A Canção da Terra*  
387

Maiakowski, Vladimir  
144

Mallarmé, Stéphane  
80, 141, 416

Malraux, André  
77

Manouri, Philippe  
503

Mariétan, Pierre  
30, 31, 323, 348

Matisse, Henri  
101

Mendes Pinto, Fernão  
398

Merleau-Ponty, Maurice  
149, 152, 153, 154, 159, 167,  
240, 426

Messiaen, Olivier  
442, 503, 516

Mestre Eckhart  
407

Monod, Jacques  
363, 364, 372

Monteverdi, Claudio  
360, 374, 375, 392, 412, 455,  
467, 482, 513, 523, 530

Mozart, Wolfgang Amadeus  
112, 191, 223, 317, 335, 358,  
421, 425, 443, 449, 455, 482,  
512, 517, 521

Mussorgsky, Modest  
96

## N

Nattiez, Jean-Jacques  
11, 16, 33

Nono, Luigi  
193, 497, 498, 500, 503

Nunes, Emmanuel

*Chessed*  
367, 372, 373, 408, 543, 545,  
552, 557, 560, 561

*Clivages*  
414, 545, 562

*Conjuntos I*  
9, 370, 539, 541

*Constelações*  
9, 541

*Das Märchen*  
30, 305, 306, 310, 481, 482,  
483, 502, 503, 504, 505,  
506, 507, 508, 509, 510,  
511, 512, 513, 514, 515, 519,  
538, 539, 546, 547, 554, 556,  
558

*Dawn Wo*  
358, 364, 370, 493, 494, 542,  
557, 558

*Degrés*  
355, 363, 364, 370, 419, 421,  
539, 541, 542, 565, 566

*Duktus*  
68, 70, 408, 545, 557, 558,  
562, 566

*Einspielung I*  
269, 367, 408, 454, 527, 531,  
533, 543, 553, 554, 556, 562,  
563, 564

*Einspielung II*  
367, 454, 544, 563

*Einspielung III*  
454, 544, 560, 563

*Épures du Serpent Vert*  
481, 546, 547, 554, 566

*Fermata*  
265, 379, 424, 542, 543

*Grund*  
115, 207, 383, 389, 544, 552,  
553, 560, 565, 566

*Impromptu pour un voyage I*  
355, 373, 542, 565, 566

*Improvisation I–  
für ein Monodram*  
477, 479, 561

*Lichtung I*  
28, 59, 203, 211, 224, 227,  
424, 454, 474, 500, 532, 533,  
545, 551, 559, 560, 566, 567

*Lichtung II*  
204, 423, 448, 453, 454,  
455, 465, 500, 531, 545, 561,  
566, 567

*Lichtung III*  
455, 463, 500, 501, 519, 531,  
533, 539, 547, 558, 561

*Litanies du Feu et de la Mer I*  
64, 542, 557

*Minnesang*  
265, 407, 412, 429, 482, 510,  
543, 553, 565, 567

*Musik der Frühe*  
68, 69, 390, 408, 544, 553,  
557, 565, 567

*Nachtmusik I*  
30, 70, 216, 269, 273, 274,  
389, 393, 394, 409, 462, 471,  
527, 543, 551, 553, 557, 558,  
565, 567

*Nachtmusik II*  
30, 269, 273, 274, 275, 389,  
393, 544, 557

*Oeldorf I*  
383

*Omens*  
409, 542, 543, 553

*Omnia mutantur, nihil interit*  
469, 545, 559

*Purlieu*  
195, 364, 370, 393, 494, 542,  
543, 546, 564

*Quodlibet*  
30, 127, 199, 200, 201, 285,  
286, 404, 410, 425, 426,  
446, 474, 499, 500, 511, 518,  
530, 545, 553, 555, 561, 563,  
564, 565, 567

*Ruf*  
10, 13, 29, 66, 67, 68, 265,  
266, 267, 369, 370, 379, 386,  
387, 423, 424, 468, 474, 537,  
543, 544, 552, 557

*Seuils*  
261, 370, 421, 541

*The Blending Season*  
363, 364, 370, 386, 394

*Tifereth*  
68, 269, 271, 367, 368, 383,  
384, 385, 387, 388, 389, 391,  
392, 408, 411, 414, 463, 464,  
467, 474, 530, 537, 552, 554,  
561

*Versus*  
454, 544, 545, 553, 554, 558,  
560, 563, 564, 566, 567

*Vislumbre*  
30, 281, 380, 429, 430, 510,  
538, 544, 552, 557

*Voyage du corps*  
265, 380, 542, 543

*Wandlungen*  
30, 68, 69, 70, 203, 204,  
277, 278, 279, 379, 408, 409,  
526, 527, 528, 529, 531, 532,  
533, 544, 545, 552, 557, 559,  
560, 562, 566, 567

