

JORGE PEIXINHO
ESCRITOS E ENTREVISTAS





JORGE PEIXINHO
ESCRITOS E ENTREVISTAS

JORGE PEIXINHO

ESCRITOS E ENTREVISTAS

Recolha de textos

Cristina Delgado

Seleção de textos

Cristina Delgado
e Paulo de Assis

Cronologia das obras de Jorge Peixinho

Cristina Delgado

Exemplos musicais

Paulo de Assis

Digitalização dos textos e manuscritos originais

Fernanda Ribeiro
Maria Cândida Tavares

Organização, edição e notas de rodapé

Paulo de Assis

Colecção

Escritos de compositores
contemporâneos

Direcção da colecção

Paulo de Assis

Edição

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

ÍNDICE

11	Introdução
15	Prefácio de Emmanuel Nunes
28	Lichtkreise ['Círculo Luminoso']

I

Artigos e Conferências

33	1. Stravinsky e a nova música (1962)
45	2. No centenário de Debussy (1962)
45	I. Debussy e a evolução musical
48	II. Alguns aspectos formais na obra de Debussy
51	III. A mensagem de Debussy
55	3. As correntes musicais da vanguarda (1964)
63	4. Música tradicional e música moderna (1964)
63	I. Aspectos de identidade e divergência
65	II. De Beethoven à Escola de Viena
67	III. De Webern a Boulez e Stockhausen
71	5. O clímax [Richard Wagner] (1964)
75	6. A propósito de Richard Wagner (considerações sub- e ob-jectivas) (1965)
79	7. Aspectos da colaboração actual entre a música e as outras artes (1966)
83	8. 'Canto de Amor e de Morte' - introdução a um ensaio de interpretação morfológica (1966)
93	9. Perspectivas actuais do canto coral na criação musical (1966)
99	10. Música e notação (1966)
127	11. Perspectivas [o que é a música?] (1968)
131	12. As perspectivas (1969)
135	13. Introdução à obra pianística de Schönberg (1975)
141	14. Memórias e reversibilidade (1981)
143	15. Música e Pós-modernismo (1983)
147	16. Cosmopolitismo e regionalismo - por um desenvolvimento e expansão da cultura musical do distrito de Setúbal (1986)
151	17. Música viva para uma sociedade viva (1992)
165	18. Música sem fantástico ou música arte-fantástica? (1987-1992)
169	19. Uma homenagem a Lopes-Graça: nova luz sobre uma figura ímpar da cultura portuguesa (1993)
179	20. Lopes-Graça: um marco histórico (1994)

II

Entrevistas

- 185** 1. Entrevista de José Estevão (1958)
- 189** 2. Entrevista ao Diário de Lisboa (1961)
- 193** 3. Entrevista à Gazeta Musical e de todas as artes (1961)
- 197** 4. Resposta a um inquérito sobre a música (1961)
- 201** 5. Entrevista ao Jornal de Letras e Artes (1963)
- 209** 6. Entrevista ao Diário Popular (1964)
- 215** 7. Entrevista de Jacobo Romano (1966)
- 219** 8. Entrevista a 'O Meu Amigo' (1966)
- 223** 9. Situação da arte (1968)
- 231** 10. Entrevista de Mário Vieira de Carvalho (1969)
- 249** 11. Entrevista à revista Plateia (1969)
- 255** 12. Entrevista de José Alberto Gil (1969)
- 261** 13. Entrevista ao Comércio do Funchal (1970)
- 265** 14. Entrevista de Carlos Reco (1970)
- 273** 15. Entrevista a O Globo (1970)
- 275** 16. Entrevista de Willy Corrêa de Oliveira (1970)
- 281** 17. Entrevista a O Estado de S. Paulo (1970)
- 285** 18. Entrevista de José Alberto Gil [II] (1970)
- 289** 19. Entrevista à revista Diapasão (1972)
- 293** 20. Entrevista ao Diário Popular (1972)
- 295** 21. Entrevista à Crítica (1972)
- 319** 22. Entrevista de Carlos Benigno da Cruz (1972)
- 323** 23. Entrevista de Manuel de Lima (1974)
- 333** 24. Inquérito do jornal Expresso (1975)
- 337** 25. Entrevista de José de Matos-Cruz (1979)
- 341** 26. Entrevista ao jornal Notícias de Paços de Brandão (1982)
- 351** 27. Entrevista de Inês Pedrosa (1985)
- 357** 28. Entrevista de Maria Leonor Nunes (1991)
- 367** 29. Entrevista de Jorge Lima Barreto (1991)
- 371** 30. Entrevista de Eduardo Vaz Palma (1995)

- 389** Cronologia das obras de Jorge Peixinho
- 399** Índice onomástico

INTRODUÇÃO

Jorge Peixinho constitui uma referência fundamental na música portuguesa da segunda metade do século XX. Talento precoce, vian-dante dos grandes centros da vanguarda do pós-guerra europeu, crítico, intérprete, pedagogo, organizador de inúmeros encontros e cultor de duradouras amizades, Jorge Peixinho demonstrou sempre uma vontade firme e tenaz de transformar o panorama musical que o envolvia, mesmo quando as circunstâncias e os resultados lhe eram adversos. Defensor intransigente das correntes vanguardistas do seu tempo, Jorge Peixinho cedo se revelou um *enfant terrible* da vida musical portuguesa, criticando abertamente pessoas e instituições, denunciando motivos do atraso musical nacional, insurgindo-se contra o sistema de ensino da música nas escolas e conservatórios públicos, protestando contra o amadorismo da crítica e das opiniões cor-rentes, mas propondo, sempre, alternativas credíveis a todos esses focos de lassidão.

Para além da sua actividade de compositor, Jorge Peixinho escreveu vários artigos para a imprensa, proferiu numerosas conferên-cias, e concedeu abundantes entrevistas. Tal material, cuja quanti-ficação exacta e definitiva não é ainda possível, revela uma mente clara e penetrante, organizada e sistemática na maneira de abordar os assuntos, lúcida e certa no diagnóstico da realidade envolven-te, intransigente com a mediocridade, e reconhecedora do mérito sempre que patente. No entanto, quinze anos após a morte de Jorge Peixinho, e apesar do grande interesse despertado pelos livros de Cristina Delgado¹ e de José Machado² (que aludiam aos seus textos), os escritos de Jorge Peixinho permaneciam essencialmente inacessíveis ao grande público. E se havia publicações reflectindo criticamente sobre estes textos, era incompreensível que a matéria-prima dessa reflexão – os escritos em si mesmos – não tivessem sido objecto de uma edição. Impunha-se por isso a sua publicação.

1 Cristina Delgado, *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2006.

2 José Machado (organizador), *Jorge Peixinho – In Memoriam*, Lisboa, Caminho, 2002.

O presente volume consiste numa selecção de textos de Jorge Peixinho, que são aqui apresentados, pela primeira vez, como um conjunto unitário de artigos, ensaios, conferências e entrevistas. Os vinte ensaios que constituem a primeira parte incluem estudos detalhados sobre Stravinsky, Debussy, Wagner, Schönberg e Lopes-Graça, além de inúmeras referências a jovens compositores da vanguarda musical europeia do pós-guerra, definindo um verdadeiro compêndio das 'correntes musicais da vanguarda'. Outros artigos abordam opções estéticas, traçam perspectivas várias, tanto a nível político, como da organização da vida musical e do ensino da música. A segunda parte, feita de trinta entrevistas, é um autêntico 'fresco', um enorme mural de grande cor e intensidade, revelando um panorama cru da vida musical portuguesa desde 1958 até 1995.

Num tom que vai do sereno e descritivo até ao polémico e contundente, os escritos de Jorge Peixinho revelam uma grande inteligência teórica e analítica, uma vontade férrea de mudar o estado de coisas, bem como uma frontalidade de opinião corajosa e destemida.

A realização deste volume não teria sido possível sem o meticoloso trabalho de recolha de textos feito por Cristina Delgado ao longo de muitos anos, particularmente entre 1996 e 2000³, no âmbito do seu trabalho no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Tais textos foram pacientemente coleccionados durante décadas (com a ajuda de empresas de recortes de jornais) pela tia de Jorge Peixinho, Gertrudes Marques Peixinho (a 'tia Gertrudinhas'). Após a sua morte esse material foi entregue aos irmãos Jorge e José Machado (filhos de Clotilde Rosa), que, para efeitos do trabalho de Cristina Delgado, lho disponibilizaram em fotocópias. Hoje, os recortes e outros textos originais encontram-se tanto no espólio custodiado por Jorge e José Machado, como na Câmara Municipal do Montijo. No entanto, a presente colectânea baseia-se exclusivamente no material compilado por Cristina Delgado, não contemplando o espólio montijense, que permanece inexplorado.

A selecção final dos textos a incluir nesta publicação foi feita no Outono de 2009, tendo obedecido ao critério de procurar dar a mais ampla visão das ideias e tomadas de posição de Jorge Peixinho, sem cair em repetições excessivas ou na publicação de apontamentos de circunstância. Por razões de ordem prática (e de dimensão do volume) optou-se pela exclusão de textos de crítica musical, de textos sobre as próprias obras e de epistolografia, material que continuará a ser estudado tendo em vista uma futura publicação.

3 Relativamente aos detalhes temporais e metodológicos seguidos por Cristina Delgado vide Delgado, op. cit., pp. 15-20.

A digitalização dos textos foi integralmente feita na Casa da Música, entre Janeiro e Junho de 2010, com a colaboração de Fernanda Ribeiro e de Maria Cândida Tavares. A edição final dos textos e a redacção das notas de rodapé ficou a cargo do autor destas linhas e do serviço editorial da Casa da Música, estando todas as intervenções do editor assinaladas por colchetes “[...]”.

Uma menção especial merece o prefácio da autoria de Emmanuel Nunes, amigo e *compagnon de route* de Jorge Peixinho na primeira metade dos anos 60 – período de viagens comuns a Itália (Veneza) e a Darmstadt, período de descoberta de um mundo musical, artístico e filosófico novo, de um universo mais livre e cosmopolita, de uma gente mais inquieta e aventureira. Quando, no início de Agosto de 2010, lhe dei a ver um primeiro esboço final deste livro, Emmanuel Nunes teve uma reacção tão espontânea que me levou imediatamente a pensar num prefácio da sua autoria. Emmanuel Nunes aceitou, lendo o livro num ápice e escrevendo em poucos dias uma ‘modesta homenagem’ reveladora de um entusiasmo e de uma energia só possíveis em alguém que, num determinado momento, nutriu por Jorge Peixinho autêntica estima e amizade. Quase cinquenta anos depois de se terem conhecido, e quarenta anos depois de terem perdido o contacto directo, eis que Emmanuel Nunes e Jorge Peixinho se reencontram aqui, no primeiro volume de uma colecção que pretende dar novo vigor à discussão estética feita em Portugal sobre compositores contemporâneos.

Os 70 anos do nascimento de Jorge Peixinho, que este ano se comemoram, ficam assim a assinalar o início desta colecção de escritos de compositores dos séculos XX e XXI, colecção editada em conjunto pelo CESEM e pela Casa da Música, numa colaboração entre uma instituição académica e uma casa de concertos que é a primeira a ser estabelecida em Portugal. Num período de célere expansão e diversificação de linguagens musicais esta colecção pretende contribuir para o aprofundamento da reflexão técnica, teórica e estética, assente na apresentação de escritos dos próprios compositores. Mais do que uma reflexão musicológica ou sociológica sobre os compositores, trata-se aqui de expor em primeira mão o percurso evolutivo, o devir dos autores, iluminando as suas opções estéticas e técnicas por dentro, desde a perspectiva do pensador que faz música. E se podemos pensar em toda uma linhagem de ‘compositores-escritores’, tais como Schumann, Berlioz, Wagner e Debussy, é sobretudo no século XX que a escrita se impõe como condição quase *sine qua non* para todo o compositor de envergadura – recordem-se, entre outros, os nomes de Schönberg, Boulez, Stockhausen, Ligeti, Luigi Nono, Brian Ferneyhough e Helmut Lachenmann.

Paulo de Assis, Agosto 2010

PREFÁCIO DE EMMANUEL NUNES

Quando um compositor da minha geração teve a sorte ou o azar de ter seguido de perto os ensinamentos de ... Pierre Boulez..., terá aprendido... que “singularidade e originalidade estão separadas pelo abismo que distingue bricolage da manufactura”. Terá aprendido que não há criação fora “do imprevisível que se tornou necessidade”.

Emmanuel Nunes, A alquimia das leituras oblíquas (1990)

Só agora tomei conhecimento deste conjunto de textos e entrevistas de Jorge Peixinho. Desde a minha derradeira visita a Lopes-Graça, apenas esta leitura me fez (desprevenido...) imergir de novo nessa minha extrema densidade “intelectual” e emocional que marcou os meus últimos quatro anos em Lisboa [1960-64].

Deles fazem também parte tudo o que eu partilhei com o Jorge, por vezes em contextos humanos difíceis, mas sempre pontuados pela sua disponibilidade e pela minha imperiosa necessidade de aprender o que ele tinha aprendido. Ele era o único em Portugal a poder fazer-me conhecer o que deveria saber, nessa época, um jovem *aspirante* a compositor de *música contemporânea*. Nem por isso cessaram as minhas sagradas peregrinações semanais à Parede², e Lopes-Graça continuou a ser o meu verdadeiro mestre até eu abandonar o país. Eu lá ia *lendo* direito por linhas tortas... Mas pouquíssimo sabia eu compor, mesmo com cinco linhas direitas! Lembro-me, quase meio século depois, do dia em que mostrei a Lopes-Graça algumas linhas duma presumida peça para flauta e piano que continham, entre outras bizzarrias, agregados harmónicos exageradamente cromáticos e cerrados. Foi praticamente a única vez em que o Graça (desconfiado com razão!) me pediu *esclarecimentos* que dei conscienciosamente – não havia série, mas o Peixinho tinha passado por ali...

1 Texto publicado em francês nas Notas ao Programa da estreia portuguesa de Répons, de Pierre Boulez (4.10.1990), na Fundação Calouste Gulbenkian (pp. 31-37). As frases colocadas entre aspas são excertos de textos de Pierre Boulez. Tradução do editor.

2 Local de residência de Fernando Lopes-Graça. [Nota do editor]

Desejo que nesta minha modesta homenagem a Jorge Peixinho eu logre *aquilo* que profundamente me comoveu em tudo o que ele escreveu sobre Fernando Lopes-Graça, em especial na sua “Homenagem a Lopes-Graça”. Como o definir? Uma grande honestidade intelectual, uma forma de elogiar digna e sem qualquer condescendência, um respeito humano sem o mínimo rasto de hipocrisia, uma crítica ponderada e sem o cancro das conveniências. Nenhuma frase de circunstância. Uma análise musical adequada. Uma compreensão sem falhas! Enquanto prosseguia a leitura, parecia-me cada vez mais claro que eu seria incapaz de o fazer. A razão não é indizível, mas difícil de exprimir. Guardarei para sempre na minha memória o valor inestimável que teve para mim todo o tempo que passei na Parede, a aceitação humana e intelectual que sempre me foi oferecida *incondicionalmente*. Mas mesmo assim tive que partir sem quase regresso. Guardei um certo silêncio... Talvez por isso (?), sinto eu uma inexplicável gratidão por o Jorge o ter feito. Para mim, ele é o *único* compositor português, tendo conhecido o Lopes-Graça, capaz de o fazer com uma tão grande isenção.

Com tal afirmação não pretendo ocultar divergências profundas que muito cedo me separaram, sobretudo deontologicamente, de Jorge Peixinho. Mas isso tão-pouco me impede de pensar que, por exemplo, os seus escritos sobre Stravinsky e Debussy (e em certa medida sobre Wagner), bem como, em entrevistas, a sua visão sinóptica da primeira metade do século XX, põem em evidência uma *interiorização pessoal* dessa temática, cujo nível, na minha parcial e assumida opinião, está longe de encontrar equivalente na maioria esmagadora dos compositores e/ou musicólogos portugueses.

Saber não é conhecer. E muito menos re-conhecer.



A 21 de Outubro de 1958, com 18 anos, parte Jorge Peixinho para Itália. Seis anos depois, no Outono de 1964, com vinte e três anos, parto eu para Paris, e só revisitarei Lisboa sete anos depois. Com 18 anos, *arrisquei* a minha primeira ida à Academia de Amadores de Música, e aguardei o intervalo do ensaio do seu coro para, corajosamente intimidado, me apresentar (*à primeira vista*) a Fernando Lopes-Graça. Em 1962, após os meus primeiros três anos assíduos na Academia com Francine Benoit, lá encontrei, pela primeira vez, Jorge Peixinho, convidado a dirigir com Louis Saguer os primeiros cursos em Portugal de música do século XX. A Academia de Amadores de Música tornou-se assim o lugar geométrico das únicas quatro pessoas em Portugal que, de formas tão diversas, muito contribuíram para o lento desenvolvimento do meu *ofício*. Até à minha *largada* definitiva para o estrangeiro, e sempre que não estava-

mos ausentes de Lisboa, encontrávamo-nos com enorme frequência. Sem esquecer três viagens a Darmstadt e uma longa estadia em Veneza. Com a minha partida de Paris para Colónia, no Verão de 1965, o autêntico contacto entre nós foi morrendo, e acabou por se extinguir em 1970/71 com a única e desastrosa experiência que eu tive com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, situação na qual o Jorge não só não esteve presente, como não foi de maneira nenhuma responsável.

Numa extensa e importante entrevista de 1972, ele diz:

*A actuação dentro do grupo é aquilo que hoje em dia mais me liga a Portugal (...)*³

Será certamente irrelevante indagar em que medida essa tão empenhada actuação foi benéfica ou nefasta para a evolução da sua obra. A decisão foi sua, e ele foi o único compositor a bater-se por dar a ouvir em Portugal a música que se fazia nessa altura *alhu- res*, além de obras da Escola de Viena nascida meio século antes.

Num grupo de três artigos de 1964, Peixinho descreve e interpreta a transmutação multifacetada, a evolução que conduz de Webern a Boulez e Stockhausen, e considera-a um

*incessante e indomável caminhar*⁴

Nessa época, essa sua *interiorização pessoal* reflecte, de modo mais ou menos *traçado*, o rasto de uma perspectiva da evolução da primeira metade do século XX, que foi substancialmente, mas não só (!), formulada e *cristalizada* por Pierre Boulez, sobretudo entre os anos 50 e 70:

*A nova música é obra essencialmente de uma geração: a de Boulez e Stockhausen, a qual soube encontrar no início das suas experiências criadoras os germens de verdadeira renovação nas gerações anteriores. Em especial a Escola de Viena e a primeira fase da obra stravinskiana.*⁵

Um certo determinismo do processo histórico baseado essencialmente em critérios de inovação, uma espécie de diacronia selvagem, uma ditadura da prioridade a impôr ao calendário da história da música, pretendem usurpar, anexar o inalienável valor intrínseco das próprias obras. Uma visão sincrónica transforma-se num concurso hípico — qual é o cavalo que passou em primeiro lugar pela meta da inovação, quem compôs primeiro uma *forma aberta*...?

(Ironia, entre mil, do destino: em 1945, Richard Strauss compõe *Metamorfoses* e Anton Webern morre; a sua *Segunda Cantata* tinha sido composta entre 1941 e 1943. Claude Monet, Pablo Picasso, Kandinsky, Chagall, e quantos mais (!), pintam ao mesmo tempo... Quem *ganhou a corrida*?)

3 Vide II/21, Entrevista à Crítica (1972).

4 Vide I/4, Música tradicional e música moderna (1964).

5 Vide I/3, As correntes musicais da vanguarda (1964).

Uma das ilustrações mais curiosas deste fenómeno é a maneira como até mesmo os três mestres da Escola de Viena vão ser hierarquizados segundo tais critérios:

Ora esse elemento – melodia – é o mais ligado a uma tradição e por isso também o mais difícil de se desvincular dela. Schönberg desvincula-se da harmonia tradicional, mas não totalmente da melodia tradicional. ...toda uma retórica tradicional.

*Webern estabelece um princípio novo, universo novo, em que os diversos sectores passam a ter uma função análoga, uma ‘função dependente do seu valor funcional’.*⁶

Perspectiva essencialmente bouleziana da época, que podia justificar-se nessa época por uma urgência de *comprovar* uma descendência imediata e imediatamente convincente. [E ainda hoje, sobretudo em França, tal obtusidade subsiste, mas com uma nova hierarquia – fazendo o pino da outra –, que acaba apenas por denunciar uma revolta contra o pai mais que tardia, complexos de castração mascarados de emancipação rebelde – viva *Alban Berg*, o mais romântico e livre de todos! Doua ignorância temperada de má fé!]

A partir da primeira metade dos anos 60, Boulez irá pouco a pouco alargando o seu *historicismo* pessoal, integrando progressivamente outros compositores no seu próprio horizonte, mas fá-lo com um tal virtuosismo de argumentação que cada contra-argumento se tornará o argumento para uma nova *mise-en-perspective* do compositor e/ou da obra em questão. (Vem-me à memória um exemplo quanto a mim paradigmático disto, este não especificamente musical, que é o seu texto “*Passe – Impasse et Manque*”, escrito para o catálogo da importante exposição *Vienne 1880-1938, L’Apocalypse Joyeuse* do Centre Georges Pompidou, Paris 1986⁷). Mas esse seu virtuosismo nunca contaminará a evolução da sua própria obra de compositor, e esta servirá de contra-argumento daquele, sem que ele deixe de a irrigar de forma naturalmente indefinível.

Por seu lado, Jorge Peixinho abandonará brevemente essa perspectiva, não sem sofrer um abalo, já que na curiosidade inquieta e insaciável da sua busca de tudo o que se faz *hic et nunc* em todos os domínios artísticos, esta o conduzirá a uma produção proteiforme, talvez exageradamente (?), não obstante certas constantes. Assim:

Stockhausen continua no centro vital desta démarche criadora. Não faz sentido falar-se de ‘experiência’ como um ‘meio’ para se chegar a um ‘resultado’, porque na sua obra (e na obra de um artista com um grau elevado de consciencialização do momento presente) tais termos se sintetizam numa só

6 Vide II/10, Entrevista de Mário Vieira de Carvalho (1969).

7 Texto publicado no catálogo da exposição *Vienne 1880-1938*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 546-555; posteriormente publicado em *Regards sur autrui. Points de repère, tome II* (ed. Jean-Jacques Nattiez e Sophie Galaise), Paris, Christian Bourgois Éditeur 2005, pp. 370-380. [Nota do editor]

*atitude de criação; cada obra é, ao mesmo tempo, uma 'experiência-resultado' e é definitiva na própria medida em que é experimental.*⁸

Penso ser essa sua obsessão pelo experimental, mais especificamente ideológica que factual, e quiçá relativamente desvinculada da dimensão ontológica de cada peça, que o leva a responder, de maneira talvez surpreendente, a uma pergunta certamente inesperada e furtiva (?):

- Que vulto da música actual poderia ser chamado de 'génio'?

*- Stockhausen, mais propriamente do que Boulez. Este é o músico tradicional por excelência, ainda que vanguardista. Já Stockhausen buscou romper até mesmo com a figura tradicional da música de avant-garde. (...) Devo dizer que, em 1970, minha afinidade é maior com a posição de Stockhausen.*⁹

Reconsiderando retrospectivamente o que conheci de Stockhausen entre 1965 e 1970, o que conheci do Jorge até 1965, e da transmissão teórica e prática de Pierre Boulez nessa época, essa resposta passa a ser para mim algo verosímil.

Ainda em 1970, aquando de uma estadia em São Paulo, dirá:

*Hoje já se pode notar uma tendência geral à procura de uma música aberta a infinitas possibilidades.*¹⁰

Em 1981, Peixinho interroga-se sobre o suposto jugo da “hereditariedade darmstadtiana”, a qual, segundo ele, “julgava (?) ter aferrolhado para sempre” todas as portas susceptíveis de levarem a uma resposta afirmativa à sua própria pergunta:

*Pode escrever-se música sem que esta esteja ligada a um sistema unívoco, a uma cadeia de regras estruturais unificadoras? ... parece-me que o mito da música universal (ainda que disfarçado por megalomanias 'ecuménicas'), entendido como uma linguagem comandada por regras unívocas e gerais ('universais'), caducou para sempre.*¹¹

Mas nos anos 60, uma tal hereditariedade já ia passando à história dos *bons velhos tempos*. A lamentável tendência que ia fazer de Darmstadt duas décadas mais tarde uma feira internacional como qualquer outra, começaria pouco depois a pôr o nariz e a barba de fora. Mudam-se as portas, mudam-se os ferrolhos.

Voltemos a 1962, ano em que, como disse, conheci o Jorge por ocasião do curso de composição de música contemporânea na *minha* Academia de Amadores de Música, onde eu, depois de Harmonia, estudava nessa altura Contraponto, sempre com Francine Benoit. Por uma insondável idiosincrasia da minha memória, a qual eu tantas vezes gostaria de poder utilmente subjugar à minha vontade, ainda hoje me lembro duma série interminável de sessões de

8 Vide I/11, *Perspectivas [O que é a música?]* (1968).

9 Vide II/15, *Entrevista a O Globo* (1970).

10 Vide II/17, *Entrevista a O Estado de S. Paulo* (1970).

11 Vide I/14, *Memórias e reversibilidade* (1981).

análise das *Cenas Infantis* de Schumann que o Jorge tinha planeado para as suas aulas, só o diabo terá sabido porquê. Lembro-me ainda de curtas aparições de Álvaro Cassuto como turista... Durante os seis meses que duraram os cursos, compositores só dois os frequentaram: Louis Saguer e Jorge Peixinho! Eu, que nunca tinha ainda composto, fui o único que ganhei com isso! As correntes principais da música do século XX foram magistralmente expostas e exemplificadas por Saguer.

Alguns meses depois assisti a quase todos os ensaios de *Diafonia A*¹², que, com a minha ainda precária sabedoria, me parecia ter algo que ver com Penderecky (...?). Todavia muito mais refinada e sem qualquer dimensão panfletária. Mas...

*A primeira viragem data de 1963 com a Diafonia A e aí já a influência de Stockhausen, embora não completamente assimilada, me serviu para abrir os meus horizontes e me encontrar a mim próprio de uma maneira mais autêntica. A Diafonia A é uma obra mais acentuadamente pessoal do que as anteriores (...)*¹³

*Cada uma das minhas obras testemunha a reflexão sobre um ou mais problemas musicais. Mas a minha predilecção vai para Diafonia A: é talvez a minha obra mais transcendente e que com maior coerência resolve a dialéctica entre a exposição de problemas composicionais e a sua resolução.*¹⁴

No Verão de 1963 faço a minha primeira incursão como profano a Darmstadt, sob a protecção amigável do Jorge. Nunca tinha visto tantos compositores ao mesmo tempo! Voltaremos lá juntos nos dois anos seguintes.

No regresso deste meu primeiro mergulho na selva da vanguarda musical, vou ter a oportunidade de seguir relativamente de perto a composição do que virá a ser *Dominó*:

*Estou neste momento a trabalhar numa peça para flauta contralto e dois instrumentistas de percussão, que me foi pedida pelo flautista Severino Gazzelloni para a próxima Bienal de Veneza.*¹⁵

Uma forma aberta, com um trabalho bastante detalhado de dezenas de diferentes timbres de percussão...

*(...) uma nova orientação na arte musical... concepção de formas móveis ou abertas — em geral dependentes dos elementos estruturais de mobilidade interna —, nas quais, concretamente, o intérprete age sobre a montagem dos fragmentos ou secções, sobre a sua ordem de sucessão, sobre o 'percurso' da obra.*¹⁶

... sobretudo instrumentos de pequeno tamanho – pormenor importante para o que considero dever relatar quase quarenta anos

12 Da estreia de *Diafonia A* (29.1.1964, Orquestra Gulbenkian, Álvaro Cassuto, maestro) existe uma crítica de Emmanuel Nunes, publicada na revista *Seara Nova* de Fevereiro de 1964, p. 89. Vide II/5, "Entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*", nota de rodapé nr. 8.

13 Vide II/21, *Entrevista à Crítica* (1972).

14 Vide II/7, *Entrevista de Jacobo Romano* (1966).

15 Vide II/5, *Entrevista ao Jornal de Letras e Artes* (1963).

16 Vide II/5, *Entrevista ao Jornal de Letras e Artes* (1963).

depois (regresso à insondável idiossincrasia da minha memória). Algumas semanas antes da Bienal a obra será estreada em Darmstadt. Gazzelloni, italiano, grande vedeta, virtuoso, apto a tocar tudo, inclusive o que não está escrito, mal tinha aberto a partitura (se é que o tinha...?). Na véspera da estreia decide pedir ao seu amigo Maderna para dirigir o trio no ensaio geral e no concerto. Assim terminarão os quatro ao mesmo tempo. Digamos que foi suficiente para ouvir e ficar com uma vaga ideia de alguns escassos minutos da peça. A visão também não era mais vasta, na medida em que só havia três músicos por detrás do grande maestro. Chegados a Veneza, eu não fui ao ensaio geral. Logo que o Jorge voltou ao meu encontro, e que eu perguntei a razão da cara que trazia, disse-me ele: “Faltam 17 instrumentos [timbres portanto] de percussão.” O também mundialmente famoso percussionista Christoph Caskel não só não os mandou trazer para Veneza, como não se preocupou em consegui-los *sur place*.

- Não há obra?

- Quando faltam os instrumentos, batem nas estantes.

- O quê!!?

- Sim, sim... pois...

Luigi Nono, presente no concerto, manifestou ao Jorge a sua decepção pela obra (!). Se tais intérpretes batem centenas de vezes nas estantes é porque a obra é assim! Mais tarde, e apesar de ter sabido a verdade, não penso que Nono tenha ficado particularmente escandalizado com isso, dado que conhecia intimamente aqueles famosos intérpretes. Certamente tal calamidade não acontecia aos grandes compositores...? Sobretudo se estes não o permitissem. Stockhausen viu-se uma vez obrigado, desde o primeiro ensaio, a proibir a Bruno Maderna a direcção de *Mixtures*.

Um ano antes, Peixinho tinha insistido inocentemente sobre ... *a enorme importância e responsabilidade do executante da música de hoje, e a profunda diferença existente entre a concepção actual e a do romantismo oitocentista*.¹⁷

E no seu genuíno fechado-em-si optimista:

À imagem do virtuose inteligentemente afectivo, contrapõe-se-lhe a do intérprete mediador, inteligente, recriador.¹⁸

Só que faltava a deontologia... Ainda hoje gostaria eu imenso de poder ouvir pela primeira vez uma execução de *Dominó*, técnica e musicalmente digna. Aguardo! Mas o tempo passa, e urge...



17 Vide II/5, Entrevista ao Jornal de Letras e Artes (1963).

18 Vide II/5, Entrevista ao Jornal de Letras e Artes (1963).

Em “Música e Pós-Modernismo”, de 1983, tendo certamente encafuado na cave da sua memória a peripécia italiana de Dominó, Peixinho diz-nos:

*Maderna foi, no seu tempo, um compositor que não se submeteu nunca aos ditames rigoristas e ortodoxos do serialismo integral;*¹⁹

O rigor não era de facto o seu forte...

*penetrado pelo espírito dessa “nova música”, o seu discurso e a sua poética sempre souberam realizar uma síntese perfeita de elementos heterogêneos e um equilíbrio sui-generis de rigor e liberdade.*²⁰

Mais que ‘sui-generis’ e com um desequilíbrio rigoroso...

*Por isso a sua música revela, nos seus mais ínfimos pormenores, um sopro humanista de grande alcance e profundidade.*²¹

Larguíssima visão do humanismo e dos pormenores, para não falar da profundidade...

O facto indiscutível de Bruno Maderna ter sido, na sua época, uma das figuras pioneiras mais importantes da música italiana, em nada me obriga a renunciar ao meu donquixotismo *inconsequente*, e a consentir por omissão à sobrevivência dum mito já sobejamente longínquo da realidade.