## O

Oliveira, Manoel de  
471, 567

Orpheus Institute  
28, 243, 247, 250

## P

Partido Comunista Português  
360, 436, 437, 496

Peixinho, Jorge  
30, 31, 323, 345, 348, 370,  
377, 404, 438, 439, 451

Pereira Leal, Luís  
15, 60, 75, 286, 450, 504

Pessoa, Fernando  
10, 11, 13, 14, 47, 49, 54, 60,  
61, 356, 399, 545, 551

*Lisbon revisited*  
399

*Livro do Desassossego*  
61

*Páginas Íntimas  
e de Auto-Interpretação*  
49

*Poemas de Alberto Caeiro*  
54

Picasso, Pablo  
115, 116, 381, 463, 528

Poe, Edgar Allan  
245, 252, 255, 257

Pousseur, Henri  
13, 39, 40, 370, 419, 421, 440,  
496, 523, 528, 536

Prémio Pessoa  
13, 14, 53, 56, 57, 475, 552

Proust, Marcel  
54

Pudovkin, Vsevolod  
381

## R

Rafael, João  
15, 33, 53, 75, 269, 277, 343,  
450, 562

Ravel, Maurice  
223, 242, 246, 338, 341, 435,  
496, 523, 527, 528

Rembrandt van Rijn  
103, 124

Rousseau, Henri  
113, 117, 139

Rundel, Peter  
495, 515, 519, 566

## S

Sá-Carneiro, Mário de  
281, 429, 544

Sá e Costa, Maria Helena de  
317, 335, 336, 342

Saguer, Louis  
434, 436, 437, 438, 439

Sampaio, Jorge  
53, 436

Saraiva, António José  
321

Sasportes, José Estevão  
323

Scholem, Gershom  
29, 372

Schönberg, Arnold  
11, 13, 21, 28, 40, 70, 99, 113,  
116, 189, 193, 194, 235, 239,  
241, 254, 337, 341, 348, 422,  
444, 470, 477, 498, 524

Schubert, Franz  
262, 335, 374, 375, 386, 392,  
401, 412, 413, 468, 521, 534

Spek, Jaap  
13, 40, 370, 496

Steiner, Rudolf  
21, 22, 105, 506

Stiegler, Bernard  
25, 147

Stockhausen, Karlheinz  
11, 13, 22, 29, 30, 31, 39, 40, 69,  
191, 196, 199, 201, 202, 205, 208,  
209, 210, 215, 261, 262, 263, 345,  
347, 348, 370, 372, 377, 378, 383,  
384, 393, 412, 417, 419, 420, 425,  
434, 439, 440, 462, 467, 479,  
486, 496, 498, 499, 503, 523,  
526, 528, 530, 534, 535, 536, 551

*Carré*  
196, 530

*Gesang der Jünglinge*  
201, 526

*Gruppen*  
196, 384, 389, 422, 530, 563

*Hymnen*  
215, 526

*Kontakte*  
201, 215, 526

*Kurzwellen*  
261, 263, 535

*Licht*  
462

*Mantra*  
215

*Mikrophonie I*  
201, 215

*Mixtur*  
215

*Momente*  
13, 22, 40, 261, 262, 263,  
372, 412, 419, 426, 462, 535

*Musik für ein Haus*  
420, 425

*Telemusik*  
201, 526

Strauss, Johann  
123

Strauss, Richard  
82, 340, 344, 435, 443, 513,  
516, 523

Stravinsky, Igor  
13, 40, 65, 82, 99, 189, 330,  
337, 343, 345, 369, 417, 419,  
434, 442, 444, 467, 493, 494,  
496, 498, 523, 527, 534

Szendy, Peter  
39, 127, 199, 211, 407, 408,  
415, 425, 440, 538, 552, 553,  
555, 559, 560, 563, 564

Szènes, Arpad  
454

T

Tiêt, Thon-That  
267

V

Valéry, Paul  
141

Varèse, Edgard  
187, 494, 557

Verdi, Giuseppe  
323

Vieira da Silva, Maria  
Helena  
60, 61, 381, 414, 453, 454,  
464

Vieira de Carvalho, Mário  
9, 33, 355, 357, 401, 554, 555,  
564

Villa-Lobos, Heitor  
324

Vion-Dury, Jean  
248

W

Wagner, Richard  
97, 98, 99, 223, 482, 498,  
503, 504, 513, 516, 518, 534

Weber, Carl Maria von  
461

Webern, Anton  
13, 40, 99, 189, 223, 242, 341,  
347, 348, 358, 359, 360, 370,  
377, 410, 412, 422, 498, 524,  
534, 535

*Segunda Cantata*  
370, 410, 422, 498, 534

Wittgenstein, Ludwig  
29, 243

X

Xenakis, Iannis  
365, 378, 404, 446, 498

Z

Zimmermann, Bernd Alois  
63, 503, 516

Zohar, Livro do  
373, 408



Emmanuel Nunes – Escritos e Entrevistas

**Coordenação**

Paulo de Assis

**Edição**

Casa da Música

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

**Concepção Gráfica**

R2 design

**Paginação e Capa**

João Guedes

**Fotografia de Emmanuel Nunes gentilmente cedida por**

João Messias (Casa da Música)

**Tiragem**

500 exemplares

**Impressão e acabamento**

Empresa Diário do Porto, Lda.

**Data de impressão**

Outubro 2011

DEPÓSITO LEGAL N.º 335 663/11

ISBN 978-989-95698-7-8

APOIO INSTITUCIONAL



MECENAS EDIÇÕES  
CASA DA MÚSICA



MECENAS PRINCIPAL  
CASA DA MÚSICA