Será um paradoxo, ou uma contradição, o modo como Jorge Peixinho quer separar para si próprio o trigo do joio, quando aborda a questão, digamos globalmente, do neo-tonalismo, do pós-modernismo? Este

*penetrou avassaladoramente na poética musical,*²²

e considerando Wolfgang Rihm como o representante maior do neo-romantismo,

*A tendência mais radical deste novo espírito post-modern,*²³

o joio:

*Trata-se assim de um retorno, sem ambiguidades, à retórica romântica e ultra-romântica de finais do século, sem que se descortine, nem a sua necessidade, nem as suas ressonâncias prospectivas.*²⁴

E um certo trigo:

*A recuperação de signos de um passado musical (...) de uma nova formulação sintáctica, de uma nova função semântica.*²⁵

19 Vide I/15, Música e Pós-Modernismo (1983).

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Ibid.

Uma fascinação não menos certa pela
*polifonia de estilos, os confrontos entre linguagens distintas,*²⁶
 toda esta teia de possíveis, aparentemente sem (?) os ferrolhos
 duma estética absolutista,
*trouxe até nós a abertura de horizontes insuspeitados.*²⁷
 Entre o trigo e o joio, como destrinçar
*todos os epígonos e populismos,*²⁸
 duma atitude louvável, mas bebendo das mesmas fontes dessa
 linguagem epígona e populista, isto é
*da música mais significativa,*²⁹
 a qual vai aparecer envolvida num ambicioso programa de
 ressurgimento:

*(...) utilização de variadíssimas técnicas de collage e citação (...)*³⁰
A recuperação, em novas bases, de elementos como a melodia (no sentido tra-
dicional), o estabelecimento de sistemas, técnicas ou princípios de 'funcionali-
dade' harmónica, o renascimento das técnicas contrapontísticas, até mesmo
a ressurreição do sentido 'tonal' apontam-nos talvez para uma grande síntese
*dos movimentos de renovação e revolução autêntica do 'modernismo' (...)*³¹
 Ou ainda numa entrevista de 1995, pouco antes da sua morte:
Note que eu procuro transcender a velha dicotomia entre o que é tonal e o que
é atonal, obviamente repudiando a neotonalidade - um regresso sem futu-
ro - que, como é evidente, não é mais do que um movimento eminentemente
*reaccionário.*³²

Neste contexto, remeto o leitor para as repostas VII e VIII da
 entrevista concedida a Willy Corrêa de Oliveira em 1970. Apenas
 me permito mencionar a propósito de “*Estudo sobre Chopin*” (que infe-
 lizmente nunca ouvi) a intenção do compositor:

A origem do meu interesse em remanipular (sic) Chopin fundamenta-se es-
pecialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro esti-
*lístico e formal.*³³



Na sua “Introdução à obra pianística de Schönberg” publicada
 em 1975, apesar de conter certos aspectos de origem directamen-
 te bouleziana (como vem assinalado em nota do editor), Peixinho
 mostra-nos uma grande proximidade com essa

26 Ibid.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Ibid.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Vide II/30, Entrevista de Eduardo Vaz Palma (1995).

33 Vide II/16, Entrevista de Willy Corrêa de Oliveira (1970).

*nova fase na evolução criadora de Schönberg.*³⁴

À sua leitura, não posso deixar de evocar o facto que ouvi diversas vezes o Jorge estudar e interpretar algumas das obras para piano de Schönberg, as *Variações opus 27* de Webern, bem como as minhas *Litanies du feu et de la mer*. Ele era nesse tempo um excelente intérprete dessas obras e um pianista com uma excepcional sonoridade. Sublinho que não se trata de forma alguma dum elogio barato e de circunstância. Nunca foi meu hábito fazê-lo!



Antes de encetar a última parte deste meu modesto testemunho da importância essencial que reveste para a esfarrapada cultura musical portuguesa a vinda a lume deste livro com os textos de Jorge Peixinho, permito-me ainda exprimir uma impressão estritamente pessoal: o seu pensamento escrito transcende magistralmente certo *emaranhado* oral que o perseguia amiúde. Que se esteja de acordo ou contra, tudo aqui é claramente exposto. Para quem o conheceu na intimidade, eu diria que o impacto autêntico dos seus escritos rejeita para o esquecimento certas vertentes da sua *personalidade quotidiana*, sem porém fazer esquecer a sua vivacidade e a sua sagacidade, que sempre acompanhou o nosso contacto real até 1970.

Seis dias depois do seu trigésimo quarto aniversário, é publicada uma longa entrevista concedida a Manuel de Lima (1918-1976), escritor, personagem estranho e atraente, perspicaz, camaleão, intelectual conhecedor de música, mas, na sua actividade de crítico musical, por vezes capaz de uma má fé corrosiva (*vide* a sua crítica à estreia do *Concerto para violeta e orquestra* de Fernando Lopes-Graça, e a subsequente polémica).

Citarei apenas uma curta passagem dessa entrevista como ponte para a minha conclusão:

*Estou convencido mesmo de que a proliferação de tendências na arte actual – que já tem as suas origens nas ramificações desse tronco comum (o sistema tonal) e que são já no século XIX bastante evidentes – são devidas sobretudo à maior complexidade, à cada vez maior diversidade dos estratos sociais.*³⁵

Esta diversidade e complexidade, dum ponto de vista sociológico, são sem dúvida factores que contribuem para a proliferação *de anacronismos injustos, de fomes, de lutas motivadas pelos choques dos grandes interesses económicos, de suspensão das liberdades e direitos humanos.*³⁶

Ao reler todas as passagens em que Jorge Peixinho exprime directamente a sua crítica política (a partir de 1964), senti em

34 Vide I/13, Introdução à obra pianística de Schönberg (1975).

35 Vide II/23, Entrevista de Manuel de Lima (1974).

36 Vide I/4, Música tradicional e música moderna (1964).

muitas delas a pertinência que haveria em transpôr para hoje a referência às instituições e ao Estado em Portugal, mas também para um plano europeu actual, mais precisamente, para a União Europeia, à qual eu sou incondicionalmente hostil, e enfim para a mundialização. Não me esqueço que houve o 25 de Abril, mas desgraçadamente

*O pragmatismo ultraliberal ... tem conduzido ... a uma degradação cultural sem precedentes. O Estado tem-se demitido, ...promovendo uma economia de mercado desenfreada, sem lhe introduzir qualquer elemento corrector...*³⁷

Ao contrário de mim, e regressando ao seu fechado-em-si optimista, o Jorge teve ainda a crença (que eu perdi há já quase cinquenta anos) no advento de

*uma sociedade... em que o trabalho humano será justamente compensado, em que uma cada vez maior mecanização e automatização proporcionarão ao homem tempo e lazer para se aperfeiçoar espiritualmente... a Arte, e num modo especial a Música, virá desempenhar uma função importantíssima, de progresso e sublimação espiritual.*³⁸

Finalmente, não posso deixar de citar algumas das suas expressões que, embora lidas agora, me permitem ainda hoje imaginar o seu olhar no momento em que elas surgiam como por geração espontânea:

Ora, o que acontece em Portugal? A chamada 'vida musical portuguesa', que de vida nada tem...

*Falar-se e pensar-se na rentabilização imediata da cultura em termos monetários é não só uma demonstração de ignorância e boçalidade intelectual...*³⁹

E por fim

*O 'de-cavalo-para-burrismo' nacional (!!!)*⁴⁰

ainda hoje de notável actualidade, com uma marcada tendência para se internacionalizar.

Terminarei apontando para aquilo que seria mais importante e imprescindível do que todo e qualquer texto ou depoimento sobre a personalidade e a obra de Jorge Peixinho, isto é: a audição reiterada das obras mais alcançadas e significativas da sua vasta produção, executadas com competência, dignidade e profissionalismo. Seria este o melhor contributo para a perenidade de um dos testemunhos mais válidos da música portuguesa do século passado.

Emmanuel Nunes, Kerilut, Agosto 2010

37 Vide I/17, *Música viva para uma sociedade viva* (1992).

38 Vide I/4, *Música tradicional e música moderna* (1964).

39 Vide II/19, *Entrevista à revista Diapasão* (1972).

40 Vide I/17, *Música viva para uma sociedade viva* (1992).

LICH:TKREIS

Jorge Peixinho

JOUE UN SON.

ÉCOUTE TES PARTENAIRES ET CHANGE TON SON
JUSQU' À FORMER AVEC EUX UN ACCORD TRÈS
"HARMONIQUE."

CHANGE ENSUITE TON SON JUSQU' À ARRIVER
L'EXTRÊME OPPOSÉ

RENFORCE TON SON,
S'IL S'INTÈGRE DANS L'ACCORD DEMANDÉ

DIFFÉRENCIE TOUJOURS TON SON
DE CEUX DE TES PARTENAIRES

RÉPÈTE CE PROCÉDE, AUTANT QUE TU VOUDRAS

Jeromekelt, 22-III-1968

JOUE UN SON.

FAIS-LE VIBRER EN TOI

ET TRANSFORME-LE DANS UN DES SONS LES PLUS LUMINEUX
QUE TU PEUX OBTENIR AVEC TON INSTRUMENT

TRANSFORME CELUI-CI DANS UNE SONORITÉ INOUE.

CONTINUE À LE TRANSFORMER

JUSQU'AU MOMENT OÙ TU ARRIVERAS

AU SON LE PLUS ÉLOIGNÉ DU PREMIER.

CESSE DE PENSER

ET ÉCOUTE EN SILENCE LES SONS QUI T'ENTOURENT

PREND UN SON (OU UN ÉVÉNEMENT) DE L'ENSEMBLE

ET TRANSFORME-LE DANS SON CONTRAIRE

CHERCHE DE CONTRARIER (ALLER CONTRE)

LES ÉVÉNEMENTS QUE TU ÉCUTES EN PREMIER PLAN

RÉUNIS CES ÉLÉMENTS CONTRAIRES DANS UN NOUVEL ÉVÉNEMENT

ET TRANSFORME-LES DANS UN DES SONS LES PLUS LUMINEUX

QUE TU PEUX OBTENIR AVEC TON INSTRUMENT

TRANSFORME CELUI-CI DANS UNE SONORITÉ INOUE ETC.

QUAND TU ÉCOUTERAS PAR LE HAUT-PARLEUR

(EN PROVENANT D'UNE AUTRE SALLE)

UN ÉVÉNEMENT TRÈS RAPIDE QUI TE PLAÎT.

PREND-LE

ET INTÈGRE-LE DANS LES ÉVÉNEMENTS DE TON ENSEMBLE

CHACQUE FOIS QUE TU TERMINES UN CYCLE

OU QUE TU TE TROUVES EN QUELQUE SORTE DISPONIBLE,

JOUE UN SIGNAL CARACTÉRISTIQUE AVEC TON INSTRUMENT

ET ATTEND UNE RÉPONSE DU COMPOSITEUR.

(VOIR LA FEUILLE SÉPARÉE)

LICHTKREIS ['CÍRCULO LUMINOSO']

Jorge Peixinho

Toca um som
Escuta os teus parceiros e modifica o teu som
Até formar com eles um acorde muito 'harmónico'

Modifica depois o teu som até chegares
Ao extremo oposto

Reforça o teu som,
Se ele se integra no acorde exigido

Diferencia sempre o teu som
Daqueles dos teus parceiros

Repete este processo, tantas vezes quantas queiras

Darmstadt, 22/VIII/1968¹

1 "Círculo luminoso": obra apresentada por Jorge Peixinho em Darmstadt, em 1968, cujo texto-base, originalmente apresentado em francês, é aqui reproduzido em tradução do editor (original em francês publicado como exemplo à margem da entrevista à *Vida Mundial* de 3.1.1969). "O Stockhausen fixou a minha contribuição [para] as 17:30, meia hora antes do começo do concerto, a fim de os músicos estarem já em actividade antes da chegada do público. Elaborei um texto que pudesse lançar os músicos no jogo".

Toca um som.
Fá-lo vibrar em ti
E transforma-o num dos sons mais luminosos
Que possas obter com o teu instrumento

Transforma-o numa sonoridade inaudita
Continua a transformá-lo
Até ao momento em que chegarás
Ao som mais longínquo do primeiro.

Deixa de pensar
E escuta em silêncio os sons que te envolvem

Pega num som (ou num acontecimento) do ensemble
E transforma-o no seu contrário

Procura contrariar (ir contra)
Os acontecimentos que escutas em primeiro plano

Reúne estes elementos contrários num acontecimento novo
E transforma-os num dos sons mais luminosos
Que possas obter com o teu instrumento

Transforma-o numa sonoridade inaudita..... etc.

Quando escutares nos alto-falantes
(provenientes de uma outra sala)
um acontecimento muito rápido que te agrada,
Pega nele,
e integra-o nos acontecimentos do teu ensemble

De cada vez que termines um ciclo
Ou que te encontres de alguma maneira disponível
Toca um sinal característico com o teu instrumento
E espera uma resposta do compositor.

I. ARTIGOS

E

CONFERÊNCIAS

1951. Los Angeles. Sobe à cena a ópera *The Rake's Progress* [1951], de Stravinsky. Com ela o neoclassicismo, que o compositor havia abraçado desde os tempos – já remotos – do *Oedipus-Rex* [1927] e do *Apollon Musagète* [1928], era levado às últimas consequências e atingia o seu ponto de saturação; cessara de oferecer autenticidade espiritual e histórica. E então? Então dá-se o imprevisto. Stravinsky é de novo o primeiro. A sua cultura e intuição, a sua inteligência e sentido musical descobrem-lhe a ‘única’ via de renovação estética, conduzem-no para a ‘nova verdade’ que estava então ensaiando os primeiros momentos de vida num mundo novo e de extraordinária fecundidade. O deslocar e o substituir certos valores milenarmente aceites como imutáveis e invulneráveis era já um início extremamente arrojado. Stravinsky passa de influenciador a influenciado sem nunca abandonar a sua tradicional ‘força impulsiva’ – de energias latentes – na música do nosso século. E hoje? Absorvida curiosamente a mensagem estética e os princípios linguísticos e formais de Webern, Stravinsky deduz e extrai deles as ‘suas’ consequências; síntese admirável, definidora de uma grande personalidade continuamente rejuvenescida. Festeja-se este ano o seu 80.^o aniversário; e Stravinsky é ainda o grande *condottiere* da vanguarda, hoje como há meio século, nos anos heróicos da *Petruchka* [1911] e do *Sacre* [1913].

O fim primacial deste meu trabalho é o estudo da última obra de Stravinsky – *A Sermon, a Narrative and a Prayer* [1961] – e das suas relações com a última fase da obra do compositor. Antes, porém, de entrar no estudo preliminar do último decénio da obra stravinskiana, tentarei, através de exemplos, apresentar e iluminar certos curiosíssimos antecedentes de desvio para a ultrapassagem dos estreitos limites do diatonismo fundamental e para a elisão clara dos centros tonais de polarização.

Nos anos de 1911-14 Stravinsky atravessava um período de excepcional vitalidade criadora. A audição e o conhecimento do *Pierrot*

* *Gazeta Musical* 5-6/62 (Maio/Junho de 1962), pp. 66-69.

lunaire [1912], de Schönberg, tinham encontrado um eco de profunda impressão em compositores como Stravinsky e Ravel, facto tanto mais notável se atendermos à posição estética e espiritual destes autores relativamente à escola expressionista de Viena. Resultado visível dessa influência – muito moderada, é certo, pois Stravinsky não abdicou nem um palmo do seu rumo formal e estilístico – são as *Três Poesias da Lírica Japonesa* [1913]. Dessa época, e um pouco anterior à *Sagração da Primavera*, temos a pequena cantata *O Rei das Estrelas* [1912], que roça, em certas passagens, pelo atonalismo.

Se tomarmos como exemplo a primeira lírica (“O Tio Armando”) de *Pribaoutki* [1914], verificamos que, como acompanhamento da linha vocal diatónica e pentatónica, o piano apresenta uma parte decididamente cromática, irreduzível a qualquer tonalidade, não obstante a insistência sobre a nota-eixo Fá sustenido e com o preenchimento cromático integral do trítono Ré-Lá bemol.

Fig. 1
Pribaoutki – 1.
“O Tio Armando”,
compassos 1-4.

Moderato. ♩ = 92

Canto

Con- so - le toi, vieil oncle Ar - mand tu t'fais bien

Piano

sf, *ff*, *sf P*

A “Música da Segunda Cena” da *História do Soldado* [1918] apresenta alguns exemplos frisantes, como os seus dois primeiros compassos, que a seguir transcrevo, e nos quais perpassa como que uma ‘antevisão’ de um novo universo musical, num lirismo de sabor quase berguiano, embora mais íntimo e delicado. Como se poderá verificar, em nenhuma das partes se encontram quaisquer pólos de atracção tonal.

Fig. 2
História do soldado,
“Música da Segunda Cena”,
compassos 1-2.

Lento

Clarinete em Sib

Fagote

Violino

mf, *pp*, *poco sf, p subito*

As *Três Peças para Quarteto de cordas* [1914] são a única obra de Stravinsky escrita para este clássico conjunto de câmara ao longo de toda a sua impressionante e fecunda produção. E esta série de três minúsculas peças aproxima-se curiosamente (muito especialmente a segunda) – no tratamento técnico do material sonoro e na sua apresentação e disposição formal, na profunda e íntima intensidade expressiva, na pesquisa de novos efeitos tímbricos, na rarefação dos elementos – das obras congêneres de Webern numa época (1914) em que nenhuma espécie de influências recíprocas era de forma alguma possível e em que Webern era praticamente desconhecido fora do pequeno círculo da vanguarda vienense. Os ‘contactos’ de certas passagens da segunda peça com a suspensão ou desligamento de um centro polarizador são flagrantes embora a um mundo de distância das experiências schönberguianas.

Fig. 3
Três Peças
para Quarteto
de cordas, II.



Temos neste exemplo [Fig. 3] um fragmento melódico no primeiro violino redobrado à dupla oitava inferior pelo violoncelo, composto por três notas ‘naturais’ (ascendentes) e três ‘alteradas’ (descendentes) num âmbito diatónico, é certo, mas nem por isso menos ‘atonal’ – basta notar os intervalos de 7.^a maior e de 8.^a aumentada entre as notas extremas.

... ou no exemplo [seguinte] [Fig. 4] – duas 7.^{as} maiores encadeadas e um critério intervalar de interligações que lembram a técnica dodecafónica.

Fig. 4
Três Peças
para Quarteto
de cordas, II.



... ou um exemplo semelhante com encadeamento de dois trítonos e um critério de divisionismo tímbrico. [Fig. 5]

Os exemplos como os que acima reproduzi podem ainda multiplicar-se, mas afastar-me-ia do objectivo principal do presente estudo.

É difícil esquematizar e analisar o profundo *processus* espiritual, estético e humano que leva um compositor a abandonar certa ideologia, corrente ou linguagem e a abraçar uma outra; essa ‘con-

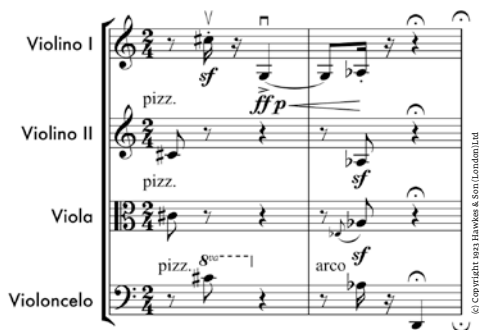


Fig. 5
Três Peças
para Quarteto
de cordas, II.

versão', que pressupõe uma renúncia, é altamente trágica, mas não traduz menos uma força de autocritica, uma coragem de revisão de conceitos, a tomada de consciência de uma nova necessidade estética e humana, a revitalização do espírito criador, o rejuvenescimento da sensibilidade. Tudo isto é característico, melhor, é privilégio de uma altíssima personalidade como Stravinsky. Desejando, no entanto, apresentar as razões mais importantes que levaram o grande compositor a aproximar-se gradualmente da técnica e da linguagem dodecafônica serial até à sua completa assimilação, essas devem residir em três factos principais:

- 1.º O reconhecimento da decadência do espírito neoclássico, a que já me referi;
- 2.º A amizade de Robert Craft¹, grande musicólogo e chefe de orquestra que, entusiasta do dodecafonismo e da nova música europeia, dera a conhecer a Stravinsky muitas dessas obras e os seus princípios basilares;
- 3.º A descoberta de Webern, que assumiu para o autor de *As Bodas* [1923] o aspecto de uma revelação.

A via que conduziu Stravinsky compositor ao longo destes últimos dez anos foi lenta e curiosa. O musicólogo italiano Roman Vlad² revela que o princípio da dodecafonia existia já num estado potencial na síntese de dois processos técnicos utilizados por Stravinsky em composições anteriores: a limitação de uma parte instrumental

1 Robert Craft (1923), maestro e musicólogo norte-americano que dirigiu (quase) toda a obra de Stravinsky, mas também obras de Schönberg, Varèse, Webern e Berg, além de música de Gesualdo, Monteverdi e Bach. O seu nome ficará indissociavelmente ligado ao de Stravinsky pelo facto de ter sido seu secretário, assistente e 'confidente' até à última hora. Dessa intensa relação humana resultaram vários livros, entre os quais: *Conversations with Igor Stravinsky* (New York, 1959); *Memories and Commentaries* (New York, 1960); *Expositions and Developments* (New York, 1962); *Dialogues and a Diary* (New York, 1963); *Themes and Episodes* (New York, 1967); *Retrospectives and Conclusions* (New York, 1969). [Nota do editor]

2 Roman Vlad (1919), musicólogo, pianista e compositor romeno (nascido em Cernauti, na Bucovina), naturalizado italiano em 1951. Aluno de Alfredo Casella na Academia de S. Cecilia de Roma (desde 1938), Roman Vlad viria a impor-se como o verdadeiro introdutor da música dodecafônica em Itália. Aquando da sua chegada a Roma (1938) Vlad tinha em seu poder um grande número de partituras da Escola de Viena e dedicou-se energicamente à sua divulgação,

a uma pequena série de sons nas *Três Peças para quarteto* e em *Les cinq doigts* [1921] e a utilização de alguns sons seleccionados numa zona musical nas *Sinfonias* [*Sinfonias de instrumentos de sopro*, 1920].

Na *Cantata* (1952) inicia-se o movimento que havia de conduzir Stravinsky à conquista do sistema dodecafónico, mas esse movimento nasce, não de uma brusca rotura com as obras neoclássicas anteriores, mas sim de uma derivação radial evolutiva.

O *Septeto* (1953) é ainda uma obra que não abdica das funções diatónicas e das respectivas centralizações tonais, mas é a primeira a apresentar já certos traços francamente cromáticos e a insistir em largos saltos de intervalos. Uma espécie de célula germinal condiciona a composição de toda a obra, não só como raiz cíclica, mas também como núcleo transformável segundo critérios seriais, muito embora os polifonistas flamengos – e de um modo especial Dufay – tivessem já utilizado esse processo de construção cíclica e de transformação serial de um elemento (por inversão, recorrência, aumento e diminuição).

A obra seguinte – datada de 1953 –, *Three Songs from William Shakespeare*, assinala a passagem de uma concepção temática para uma concepção serial, ao mesmo tempo que a influência de Webern se faz notar na organização infra-estrutural da série.

Fig. 6
Three Songs
from William
Shakespeare.



No *In Memoriam Dylan Thomas* (1954) o espaço sonoro pancromático é definitivamente conquistado por Stravinsky, facto que confere especial interesse a essa encantadora peça no conjunto da produção do compositor, ao mesmo tempo que anuncia já a obra em que o sistema dodecafónico é franca e abertamente adoptado: o *Canticum Sacrum*, cantata curiosíssima que data de 1955 e que constitui uma extraordinária e profunda síntese de processos técnicos e de ‘clima espiritual’, desde o canto gregoriano, a Alta Idade Média e a *Ars nova* até ao influxo – sempre filtrado através de uma personalidade originalíssima – da poética e da linguística weberniana.

tendo realizado várias conferências-concerto sobre a obra de Schönberg (incluindo uma com o pianista Arturo Benedetti Michelangeli). Optando progressivamente por uma linguagem musical mais simples, Roman Vlad passaria a compor música para cinema, incluindo uma colaboração com René Clair (*La Beauté du diable*, 1949). Enquanto musicólogo devem destacar-se os seus livros *Modernità e tradizione nella musica contemporanea* (Turim, 1955) *Storia della dodecafonia* (Milão, 1958), e os dois volumes sobre Stravinsky: *Le musiche religiose di Igor Stravinsky* (com A. Piovesan e Robert Craft, Veneza, 1956) e o famoso *Stravinsky* (Turim, 1958).

[Nota do editor]

Fig. 7
Canticum
Sacrum.



Na passagem da flauta solo que acompanha o tenor solista, imediatamente precedida por um fragmento no corne inglês, o qual apresenta caracteres stravinskianos, como à repetição de uma célula em insistência resolvida no alargamento de registos, Stravinsky faz uso de uma liberdade rítmica que recorda já a actual vanguarda. Exemplos como este são frequentíssimos nesta obra.

No *Agon*, de 1956-57, mas iniciado alguns anos atrás, Stravinsky regressa a um género que lhe era muito querido: o bailado. E essa obra assinala, de um certo modo, uma síntese não só das suas experiências, paralelas da serialização e da conquista do espaço dodecafónico, mas ainda de elementos diatónicos e politonais.

Nas duas obras seguintes, a cantata *Threni* [1958] e os *Movimentos para piano e orquestra* [1958/59], Stravinsky prossegue o caminho traçado pelas anteriores ao *Agon* e define linguisticamente o seu estilo. Estas obras preludiam admiravelmente a sua última criação, estreada em Fevereiro último em Basileia, por orquestra e coros dirigidos por Paul Sacher³.

Trata-se da cantata *A Sermon, a Narrative and a Prayer*, composta para contralto e tenor solistas, recitante, coro misto e orquestra e terminada em 1961. Transcrevo em seguida o plano global da obra antes de extrair dela algumas conclusões analíticas [Tabela 1].

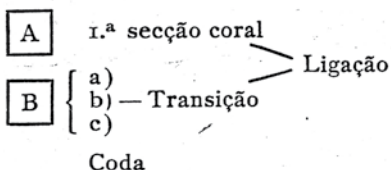
Como se pode verificar por este gráfico, as três partes apresentam entre si uma evidente analogia na sua construção arquitectónica. Todas elas constam de quatro secções organicamente escalonadas, cujo encadeamento é realizado em geral abruptamente, por rotura, processo tipicamente stravinskiano.

A 1.ª parte – *A Sermon* – tem uma construção extremamente simples: compõe-se de duas metades ‘gémeas’, nas quais as últimas secções de cada uma delas (codas) coincidem integralmente entre si. A 2.ª – *A Narrative* – é a parte mais longa e mais complexa, mas a 3.ª – *A Prayer* – apresenta certos processos formais quase inéditos na

3 Paul Sacher (1906-1999), maestro suíço fundador da Orquestra de Câmara de Basileia (1926) e da Schola Cantorum Basiliensis (1933), um instituto pioneiro na área da investigação musicológica e prático-musical de Música Antiga. Paul Sacher estreou inúmeras obras de compositores do século XX, tais como: Stravinsky, Bartók, Martinů, Honegger, Frank Martin, Hindemith, Henze, Richard Strauss, Elliott Carter, Lutoslawsky, Dutilleux, Birtwistle e Boulez. Em 1983 Paul Sacher adquiriu o espólio de Stravinsky, acto que coincide com o nascimento da Fundação Paul Sacher, instituição na qual se preservam os espólios dos seguintes compositores: Bartók, Berio, Boulez, Carter, Dutilleux, Feldman, Ferneyhough, Ginastera, Grisey, Gubaidulina, Holliger, Klaus Huber, Kagel, Lachenmann, Ligeti, Lutoslawsky, Maderna, Milhaud, Nancarrow, Pousseur, Reich, Rihm, Sciarrino, Varèse e Webern (entre outros). [Nota do editor]

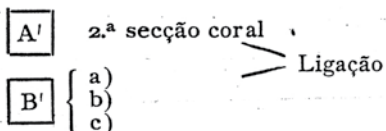
A SERMON

Introdução instrumental



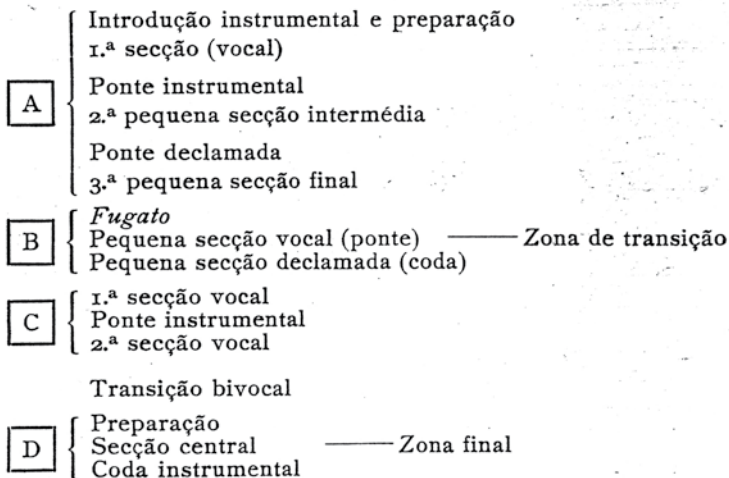
Coda

Intermezzo instrumental

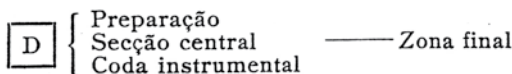


Coda

A NARRATIVE



Transição bivocal



A PRAYER

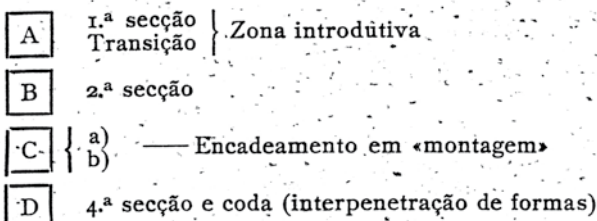


Tabela 1
Esquema
original,
Gazeta Musical
5.6.1962,
pp. 67-68

obra de Stravinsky. Referi-me acima à ‘nitidez’ que sempre foi timbre do grande compositor na apresentação e colocação dos blocos formais; pois bem, no encadeamento entre os dois segmentos da terceira secção de *A Prayer*, Stravinsky utiliza o processo de ‘montagem’ (processo formal que recorda necessariamente Alban Berg), em que os elementos do segundo segmento surgem antes ainda do desaparecimento dos do primeiro, formando assim uma zona ambígua de sobreposições heterofónicas [Fig. 8]. Naturalmente que este processo deriva do tratamento contrapontístico do coro de forma muito móvel, e de maneira alguma se poderá pensar numa directa influência berguiana.

Fig. 8
A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,
“A Prayer”.

Contralto Solo

Tenor Solo

Coro sopranos

Coro contraltos

Coro baixos

(c) Copyright 1968 Boosey & Co Ltd.

No final da terceira peça o discurso musical torna-se mais complexo e utiliza um processo a que chamarei uma ‘interpenetração de formas’, processo complexo de heterofonia entre o grupo vocal e o instrumental, sobre um desenho *ostinato* de três tantãs, harpa, piano e contrabaixos, faixa sonora imóvel que constitui de certo modo um efeito facilmente reconhecível na *Sinfonia dos Salmos* [1930]. [Fig. 10]

Fig. 9
A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,
“A Narrative”.

Não é esse, aliás, o único momento que nos faz recordar a obra acima referida. O próprio *fugato* de *A Narrative* [Fig. 9] – segunda parte da cantata – evoca, tanto pelo processo técnico como pela sua posição central na obra, o segundo andamento da *Sinfonia dos Salmos*.

Oboé 1.

Fagote 1.

Fagote 2.

(c) Copyright 1968 Boosey & Co Ltd.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (Contralto Solo, Tenor Solo, and the four-part choir) are at the top. Below them are the string sections (Violins I & II, Violas, Violoncelos, and Contrabass). The Harp and Piano are grouped together, and the three Tam-Tam instruments are at the bottom. The score shows a complex interplay of voices and instruments, with some instruments playing sustained chords while others have more active melodic lines. The Tam-Tam instruments provide a rhythmic and textural foundation.

(c) Copyright 1961 Boosey & Co. Ltd.

A 30 anos de distância, toda a presente cantata constitui espiritualmente uma nova perspectiva daquela visão mística e austera tão característica da personalidade stravinskiana, e à qual o compositor havia consagrado algumas das suas obras-primas – *Canticum Sacrum* e *Threni* –, as quais, juntamente com a presente cantata, vieram constituir uma trilogia. Fixação simbólica da eternidade? É sintomático que os últimos compassos da obra [Fig.11] apresentem uma série de acordes repetidos nas cordas sobrepostos à ressonância dos tantãs, piano e harpa em *ostinato*. Acordes repetidos, indefinidamente; *ostinato* por natureza estático; uma suspensão sobre os derradeiros sons.

Fig. 10
A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,
"A Prayer".



Fig. 11
A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,
 "A Prayer".

Finais deste tipo são, no entanto, bastante comuns em Stravinsky; recordemos, por exemplo, *As Bodas* e o *Ebony Concerto* [1945], duas obras de carácter extremamente diferente.

A instrumentação da cantata é muito curiosa⁴, e Stravinsky serve-se constantemente de uma oposição antifonal entre pequenos grupos de câmara (por vezes simples duos ou trios), ou entre esses e uma orquestra mais densa. Critério semelhante pode observar-se na escrita vocal, em que, a par de um tratamento homófono ou polifónico do coro (constituição morfológica), se apresentam as mais variadas formas antifonais entre partes corais entre si e responsoriais entre uma voz solista e o coro (construção sintáctica). Uma das passagens mais interessantes da obra é o cânone rítmico que a seguir reproduzo, em que é empregue um princípio de isoritmia, síntese do clássico processo de Machaut com o hodierno critério de permutação serial.

Fig. 12
A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,
 "A Sermon".



4 Cantata para soprano, tenor, coro feminino e conjunto instrumental (2 flautas, oboé, corne inglês e violoncelo). [Nota do editor]

Na segunda parte – *A Narrative* –, uma passagem em dois trompetes que acompanha o recitante numa espécie de pontuação rítmica isócrona lembra, em certa medida, uma passagem de dois trompetes na introdução da segunda parte da *Sagração da Primavera*.



Fig. 13
*A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,*
“A Narrative”.

A nítida influência de Webern, já focada em diversos pontos deste artigo, amalgama-se e dilui-se em elementos especificamente stravinskianos, como as repetições de figuras musicais, a propulsividade rítmica, uma instrumentação ‘fria’, uma dinâmica de escassas *nuances*, a aplicação de *ostinati*.

É impossível prever a evolução futura de uma arte sempre tão inesperada e tão fresca como a música stravinskiana. Stravinsky, que, ao longo de todo o nosso século, legou à humanidade uma obra tão extraordinária e de tão vastas repercussões, tornou suas e deu validade estética às mais variadas linguagens e técnicas musicais. Quem poderá esquecer as influências da Escola Russa (de um Rimsky-Korsakov, um Balakirev, um Dargomychsky) nuns *Fogos de Artifício* [1908] ou num *Pássaro de Fogo* [1910]? E quem não pensará imediatamente nos *Zeitmaße* [1955-56], de Stockhausen, ao escutar a seguinte passagem da flauta da cantata *A Sermon, a Narrative and a Prayer*?



Fig. 14
*A Sermon,
a Narrative
and a Prayer,*
“A Prayer”.

A música honra hoje Igor Stravinsky pelo seu 80.º aniversário; não é mais que uma dádiva de gratidão pelo muito com que o grande criador a honrou.



[Na publicação original Jorge Peixinho incluiu duas citações à margem do texto, que aqui são reproduzidas:]

Era bom que os organizadores de concertos e os empresários se deixassem da pretensão de que a sua educação e o seu gosto, qualquer deles muito limitado, são o padrão seguro da educação e do gosto do público. O público é uma abstracção, e como tal não tem gosto. O seu gosto será o da única pessoa que o tem (perdão, que deveria tê-lo), o executante.

Igor Stravinsky, in Robert Craft:
Conversations with Igor Stravinsky, New York 1959.

O único sentido em que eu penso que possa ser usada a palavra moderno terá de ser semelhante ao do devotio moderna de Thomas a Kempis. Implica um novo fervor, uma nova emoção, um novo sentir. É «romântico», naturalmente, e sofre (paschein, «sofrer», deriva de pathos, diga-se de passagem) porque não pode aceitar o mundo tal como está. Moderno, neste sentido, não quer apenas dizer, ou sublinhar, a aparição de um novo estilo, apesar de que o novo estilo, claro, está implícito nesse sentido. Nem sequer consiste em meras inovações, se bem que as inovações também dele façam parte. Isto afasta-se muito da associação corrente da palavra moderno com tudo quanto seja novo, ou chocante, num mundo de requintada amoralidade. Fui uma vez apresentado a alguém, numa festa, com estas palavras: “O seu Sacre du Printemps é ‘terriblement moderne’.” ‘Tériblement’, neste caso, queria dizer estupendo, é claro. E a frase de Schönberg: “A minha música não é moderna, é apenas mal tocada”, sofre da mesma interpretação corrente da palavra, se bem que Schönberg seja, quanto a mim, o verdadeiro arquétipo de moderno.

Igor Stravinsky, *idem*.

I/2 NO CENTENÁRIO DE DEBUSSY (1962)*

I. DEBUSSY E A EVOLUÇÃO MUSICAL

A cultura musical está em festa. Celebra-se este ano o primeiro centenário do nascimento de Claude Debussy, génio sem par, que condicionou toda a evolução estética ulterior, abrindo novos caminhos à música com as suas radicais inovações.

Debussy é, historicamente, o mais directo antepassado das últimas gerações musicais; mas é-o também pela sua atitude espiritual, pela 'consciência' da sua mensagem. Com a introdução sistemática de novas escalas (modais, exóticas e a sucessão de tons inteiros), Debussy rompe com o dualismo tonal que havia condicionado mais de dois séculos de música. Elabora uma renovação extraordinária, pois vai atingir um ponto até aí aceite como super-estrutura (sintaxe sonora) inviolável: o dualismo maior-menor zarliniano. É claro que já antes de Debussy os maiores compositores tinham sentido não raras vezes a necessidade de um alargamento de horizontes para além do restrito âmbito tonal, e deparamos assim com exemplos curiosíssimos de fugaz modalismo que não são de considerar como arcaísmos – reminiscências das escalas medievais – mas como uma renovação de processos técnicos ou – mais tarde – como influências da melodia popular; mas todos esses não passaram de intuições geniais, processos técnicos inéditos destinados a conseguir determinados efeitos cujas consequências implícitas escaparam então aos seus autores. Faltava a sua caracterização, a sua sistematização.

Debussy foi o primeiro grande compositor moderno a tomar consciência da sua verdadeira missão; ao contrário dos compositores clássicos que miravam a elaboração de formas estilísticas perfeitas e duradouras, como muito argutamente nota o compositor e grande musicólogo belga André Souris¹ – mesmo aqueles mais genialmente animados de um espírito e de um ideal renovador como Wagner –, o

* Série de três artigos publicados no *Jornal de Letras e Artes* de 6.6.1962 (p.1 e 10), 10.7.1962 (p.15), e 26.9.1962 (p.16).

¹ André Souris (1899-1970) compositor, maestro e musicólogo belga. Inicialmente influenciado pela música de Debussy, Souris veio a interessar-se posteriormente pelo Surrealismo belga

grande mestre francês realizou ao longo da sua obra a tentativa de criação de formas continuamente renováveis e por consequência a aproximação de um alvo perpetuamente fugaz e inatingível.

Um dos grandes méritos de Debussy consiste na extraordinária revolução que o grande compositor operou no edifício sólido e inabalável que era a sintaxe tonal tradicionalista. Os primórdios dessa revolução encontram-se já nas audácias harmônicas de um Liszt, de um Chopin, especialmente de um Wagner e, mesmo sem sairmos de uma tradição francesa que tão cara era a Debussy, as intuições curiosas de um Fauré e de um Chabrier, infelizmente desprovidas de um génio autêntico que as fizesse florescer como aquisições musicais fecundas.

Mas jamais será possível esquecer o precioso contributo legado pela Escola Russa de oitocentos no campo da harmonia como no da forma geral, na linguagem como no tratamento tímbrico do material sonoro; e tudo isso está sintetizado nessa personagem genial e fascinante que é Mussorgsky, cujo Boris [Boris Godunov, 1868-73] traz já implícito, nas suas consequências fecundas, o recitativo do *Pelléas* [*Pelléas et Mélisande*, 1902] e a percussão metálica das *Bodas* [1923] de Stravinsky.

Quer isto dizer que Debussy produziu irremediável e definitiva derrocada no edifício tonal? Irremediável, sim, mas não definitiva. Não esqueçamos que o movimento debussista se manteve praticamente alheio à evolução germânica de fins de século no sentido da total conquista do espaço cromático que conduziu à revolução schönberguiana, e que a influência – indiscutível – de Wagner do *Tristão* e do *Parsifal* sobre o mestre francês não se verificou sem uma imensa e necessária reacção da parte deste. E não é menos verdade que noutros pontos da Europa despontavam novos focos de renovação harmónico-linguística, como um Scriabin na Rússia, ou um Puccini na Itália.

Apesar da sua extraordinária importância, não é sequer o aspecto linguístico a grande revolução de Debussy. Antes, porém, de iniciar o estudo sobre os pontos mais salientes da mensagem debussista (que reservarei para um próximo artigo), não devo deixar de me deter um pouco sobre alguns dos aspectos fundamentais da linguística e da sintaxe do grande compositor.

Como muito bem revela o compositor belga Henri Pousseur, a harmonia não é a ciência dos acordes, mas sim a do seu encadea-

(1925), por elementos étnicos (1932), pelo Serialismo (sob influência de Leibowitz, 1946), para se dedicar, finalmente, à música de filme (a partir de 1946). A par da sua actividade de compositor André Souris escreveu numerosos artigos e alguns livros, entre os quais se destacam: *Debussy et Stravinsky* (*Revue Belge de la Musicologie*, xvi, 1962, p. 45) e "Poétique musicale de Debussy" em: *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, CNRS, Paris 1962.
[Nota do editor]

mento; deste modo, a introdução de notas novas e de dissonâncias progressivas nos acordes faziam-se, no sistema tonal clássico, tendo em conta a função harmónica fundamental destes e das suas relações recíprocas. Com Debussy os agregados harmónicos (acordes) desvinculam-se das suas tradicionais funções, chegando mesmo em muitos pontos a iludir as relações e as polarizações tonais; o seu valor colorístico torna-se, pois, fundamental. Debussy restitui ainda à cadência a riqueza e multiplicidade de que goza na Ars Nova (citamos a talhe-de-foice a *Missa de Notre-Dame*²) antes do enfeudamento da linguagem musical ao dualismo tonal e a monopólio exclusivo da cadência perfeita. Claro que isso não era mais do que uma consequência directa do emprego livre dos vários modos a que me referi no começo deste artigo. Vou-me circunscrever hoje, e para finalizar este pequeno trabalho, ao rápido estudo do emprego, por Debussy, da escala por tons inteiros e dos seus antecedentes históricos.

O primeiro exemplo que a história da música nos oferece sobre o emprego da escala de tons inteiros pertence ao *Divertimento em Fá maior (Os musicantes de aldeia)*³ de Mozart, sensacional obra que também apresenta o primeiro exemplo definido e iniludível de politonalidade. O emprego dessa escala é depois efectuado por alguns compositores, entre os quais Liszt, Dargomichsky (na sua ópera *Convidado de pedra* [1866-69]) e sobretudo Mussorgsky; mas é todavia Debussy que a aplica de uma forma radical e sistemática. Veremos de que modo, a partir de uma pequena análise dos seus processos, e tomando como exemplo o prelúdio *Voiles* para piano, em que a referida escala é empregue numa situação de quase exclusividade.

Todos nós sabemos que é a posição relativa de tons e meios-tons que [diferencia] os graus entre si⁴. Em redor da hierarquia dos graus da escala, estabelece-se a antítese dialéctica que condiciona todo o sistema tonal: força centrípeta (dinâmica) para uma resolução (estática). Ora numa sucessão de sons em que não existe senão um intervalo indivisível entre sons consecutivos, não poderá haver qualquer espécie de hierarquia, nem de liberdade, nem de antítese: tudo assume um carácter neutro, a-dinâmico e a-estático.

Debussy, perfeitamente responsável e consciente do risco de monotonia que daí advém, explora, na peça acima referida, a dita escala até à saciedade, mas evita habilmente o perigo no momento de clímax da primeira secção, com a introdução de notas de passagem cromáticas (Fig. 1), que não destroem tampouco a sensação fundamental da escala por tons inteiros, tal como um ornato

2 *Messe de Notre Dame* de Guillaume de Machaut, c. 1365. [Nota do editor]

3 Mozart, *Ein musikalischer Spaß* [Uma piada musical] em Fá maior, KV 522, 1787, *Allegro*. [Nota do editor]

4 No original (sic): "Todos nós sabemos que é a posição relativa de tons e meios-tons que ocupam os graus entre si."

Sol-Fá sustenido-Sol não se afasta da tonalidade de Dó maior numa Sonata de Mozart.



Fig. 1
Voiles,
compasso 31.

- Três pontos de capital importância ocorre ainda assinalar:
- a) A melodia reduz-se a pequenos lineamentos por graus conjuntos que, embora de grande importância construtiva, não assumem um decidido carácter temático; paralelamente são explorados os vários registos do piano nos seus aspectos tímbricos e volumétricos.
 - b) A harmonia (por natureza uniforme) é empregue apenas declaradamente a partir do compasso 15, numa marcha de acordes paralelos de 5.^a aumentada.
 - c) No ponto central do trecho, Debussy intercala uma pequena zona de seis compassos, em que é utilizada uma escala pentatónica.

Quais as conclusões que daí podemos extrair? Em primeiro lugar a necessidade de restringir ao mínimo na importância compositora dois elementos necessariamente monocores em virtude da utilização sistemática das escalas por tons inteiros: a linha melódica como princípio auto-germinador e a harmonia. Em segundo, o realce dado, seja a outros elementos musicais – como os planos sonoros e os registos – seja à utilização do pequeno ‘oásis’ pentatónico na zona central e de maior tensão.

II. ALGUNS ASPECTOS FORMAIS NA OBRA DE DEBUSSY⁵

Referi-me no artigo anterior de uma pequena série em torno da figura apaixonante de Debussy ao problema da renovação linguística-sintáctica do grande compositor, apresentando o exemplo de um emprego da escala hexáfona. Muito haveria igualmente a dizer sobre a utilização de escalas gregorianas e exóticas (mormente a escala pentatónica extremo-oriental) mas teria de reduzir inevitavelmente o âmbito deste meu estudo, devido às suas dimensões sempre limitadas. Pretendo hoje focar um dos aspectos mais singulares e fecundos da poética debussista: a construção formal e a constituição morfológica, entidades complementares que se inter-condicionam.

Debussy utiliza, geralmente, um processo formal extremamente original e que consiste, ora na alternância de duas estrutu-

ras diferentes (início do *Prélude à l'après midi d'un Faune*), ora em desenvolvimentos sucessivos de um material sempre fecundo (de que nos oferece sugestivo exemplo a obra “*Sirènes*” dos *Nocturnos* [1899]). Claro que uma utilização livre de tais processos abre imensos horizontes ao tratamento formal da matéria sonora, dela derivando os contrastes repentinos de tão grande eficácia estética – frequentemente no ponto culminante de um crescendo de tensão, evitando ou iludindo um clímax (*Pelléas et Mélisande*, 1902). Quanto à reexposição de elementos ou formas musicais apresentados anteriormente, Debussy utiliza um processo curioso, bastante distinto da tradição clássica, a qual colocava a secção reexpositiva em momentos musicais análogos ou como resolução – aguardada e desejada – de despique derivado do tratamento compositivo dos elementos estruturais no âmbito de uma dialéctica tonal. Debussy reexpõe, como ia dizendo, certas ideias ou formas já apresentadas em situações de diverso significado musical, seja através da inclusão simultânea ou sucessiva de novos elementos, seja através da posição ‘psicológica’ de uma dada zona formal (formada de elementos reexpostos) em relação estreita com a continuidade do discurso musical. E já que me referi a um tão importante problema não será arriscado concluir que se trata, em parte, de uma compreensão integral de Beethoven (que Debussy tanto admirava) e dos problemas psico-musicais da receptividade que tanto preocuparam o grande mestre alemão. No último período da sua actividade criadora, Debussy encaminha-se para uma extraordinária libertação da matéria sonora, no sentido da sua desvinculação de formas artificiais, de uma cada vez maior deshierarchicalização das constituintes estruturais, em obras como *Gigues* das *Images* [1905-12] e no bailado *Jeux* (1912), ou ainda para uma nova estruturação linguístico-formal no *Martírio de S. Sebastião* (1911), com as suas antifonias politonais.

Esta politonalidade, embora produto de uma evolução orgânica e extraordinariamente lúcida, apresenta já um matiz novo (anti-impressionista, se quisermos) em relação àquela que tinha feito parte integrante do vocabulário musical do grande compositor.

Os *Prelúdios* [1909-10; 1912-13], essa maravilhosa colecção de peças pianísticas que Debussy compôs a partir de 1910, apresentam, aliás a cada passo, soluções geniais que abrem novo caminho à arte musical. O prelúdio *Les fées sont d'exquises danseuses*, um dos mais curiosos e complexos do ponto de vista formal, é construído de um modo inteiramente novo – no tratamento dos elementos sonoros, na sua colocação e distribuição. Eis o esquema dos compassos 13-23 da referida obra (compasso 3/8)[Fig. 2].

Se a este esquema acrescentarmos que o chamado *cantus-firmus* dos compassos 13-14 não é mais que o elemento melódico isócrono exposto sob a forma ornamental de trilo nos dois compassos ante-

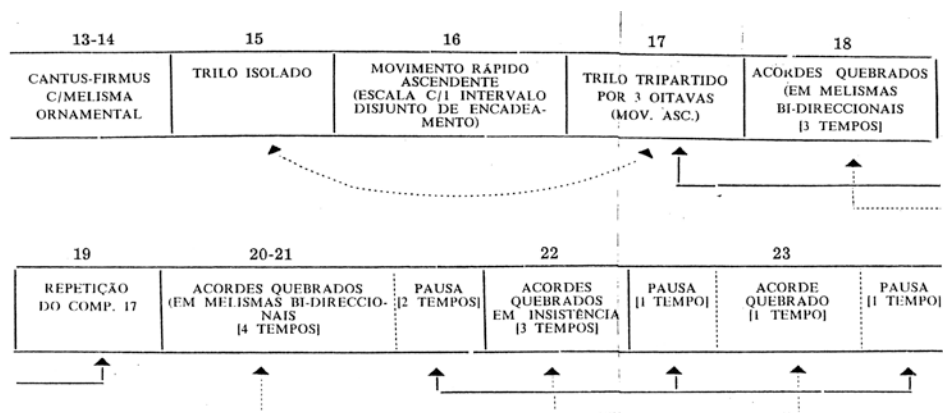


Fig. 2
*Les fées sont
d'exquises
danseuses,*
compassos
13-23,
esquema

riores redobrado à 5.^a inferior (redobramento esse que corresponde às mesmas notas dos compassos 13-14 [Fig. 3] uma oitava acima), e que esse elemento não é mais do que a resposta ao desenho melódico dos compassos 9-10 [Fig. 4] acompanhado de um trilo, poder-se-á compreender a extraordinária complexidade do processo formal debussista.

Fig. 3
*Les fées sont
d'exquises
danseuses,*
compasso
11-14.

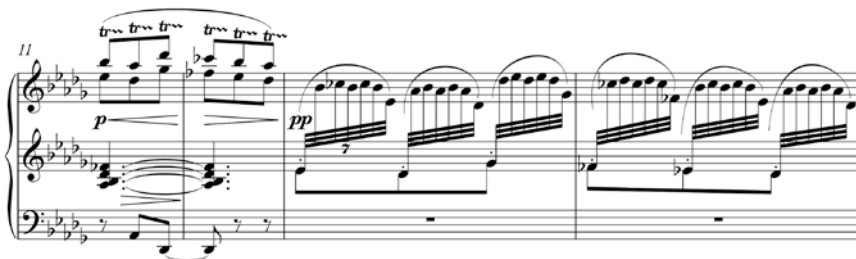


Fig. 4
*Les fées sont
d'exquises
danseuses,*
compassos
9-10.



No mesmo prelúdio encontramos, nos compassos 58-59 e seguintes, precedidos de um harpejo tetrafônico ascendente [Fig. 5], um curiosíssimo processo de ‘dicotomia’ ou de confluência de planos heterofônicos, em que o Lá, que pertence à linha melódica, constitui uma resolução virtual do harpejo veloz, o qual parece continuar – através do Sol final – para o grupo de notas da melodia a partir do Fá sustenido. (A própria linha melódica é, no fim de contas, um harpejo lento e reduzido. Interessante notar também como o Si bemol do acorde se desvincula da sua integração harmônica constituindo um baixo imóvel por consequência de um novo plano musical).

Fig. 5
Les fées sont
d'exquises
danseuses,
compassos
57-59.



No próximo artigo, referir-me-ei a dois aspectos fundamentais da revolução debussista: a liberdade do tempo, daquilo a que me permitirei chamar o ‘espaço temporal’ (problema do ritmo); e a criação de um novo ‘espaço volumétrico’ (problema dos registos). A obra e a personalidade de Debussy são não só fascinantes, mas inesgotáveis. Espero poder contribuir de algum modo a uma maior compreensão de alguns dos aspectos técnicos do genial compositor.

III. A MENSAGEM DE DEBUSSY⁶

É meu dever, ao terminar a pequena homenagem que através do *Jornal de Letras e Artes* tentei prestar a Debussy, consagrar este último artigo a três aspectos musicais em que o autor de *Jeux* se revelou tão lúcida e genialmente renovador: o problema das proporções de tempo e duração, o dos registos, e o timbre. Ao examinarmos o fragmento final do prelúdio *La terrasse des audiences du clair de lune* [1912-13], deparamos com uma elaboração rítmica riquíssima, a partir de uma economia de meios e de um princípio comum: a um ritmo ternário corresponde uma elisão de queda do discurso musical, seja através de uma síncopa no primeiro e terceiro compassos, seja por meio de um ritmo feminino (apoio na segunda fracção do compasso 2) – ver Fig. 6.

Do exemplo acima transcrito verificamos também que o compasso 3 [41] consiste numa variante no compasso 1 [39]; ampliação do antecedente e cisão do conseqüente com a introdução de uma

6 *Jornal de Letras e Artes*, 26.9.1962, p.16.



Fig. 6
La terrasse
des audiences
du clair
de lune,
compassos
39-41.

oitava. O desenho fundamental do compasso 2 [40] é, pura e simplesmente, o consequente do primeiro compasso por movimento contrário, com uma deslocação na acentuação.

Exemplos de uma intuição e sensibilidade rítmica análoga são extraordinariamente frequentes em toda a obra do grande compositor. Ao mesmo tempo Debussy rasga com uma audácia admirável os estreitos limites de um fluir constante de tipo tradicional (lembremo-nos, a propósito, do ininterrupto e dinâmico fluir musical na obra de Bach) com largas zonas de ‘cor’ estática, onde aparece de uma forma muito definida uma nova concepção do tempo musical, geradora de um jogo bastante curioso de simetrias e assimetrias.

O prelúdio *Feux d'artifice* [1912-13] é, a muitos títulos, uma das mais geniais criações de toda a obra debussista. A cada passo deparamos com processos e soluções curiosíssimas e de uma poliédrica riqueza. Logo de início, Debussy, abre-nos um novo campo de dimensões espaciais, alargando, deste modo, certas conquistas técnico-expressivas dos grandes criadores pianísticos anteriores (Beethoven, Chopin, Liszt, Brahms, Balakirev). A emissão de sons muito breves e incisivos nos diversos registos do piano, delimitando verdadeiros planos musicais em torno de um desenho-eixo constante, é um processo extremamente fascinante e de indiscutível eficácia. No admirável final do referido prelúdio chegamos a uma organização mais complexa de sobreposições heterofónicas: sobre uma pedal em trémulo, no extremo grave, é introduzida uma linha melódica bipartida à qual se sobrepõe, em contraponto, o motivo fundamental da peça, também bipartido e intermitente, em que o segundo fragmento constitui uma variação consequente do primeiro – ver Fig. 7.

Tais factos, aqui tão sumariamente descritos, induzem-nos a verificar a interdependência dos dois elementos em função das



Fig. 7
Feux
d'artifice,
compassos
94-99.

suas recíprocas estruturas rítmicas – constatando por conseguinte que o fragmento A do motivo fundamental, bastante incisivo ritmicamente, se sobrepõe à queda masculina do antecedente da linha melódica; e que a entrada do fragmento B do motivo (anacrusa, acentuação e desinência) precede a última nota do traço melódico antecedente. Esta e outras constatações permitem-nos avaliar a riqueza dos processos técnicos de que Debussy se servia para os seus sempre logrados fins expressivos.

É chegada a hora de me referir à mais radical, extraordinária e fecunda renovação da poética do grande compositor: o problema do timbre. Em que consiste resumidamente essa renovação? O ilustre musicólogo André Souris prova-nos como antes de Debussy já “o gosto do timbre era em si muito vivo e requintado; era a eficácia da sua utilização que fugia a qualquer regra”; por outras palavras, o timbre, substância mesma do som, era reduzido a uma função exterior ao significado musical, uma função periférica como esmalamento da matéria sonora independente. A esta função colorística do timbre, consagrada por uma longa tradição, Debussy opôs a sua concepção moderna, tendente a reintegrar o timbre, como parâmetro sonoro fundamental, no mais íntimo e orgânico processo criador. O timbre de um som, resultante da riqueza e qualidade dos harmónicos que acompanham o som fundamental, contém já potencialmente o princípio da harmonia, ou seja da formação de agregados de sons simultâneos. Debussy identifica, deste modo, essas duas características musicais, conferindo à harmonia um valor essencialmente tímbrico. Daí à desvinculação dos acordes de um sistema de relações tonais – a que aludi no primeiro artigo – não foi mais do que um passo. Estava descoberto o princípio da autonomia do agregado harmónico (acorde) como entidade sonora independente. Nessa renovação da concepção tímbrica não ocupou menor relevo a sensacional revelação que havia constituído para Debussy o conhecimento da música extremo-oriental, em particular os *gamelans* de Java e Bali.

Do ponto de vista do timbre especificamente instrumental, que mundo mágico e caleidoscópico de cor é cada obra, cada página de Debussy! Que prodígios de encanto e intensidade expressiva alcançou a flauta no *Prélude à l'après-midi d'un faune*, em *Syrinx* e em tantas outras obras; que inovação não foi para a arte musical o emprego debussista da harpa, do piano, dos metais com surdina, das cordas divididas de uma inefável transparência! Que sensação estranha sentimos ainda hoje ao escutarmos as suas ondas irreprimíveis de som (*La mer*) e que mais tarde atingem horizontes insuspeitos de renovação estrutural (*Gigues – Jeux*).

A última fase da obra de Debussy assinala, de uma forma extraordinária, uma tendência que é timbre da derradeira fase de cinco ou seis dos maiores criadores musicais de todas as épocas (Mozart, Beethoven, Wagner, Verdi, Stravinsky, Webern) no sentido de uma abertura impressionante de horizontes como que a pré-actuação do potencial fecundíssimo de um futuro musical nem sempre imediato, paralelamente a uma super-maturidade estilística e humana, por vezes genial síntese de aquisições técnico estilísticas anteriores. A consequência directa dessa atitude é a tendência para uma monumentalidade – no nobre sentido da palavra – da obra de arte, no seu alcance estético – ideológico, na sua mensagem próxima e futura.

I/3 AS CORRENTES MUSICAIS DA VANGUARDA (1964)*

É da máxima importância e significado no estado actual da evolução musical uma difusão, consciente e lúcida, das bases ideológicas fundamentais que definem e caracterizam as novas correntes musicais da vanguarda. E isto porque a plena exposição e difusão das características básicas da música de hoje e das suas várias implicações vem pôr cobro a alguns equívocos e falsos preconceitos tão generalizados, especialmente em culturas musicais subdesenvolvidas. Toda a obra de arte é, não apenas reflexo da conjuntura histórica em que se integra, mas simultaneamente, factor de definição e caracterização dessa mesma conjuntura histórica. Ela é função e cristalização do tempo: tempo de concepção, tempo de execução, tempo de fruição; cria História e integra-se na História. Mas atenção: não exageremos os elos de relação que a ligam ao condicionalismo histórico; não pretendamos explicar a sua eclosão, ou a formulação directa de princípios, coordenadas ou directrizes estéticas por factores de ordem ético-social. Estes, quando muito, poderão participar, nas artes conceptuais, numa função determinada, já como objecto temático, já como substrato ideológico. Pretender explicar o fenómeno artístico a partir de uma 'realidade' envolvente, numa espécie de relação causa-efeito, é uma atitude determinista contrária à fenomenologia interna da Arte.

Toda a obra de Arte nasce vinculada substancialmente a um sistema de relações muito complexo, como produto de toda uma evolução linguística que lhe é específica.

Se proferi estas palavras à laia de preâmbulo, é porque se nota hoje uma tendência grosseira para explicar a arte contemporânea (frequentemente mesmo para a 'desculpar') por aspectos superficiais, quantas vezes simples lugares-comuns da época que atravessamos. Se existem paralelismos evidentes, a diversos níveis, bem entendido, entre a evolução da música e a da física e da filosofia, é necessário não esquecer que a ciência e o pensamento filosófico, tal

* Conferência proferida na Faculdade de Direito de Lisboa e publicada no *Jornal de Letras e Artes* de 11. 3. 1964, pp. 8-9 e 15.

como a arte, são atitudes de classificação visando conferir um sentido à vida humana, são tentativas de domínio do caos amorfo e aleatório dos inúmeros e contraditórios elementos da vida quotidiana.

Para bem se compreender o estado actual da arte musical é necessário lançar um rápido olhar retrospectivo sobre os precursores que há meio século lançaram os primeiros alicerces de uma evolução futura. A música de hoje surge-nos assim sob uma perspectiva mais definida e inteligível; como corolário de uma série de experiências de renovação em todos os domínios do fenómeno sonoro, por uma parte, e por outra contra toda uma cadeia de reacções mais ou menos académicas, ou de simples sobrevivências mais ou menos logradas.

Os primórdios dessa evolução encontram-se em Debussy, responsável por uma nova concepção do fenómeno musical inexoravelmente afastada da tradição clássica. A renovação debussista consiste numa tomada em consideração das próprias estruturas gramaticais da linguagem musical, isto é: não se limita a uma renovação puramente ‘vocabular’ – novas formulações melódicas, novos agregados harmónicos (acordes), novas articulações rítmicas – mas integra todas estas conquistas num processo muito mais complexo de forma e de organização compositiva. Nas últimas obras Debussy segue uma tendência para a desvinculação do objecto sonoro de funções temáticas ou de formulação melódica; é o primeiro passo para a completa autonomização do elemento *timbre*, o aspecto mais sensacional de renovação do grande compositor francês.

Com Stravinsky encontramos uma tendência para uma organização musical essencialmente tímbrica. O sistema de proporções de tempo (ritmo) vai enformar a própria estrutura compositiva, tornando-se patente esse facto, sobretudo na *Sagração da Primavera* [1913]. Em Stravinsky nota-se uma tendência para o aproveitamento dos timbres puros, uma organização complexa (polifónica) de timbres.

Esta tendência manifesta-se igualmente em Edgard Varèse, compositor francês que viveu quase sempre isolado nos Estados Unidos e que realizou audaciosas experiências nos domínios do som em meados da primeira metade do século e só presentemente descoberto e valorizado.

Na base directa da evolução que conduz à música actual estão as experiências de Schönberg e da escola vienense que, desde o início do século, ligados a toda uma corrente ideológica expressionista compreendendo os movimentos de renovação noutras artes que nessa época se processavam na Alemanha e na Áustria. Não é por mero acaso que, ligadas ao círculo musical de Viena, se encontravam personalidades como os arquitectos Adolf Loos e [Walter] Gropius, os poetas Georg Trakl e Hildegard Jone, o pintor Kokoschka e muitos outros. A revolução schönberguiana integra-se numa longa tradição que já vem de Wagner e do romantismo alemão, tenden-

te à conquista cada vez mais audaciosa do espaço pancromático e à rotura das funções tonais. As obras de Schönberg, Alban Berg e Webern por volta de 1905-1908 são já francamente ‘atonais’, sendo as referências a uma anterior organização tonal apenas esporádicas e residuais.

É por volta de 1923 que Schönberg chega, após demoradas reflexões, à invenção da série de doze sons, solução para uma nova ordenação do espaço dodecafónico.

Uma das mais fecundas conquistas da escola vienense no domínio do timbre foi a formulação da *Klangfarbenmelodie*, melodia de timbres, que viria a contribuir de forma decisiva para a emancipação do som.

No imediato pós-guerra, ante a destruição e a catástrofe geral, um foco de cultura musical se elevou particularmente, e dele saíram os germens de toda a renovação actual; esse foco foi a aula de composição e análise de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris. Para bem avaliar a importância extraordinária desse ensinamento, basta referir que dele saíram as duas personalidades mais [destacadas]¹ na música de hoje: Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. De que modo veio influir o ensinamento de Messiaen de maneira decisiva na música contemporânea?

É necessário aqui referir que Messiaen se havia dedicado ao estudo da rítmica hindu, ao complexo sistema de rāgas indianos e a vários estudos morfológicos da música oriental, aliado a análises lúcidas, penetrantes e originais da música europeia do passado, de um alcance pragmático impressionante (ficou célebre, entre outras, a análise comparativa das cadências de Mozart e das suas inter-relações rítmico-formais). Tudo isto foi amalgamado à herança das conquistas da escola vienense, particularmente ao estudo analítico das concepções construtivas de Webern. Daí nasce, em 1949, uma obra de fundamental importância para o futuro da arte musical: os *Modes de valeurs et d'intensités*².

É essa directa herança que Pierre Boulez vai receber para, com o apoio da sua extraordinária personalidade e dos seus inultrapassáveis dotes de músico criador, abrir uma nova etapa na história da música. Boulez principia desde muito jovem a tomar consciência da fundamental importância da escola vienense e sobretudo da mensagem tão fecunda de Webern, compositor considerado até aí pelos académicos e conservadores como responsável por um radicalismo sem consequências possíveis. Boulez foi um dos primeiros a compreender o alcance vastíssimo das experiências webernianas,

1 No original ‘sobressalientes’. [Nota do editor]

2 Messiaen, “Modes de valeurs et d’intensités”, Nr. 2 de *Quatre Études de rythme*, para piano (1949-50). [Nota do editor]

partindo destas para a formulação de um complexo sistema, que viria a unificar, num mesmo processo criador, os diversos elementos ou dimensões do som.

A 2.^a *Sonata para piano* [1947-48], de uma surpreendente maestria, tanto na elaboração compositiva como no tratamento instrumental, veio abrir um novo rumo à música europeia, rompendo decisivamente com o dodecafonismo tradicional. Nota-se nela, já com clareza, uma relação dialéctica liberdade-rigor definidora da posição ético-estética assumida por Boulez. Mais tarde, em 1955, *Le Marteau sans Maître* vem demonstrar a surpreendente assimilação técnica e expressionista do sistema serial conseguida pelo compositor. Resulta daí uma obra de um significado histórico verdadeiramente determinante.

Stockhausen interessou-se também desde muito novo pela descoberta de um universo sonoro a partir das conquistas de Webern. Três factos fundamentais contribuíram para a afirmação decisiva da sua personalidade criadora: o encontro com Boulez e com as primeiras obras deste, o estudo com Messiaen e as pesquisas sonoras que efectuou no 'Centre de Recherches' da R.T.F.³ durante a sua estada em Paris⁴. Stockhausen evoluiu, nas suas linhas gerais, de um pontilismo inicial para uma organização por grupos e finalmente para uma composição de formas complexas em que tenta uma integração de elementos extraordinariamente diferentes e heterogéneos. Aí entram em jogo novas concepções musicais de extrema importância: uma tomada em consideração da noção clássica de tempo à luz de uma concepção indeterminista e a forma aberta, uma obra perpetuamente em formação.

Na Itália, o esforço de renovação pós-bélico, patente na progressiva democratização do país, na tomada de consciência dos aflitivos problemas sócio-económicos do sul, no aparecimento do Neo-realismo e na promoção da cinematografia italiana, na expansão avassaladora das artes plásticas – entre elas a arquitectura (pela urgente necessidade de reconstrução e reurbanização) e a escultura, esta última conquistando para a península transalpina um lugar ímpar de prestígio – alargou-se obviamente à música e isto, fundamentalmente, por obra de dois precursores: Luigi

3 Peixinho refere-se ao 'Groupe de Recherche de Musique Concrète' da R.T.F., o primeiro estúdio de música electroacústica feito especificamente para a produção de música. Fundado por Pierre Schaeffer, Jacques Poullin e Pierre Henry em 1951, este estúdio atraiu imediatamente compositores como Messiaen, Boulez, Barraqué, Varèse, Xenakis, Honegger e Philippon, para além de Stockhausen, que (por conselho de Goeyvaerts) decidiu estudar os vários constituintes acústicos do som. Stockhausen viria a compor *Étude* (1952) em Paris, obra que é, porém, muito menos significativa do que os inúmeros escritos teóricos que produziu no mesmo período, reflectindo as experiências feitas no estúdio. [Nota do editor]

4 Stockhausen mudou-se para Paris em 1952, para estudar com Olivier Messiaen, tendo lá residido durante 14 meses. [Nota do editor]

Dallapiccola e Goffredo Petrassi, que, directamente ou indirectamente, contribuíram para esse renascimento musical. Antes de mais convém citar Luigi Nono, integrado conscientemente numa particular conjuntura histórico-política e que foi um dos primeiros obreiros da nova música do pós-guerra. Vinculado estreitamente a uma ideologia progressista, ele é autor de obras de rara beleza e profundo significado, como *Il Canto Sospeso* [1955/56] em que inicia, de uma forma autenticamente original um tratamento curioso – pontual – dos coros e dos conjuntos instrumentais. Esse processo, de uma pureza quase ascética, é-lhe sugerido sobretudo através do estudo dos polifonistas flamengos, italianos e espanhóis dos séculos XV-XVI. Cabe a Luigi Nono também a primeira tentativa (a todos os títulos notável) da primeira obra cénica – músico-teatral – da nova música, *Intolleranza 1960* [1960/61].

Milão tornou-se na Itália um foco brilhante de cultura musical, devido principalmente à criação, nesta cidade, de um estúdio de música electrónica⁵. Luciano Berio foi um dos seus organizadores e tem participado de uma forma activa nas pesquisas mais significativas da música de hoje. Pesquisas essas que vão desde o domínio da fonologia e de novos efeitos vocais (com exemplos de rara felicidade em obras como *Omaggio a Joyce* [1958] e *Circles* [1960]), até ao da estereofonia e à aplicação funcional do espaço na organização compositiva (*Alleluja* [1956] e *Epifania* [1961]). Poderia citar ainda alguns compositores italianos de interesse, tais como [Bruno] Maderna [1920-1973], [Aldo] Clementi [1925-], [Franco] Donatoni [1927-2000], [Niccolò] Castiglioni [1932-1996], além de muitos outros.

Outro foco de renovação musical é sem dúvida a Polónia, como consequência da lúcida administração de [Władysław] Gomułka [1905-1982], reagindo contra uma hegemonia cultural e política de Moscovo. É a partir de 1956 que a Polónia principia a marcar presença (e fecunda) no panorama da arte moderna. Na base deste renascimento está o jovem Krystof Penderecki [1933-] que, juntamente com outros compositores seus compatriotas (e convém citar [Henryk] Górecki [1933-], [Kazimierz] Serocki [1922-1988], [Włodzimierz] Kotoński [1925-], Zuciuk [Julius Luciuk, 1920-]), tem efectuado experiências de grande interesse no domínio do som, do timbre, e concretamente o aproveitamento de novas possibilidades instrumentais até aqui negligenciadas.

5 Trata-se do Studio di Fonologia Musicale, fundado em 1956 dentro da estrutura radiofónica da RAI de Milão. A direcção artística foi entregue a Luciano Berio, o construtor e responsável pela montagem dos aparelhos foi o engenheiro Alfredo Lietti, sendo Marino Zuccheri nomeado como técnico de som. A inauguração oficial deu-se a 8 de Maio de 1956, num concerto com obras electroacusticas de Schaeffer/Henry, Messiaen/Henry, Berio, Maderna, Berio/Maderna, Ussachevsky, Stockhausen e Hock. [Nota do editor]

Na mesma via de pesquisa de novos timbres, segue o argentino Maurício Kagel [1931-2008], espírito cintilante e extremamente original. Está neste momento interessado numa fusão de elementos cénicos e mímicos havendo apresentado recentemente o seu teatro instrumental *Kammermusikalisches Theater*⁶ – fantasia burlesca para instrumentistas de tecla, um mimo, um cantor e um actor.

Numa via não muito distante da dos polacos situa-se o húngaro György Ligeti [1923-2006], explorador de novos domínios do som, da forma e do tempo. É notável nesse aspecto a obra *Atmosphères* [1961] para orquestra, como exemplo de uma tendência que poderia ser apelidada de informalismo impressionista.

O belga Henri Pousseur [1929-2009] encontra-se neste momento em colaboração com o grande escritor francês Michel Butor [1926-] preparando uma obra cénico-musical (*genre opéra*), na qual pretende levar a efeito um projecto ambicioso: uma integração em retrospectiva histórica de vários estilos e linguagens musicais do passado, numa síntese total que vai anular concretamente uma sensação de tempo cronológico, ou seja, vai destruir a noção tradicional de tempo⁷.

A nova música é obra essencialmente de uma geração: a de Boulez e Stockhausen, a qual soube encontrar no início das suas experiências criadoras os germens de verdadeira renovação nas gerações anteriores. Em especial a Escola de Viena e a primeira fase da obra stravinskiana. Mas a geração imediatamente anterior não poderia deixar de ser inexoravelmente atingida por tão violenta reconsideração da problemática musical. Uns tomaram (e continuaram a tomar) uma atitude de ridícula e vã defesa da sua incompetência, vendo-se desalojar irremediavelmente dos seus pedestais de cartão; outros, mais lúcidos e conscientes, tomaram em devida conta as inegáveis e fascinantes conquistas dos jovens compositores e assimilaram algumas dessas conquistas às suas já formadas técnicas, concepção e sensibilidade musicais, havendo-se registado algumas curiosas e inesperadas conversões.

Tal é o caso de Stravinsky, cujo repúdio do Neo-classicismo vem coincidir com a descoberta de Webern, um conhecimento da nova geração musical e consequentemente uma convergência progressiva com alguns dos aspectos mais originais da mensagem weberniana.

Em Petrassi [1904-2003], o caminho que vai conduzir a uma gradual conquista do espaço dodecafónico e a algumas aquisições linguísticas e formais da vanguarda é longo e progressivo; estes elementos de renovação vão, pouco a pouco, penetrando por uma espécie de osmose nas primitivas estruturas retóricas neo-clássi-

6 Sur scène - *Kammermusikalisches Theaterstück*, 1959-60. [Nota do editor]

7 Jorge Peixinho alude à ópera *Votre Faust* (1961-68).

cas e torna-se extremamente curioso por isso mesmo, um estudo da obra deste compositor desde 1940 até às suas últimas obras.

Tendências de coincidência e síntese mais ou menos análogas, em que novos elementos vêm amalgamar-se em toda uma já sólida tradição pessoal se podem verificar em compositores como os polacos Witold Lutoslawski [1913-1994] e Boleslaw Szabelski [1896-1979] (ligados ao movimento de renovação a que já me referi), os holandeses Daniel Ruyneman [1886-1963] e Kees van Baaren [1906-1970], o húngaro Mátyás Seiber [1905-1960], o belga André Souris [1899-1970], o alemão Wolfgang Fortner [1907-1987], o inglês Humphrey Searle [1915-1982], o americano Milton Babbitt [1916-], e chegam até um Ernst Krenek [1900-1991, austro-americano].

É hora de me voltar a referir a Messiaen, acrescentando ainda o seu profundo interesse pela ornitologia e pelo aproveitamento musical directo (como material sonoro reproduzível e não como simples elemento naturalístico e decorativo) do canto das aves.

Para bem compreendermos o interesse que nos possa merecer a posição de uma corrente ultravanguardista existente nos Estados Unidos (John Cage, Earle Brown, Christian Wolf), é necessário lembrarmo-nos, desde já, da natural tendência de emancipação da cultura americana, conseguida através de múltiplas etapas: o cinema burlesco, a literatura, o teatro, o bailado (*modern dance*), a arquitectura orgânica, a pintura do pós-guerra, a *pop-art*.

Para conseguir uma verdadeira emancipação, houve que recorrer a uma libertação dos laços de vassalagem que a acorrentavam à cultura europeia, e a abandonar certos elementos vinculados irremediavelmente a uma época e a uma sociedade determinadas, condenadas a uma natural ultrapassagem histórica: o jazz. Nota-se então uma consciência da posição americana como encruzilhada geográfica e cultural, entre a Europa e o Extremo-Oriente. É, pois, compreensível uma natural atracção das novas correntes americanas por certos aspectos filosóficos e místicos orientais, em especial o budismo zen. Daqui parte toda uma teoria tendente à negação do determinismo ocidental, à glorificação do acaso, do caos, do nada. Aí se insere a noção de *alea*, e um gosto pelo experimentalismo que transcende o âmbito estritamente musical.

O Japão é hoje o exemplo de uma cultura musical florescente, na procura de uma síntese entre as novas aquisições da vanguarda musical europeia e a sua música tradicional. O obreiro da nova música japonesa é Yoritsune Matsudaira [1907-2001], que realizou, num grau extremamente feliz e eficiente, esse equilíbrio na convergência de duas civilizações musicais. Para essa convergência muito contribuiu a música tradicional do Teatro-Nô que se aproxima curiosamente de vários conceitos fundamentais da arte e do pensamento actuais na Europa. E um facto sintomático é o de um

dos jovens compositores japoneses (Kazuo Fulkushima [1930-]) se encontrar ligado ao Teatro-Nô. Outro compositor de grande interesse é Tom [Toru] Takemitsu [1930-1996].

Para terminar, desejo apenas referir-me a uma nova camada de jovens compositores que ultimamente se têm revelado. Um dos mais interessantes é Pierre Mariétan [1935-], suíço, que se tem dedicado apaixonadamente à descoberta de novas formas e da integração de novos elementos de natureza heterogénea na esteira de Stockhausen. O holandês Peter Schat [1935-2003] tem seguido uma evolução das mais curiosas e originais; encontra-se neste momento a trabalhar numa obra músico-teatral realizada sob o signo ambíguo e polivalente do 'labirinto'⁸. A estes poderia acrescentar muitos outros – de um Jean-Claude Eloy [1938-], na França, até Bo Nilsson [1937-], na Suécia; sem esquecer um Enrique Raxach [1932-] (espanhol), um Mario Bertoncini [1932-] (italiano) ou um japonês Makoto Shinohara [1931-].

A nova música tem conquistado toda a jovem geração de compositores válidos. As tendências divergem, bifurcam-se, entrechecam-se, reencontram-se, não raras vezes entram em contradição e geram contradições, mas a grande lição dos grandes mensageiros da renovação do nosso século não se perderá. Nós não desejamos ficar à margem da História; nós pretendemos criar a História, conferir-lhe uma direcção e um significado.

8 Jorge Peixinho alude à obra *Labyrinth, a kind of opera*, op. 15, 1964. [Nota do editor]

I/4 MÚSICA TRADICIONAL E MÚSICA MODERNA (1964)*

I. ASPECTOS DE IDENTIDADE E DIVERGÊNCIA

Para bem compreender e avaliar na sua perspectiva histórica a música característica e definidora de uma época de tão profundos contrastes como a nossa (contrastos, aliás, bem típicos de uma convergência passado-futuro em todo o seu significado eminentemente dramático), será necessário propor-vos uma rápida visão panorâmica sobre as épocas fundamentais da história da música, que são, também, e inequivocamente as etapas fundamentais da história do homem e do pensamento humano. Começo, pois, por vos propor uma época estranhamente longínqua, envolta em todo o seu halo de misticismo, época em que o feudalismo se diluía como sistema económico-social em proveito de uma classe burguesa cada vez mais consciente das suas potencialidades e dos seus direitos. É a época da expansão do chamado ‘estilo gótico’, mais do que um simples sistema ou padrão de linguagem artística, símbolo de uma concepção da vida e do mundo. A sociedade baseada no esquema em pirâmide (no vértice da qual se encontrava o Papa e na base, em confusa amálgama, a classe mais baixa – a dos servos da gleba), símbolo de uma hierarquia teocrática e imperial, era já violentamente abalada pela emancipação burguesa e pela promoção política das cidades.

Na música, essa emancipação do passado assume aspectos quase ‘polémicos’, passe embora o ‘modernismo’ da expressão. E não é só esse, aliás, o único elemento susceptível de referência com a música moderna. Veremos mais tarde outros elementos de analogia.

Nos princípios do séc. XIV, o teórico francês Philippe de Vitry escreve uma espécie de ‘manifesto’ no qual lança as bases de uma renovação musical. O movimento que daí nasceu e que teve como principais centros a França, a Itália e a Inglaterra, foi chamado a ‘Ars Nova’, título do documento de Philippe de Vitry.

Substancialmente este movimento trouxe à música uma revolução no domínio do ritmo e na liberdade da polifonia (ou seja, uma

* Série de três artigos publicados no jornal *O Setubalense* de 11.4.1964, 18.4.1964 e 30.5.1964.

sobreposição de linhas melódicas diferentes e de diversa estrutura rítmica). Daí provinha uma grande abundância de dissonâncias, resultantes dos encontros simultâneos das partes melódicas. Nas obras do grande compositor Guillaume de Machaut (em particular nos motetes) encontram-se sobreposições de textos diferentes (às vezes mesmo uma poesia em francês e outra em inglês) e combinações de ritmos binários com ternários.

O Renascimento, com todo o seu ideal humanístico subjacente, veio modificar profundamente as relações entre o homem e o mundo. Essas novas concepções são produto de uma evolução do conhecimento científico e filosófico, motivado particularmente pelas descobertas de grandes físicos e astrónomos, como um Copérnico ou um Galileu. Herdeiro de uma cosmovisão teocêntrica, o homem passa a uma concepção homocêntrica da sua posição perante o universo. O carácter hierático e estático da arte medieval é substituído por uma visão dinâmica e humanística; os frescos de Miguel Ângelo vêm demonstrar a nova concepção do homem renascentista, de um homem com a consciência do seu poder e da sua força.

A música do Renascimento evoca com nitidez esse ideal renascentista; os modos eclesiásticos, base da linguagem de toda a Idade Média, abrem falência e serão submetidos, a pouco e pouco, pelo dualismo maior-menor que se manterá, por sua vez, até ao século XX. A polifonia chega ao termo de uma série de pesquisas multisseculares; as suas linhas interiores fundem-se numa síntese, numa globalidade, que correspondem a uma concepção antagónica à da polifonia de dois séculos atrás (*Ars Nova*), esta última particularmente dissociativa. Nos séculos XVII e XVIII chegamos à época do Barroco. E o Barroco é a consagração, a apoteose do movimento, de uma nova concepção de equilíbrio no espaço e no tempo. A sociedade renascentista havia sofrido forte evolução como consequência de tão variados factores de ordem histórica, económico-social (os Descobrimentos e todo o afluxo à Europa de mercadorias exóticas, o desequilíbrio brusco provocado pelo incremento do comércio e de certas indústrias e a consequente promoção das classes sociais ligadas a estas actividades) e cultural, pelo grande impulso sofrido pelo teatro, com o despontar da ópera, do bailado, da comédia de costumes. O Barroco corresponde musicalmente à plena estabilização das bases linguísticas da música 'clássica', ou seja, à cristalização do sistema tonal e ao predomínio de uma organização de funções harmónicas (vertical) sobre o horizontalismo da polifonia anterior. Em Bach verifica-se o caso mais perfeito de equilíbrio entre as duas tendências; a organização harmónica é já perfeitamente definida e catalisadora do processo criador.

Por meados do séc. XVIII o Iluminismo faz a sua irrupção no domínio do pensamento e da Arte. Mozart é, na música, o mais ex-

traordinário expoente dessa tendência. O brilhantismo, inultrapassável de técnica e de invenção, leva-o a descobertas importantíssimas e de tão fecundas repercussões na evolução subsequente.

II. DE BEETHOVEN À ESCOLA DE VIENA

Beethoven é, através da sua formidável personalidade inovadora, o primeiro expoente de uma nova época e de uma nova mentalidade. Tributário, embora, de toda uma herança anterior, o grande compositor de Bona opera a mais pujante síntese do pensamento clássico com o pensamento romântico. Como aparece e a que é devido o Romantismo? Este reflecte, acima de tudo, uma atitude individualista, uma tendência para libertar o homem-indivíduo dos vínculos a que se encontrava sujeito na hierarquização social anterior. Para esse fenómeno sócio-cultural muito contribuíram dois factores de fundamental importância: em primeiro lugar, a Revolução Francesa, com os seus ideais magníficos de liberdade, igualdade e fraternidade e a declaração dos Direitos do Homem; em segundo, o importantíssimo movimento literário que germinara na Alemanha dos fins do século XVIII sob a égide de duas das maiores figuras da literatura mundial: Goethe e Schiller. Esse movimento teve o nome de *Sturm und Drang* ('Tempestade e Força') e veio a estabelecer relações muito íntimas com a primeira geração de compositores românticos germânicos, um Weber e um Mendelssohn, um Schubert e um Schumann. A música deste período vai, pois, permanecer, inexoravelmente vinculada à literatura, desde as canções (*Volkslieder*) de Schubert, Schumann, Brahms e Wolf, aos dramas líricos e filosofantes de Wagner. Mas a própria música instrumental vai ser implicitamente englobada por essa concepção avassaladora: nota-se uma tendência poderosa para a aproximação da música dos ideais literários, para uma tradução e expressão das paixões e sentimentos humanos e, até a um nível mais concreto, para uma reprodução ou interpretação dos fenómenos da natureza susceptíveis de criarem uma 'atmosfera', um 'clima' de ordem literária e emocional. Aparece, assim, a chamada música descritiva ou simplesmente evocadora e, até como consequência de uma identificação total da forma musical com uma forma literária, a 'música de programa'.

O nosso século, marcado por dois cataclismos mundiais, é, sobretudo, uma época de transição. De transição de um passado que ainda nos domina, com todo o seu peso de anacronismos injustos, de fomes, de lutas motivadas pelos choques dos grandes interesses económicos, de suspensão das liberdades e direitos humanos, para um mundo que se adivinha, que se pressente, para uma sociedade perfeitamente socializada, em que o trabalho humano será jus-

tamente compensado, em que uma cada vez maior mecanização e automatização proporcionarão ao homem tempo e lazer para se aperfeiçoar espiritualmente, para se conhecer melhor a si próprio e ao universo que o rodeia. E é nesse futuro estádio da nossa civilização, que a Arte, e num modo especial a Música, virá desempenhar uma função importantíssima, de progresso e sublimação espiritual. E será nessa futura sociedade que a fabricação de inqualificáveis subprodutos de natureza pretensamente 'musical', frutos de uma demagogia capitalista cujos fins estão já grosseiramente a descoberto, desaparecidas as causas, perderão logicamente a sua razão de ser, e logo a sua existência.

A nossa época, dominada pelo signo da técnica, geradora de uma atitude sistemática e latente de experimentação e de experimentalismos, tem sido caracterizada cultural e sociologicamente por toda uma contínua sequência de movimentos artísticos em perpétua renovação. Tais movimentos, de objectivos aparentemente divergentes e até contraditórios, contribuíram decisivamente, como herança e património colectivos, para a plena expressão de uma modernidade estética. Ora o estado actual da criação artística (e da criação musical de um modo particular) é consequência da evolução interna de cada arte e de todos os movimentos artísticos (mesmo os mais efémeros) que algo de novo ou de diferente trouxeram a essa evolução. O progresso técnico, social e ético, verificado indiscutivelmente no nosso século, teve na Arte um paralelismo, na tendência para a pureza, para a autonomia do objecto estético das suas implicações tradicionais. Assim a música emancipa-se completamente dos seus vínculos literários, deixa de pretender descrever factos ou emoções para se tornar unicamente dependente da interacção dos seus elementos específicos, ou seja, da sua constituição interna.

A obra musical, em vez de expressar um sentimento individual, passa a reflectir aspirações colectivas, a testemunhar as angústias e as convulsões sociais do homem contemporâneo.

Os primórdios da evolução musical moderna encontram-se em Debussy, responsável por uma concepção do fenómeno musical inexoravelmente afastada da tradição clássica.

Com Stravinsky encontramos uma tendência para uma organização musical essencialmente baseada no ritmo. Tal tendência torna-se patente e sistemática na sua célebre obra *A Sagração da Primavera*. Hindemith torna-se o compositor mais notável de uma corrente conservadora tendente a perpetuar (renovando) os princípios fundamentais da música tradicional. Em Béla Bartók verifica-se uma tendência diferente para um alargamento da linguagem e do pensamento clássicos. Na base directa da evolução que conduz à música actual estão as experiências de Schönberg e da chamada

‘Escola Vienense’, que desde o início do século, ligadas a toda uma corrente ideológica expressionista, pretendiam renovar o universo musical, a partir de uma nova ordenação das suas estruturas gramaticais.

III. DE WEBERN A BOULEZ E STOCKHAUSEN

No imediato pós-guerra, partindo das conquistas da Escola Vienense, em especial do grande criador que foi Webern, discípulo de Schönberg, e das descobertas mais fecundas de Debussy e Stravinsky, toda uma nova geração de compositores se precipitou afanosamente na descoberta e expressão de um novo universo musical. É neste movimento que se vão enquadrar dois jovens compositores de extraordinária envergadura: Boulez e Stockhausen.

Nota-se na música actual, ‘grosso modo’, uma tendência avassaladora para um fluir do tempo, fruto de uma organização rítmica bastante complexa, em contraste com uma organização compartimentada do tempo e de uma pulsação constante, típicas da música tradicional. Esta organização motórica do tempo não existiu sempre: aparece de uma maneira decisiva na Idade Média com a ‘Ars mensurabilis’ e torna-se sistemática graças ao aparecimento e desenvolvimento da notação musical. Na ‘Ars Nova’ do século XIV nota-se uma complexa organização rítmica que não aparece vinculada ao tratamento melódico, isto é, a organização do ritmo é independente da melodia e sobrepõe-se-lhe numa super-organização geral. Tal processo irá mais tarde desaparecer com a ulterior evolução da música e apenas será retomado, como princípio de composição importantíssimo, no nosso século.

Na música actual é de verificar a modificação de duas concepções fundamentais. Vejamos a primeira: a música deixa de ser concebida numa dupla dimensão horizontal-vertical (melodia-harmonia) para ser compreendida numa multiplicidade de dimensões, que seria impossível descrever aqui em pormenor. A outra é a emancipação da tonalidade, ou seja, de uma organização à base de uma nota fundamental de repouso e de convergência (a tónica) para uma nova ordenação, na qual todas as notas adquirem uma importância igual e reciprocamente determinante.

Há ainda um novo aspecto na música que está a ser explorado ultimamente: refiro-me à importância do espaço como elemento activo na organização compositiva, isto é, a colocação espacial dos instrumentos e a presença de múltiplas fontes sonoras para uma multiplicidade de acontecimentos musicais simultâneos. Em fins do século XVI, porém, já o espaço havia sido aproveitado para idênticos fins (embora a concepção do tratamento e da função do espaço sejam hoje totalmente diferentes) pelos compositores da Escola

Veneziana, em virtude da presença dos coros no corpo central da Basílica de S. Marcos, em Veneza, que tem a forma de cruz grega.

Como se processa o movimento histórico da transição de uma concepção anterior (romântica) para as primeiras manifestações do espírito moderno? Quando antes aponteí factores determinantes, características definidoras dos vários estádios da evolução humana e do pensamento estético, dei porventura uma visão estática e estanque dessas etapas da evolução histórica. Ora tal não acontece nunca: a evolução histórica não se processa por uma sucessão de estádios fixos, catalogados e etiquetados como uma série de quadros imóveis se bem que comunicantes. A passagem de época para época é resultante de um processo dialéctico em que os elementos determinantes das duas épocas se interpenetram numa espécie de osmose. Quando o *processus* de transição está completado, tornam-se perfeitamente nítidas as características específicas da nova época, a modificação do pensamento, determinante e determinada pela nova conjuntura político-económico-ético-social. Não será, pois, a nossa época uma grande e formidável transição histórica de uma Idade Passada para uma Idade Futura?

Como se processa então o início do movimento musical moderno através dessa osmose com o passado imediato, uma vez que ele irá desembocar numa concepção profundamente divergente da desse mesmo passado?

O grande movimento musical moderno principiou em três centros principais, aqueles cuja vitalidade musical era justamente, em fins do século passado, mais positiva: a Áustria, a França e a Rússia.

No apogeu do Romantismo germânico, deparamos com duas figuras de extraordinária envergadura (Wagner e Brahms), personificadoras de duas tendências consideradas na época como antitéticas: o super-romantismo de Wagner, com as suas geniais concepções do 'drama lírico' e, a um nível gramatical, de uma revolucionária expansão linguística; e a tendência classicizante de Brahms, amalgamando os elementos mais válidos do classicismo beethoveniano à poética característica de uma época romântica. Essas duas tendências estão na base de toda a ulterior evolução da música germânica, cujo foco se transfere da Alemanha à Áustria e que irá conduzir a Schönberg e à Escola de Viena. Com o aparecimento de Arnold Schönberg, as duas tendências fundamentais do Romantismo germânico (super-cromatismo de Wagner e construtivismo de Brahms) estão devidamente assimiladas para a ultrapassagem da tonalidade e a rotura com todo um passado milenário. Por volta de 1911-1912 as obras de Schönberg, Alban Berg e Webern são já francamente atonais, ou seja, encontram-se completamente desvinculadas de uma hierarquização tonal.

Na França, o caso de Debussy é extremamente curioso. Descendente em primeira linha de toda a tradição francesa oitocentista, como *aboutissement* de uma evolução em que se contavam figuras como Massenet, Chausson, Chabrier, Fauré e um notabilíssimo compositor como César Franck, Debussy veio elevar-se a um nível de grandeza que nenhum dos seus precursores havia conhecido e abrir um caminho extraordinariamente fecundo à evolução musical. Mas Debussy não descende unicamente da tradição francesa imediata. Não se pode esquecer o contributo altamente significativo de Wagner e da música russa, em especial de Mussorgsky, bem como o interesse que lhe inspiraram, em dado momento da sua vida, a música oriental e os clássicos franceses.

O século XIX trouxe à Rússia um movimento musical de inegável importância. Senhores de um folclore riquíssimo e inexplorado, os principais compositores russos do século (Balakirev, Rimsky-Korsakov, Borodin, Mussorgsky) serviram-se dele como precioso espólio e manancial de renovação. Assim, em pleno século XIX, enquanto os compositores da Europa central e ocidental continuavam, 'grosso modo', fiéis ao dualismo tonal maior-menor, os músicos russos passaram a utilizar mais sistematicamente os modos arcaicos, colhidos directamente da antiquíssima música popular. Mas o seu contributo para a eclosão de um dos fluxos da música moderna não residiu apenas nessa renovação de carácter linguístico: vai desde a original orquestração de Rimsky-Korsakov, brilhante e colorida, até às descobertas músico-teatrais no *Boris Godunov* e na *Kovantchina*. É nessa tradição que Stravinsky se irá integrar durante a primeira fase da sua carreira de compositor e que o marcará, não obstante a sua evolução futura, de uma forma indelével.

Ao tentar, de uma maneira necessariamente esquemática, tornar inteligível a transição da época romântica para a época moderna através da integração dos seus pioneiros numa evolução musical, creio haver contribuído de algum modo para uma maior compreensão dessa evolução e do seu incessante e indomável caminhar, de que o dia de hoje é um dos estádios na transição de uma música que se conhece para uma que se não conhece ainda.

Na espantosa plêiade de grandes músicos na Alemanha do século passado, surge-nos como figura máxima Richard Wagner. E figura máxima enquanto responsável por novos rumos numa evolução histórica, ou mais propriamente pelo seu imediato devir. E porque escolhi eu a palavra 'Clímax' para título deste artigo? Porque Wagner é um cume na elevação da música ocidental oitocentista, um cume tanto pela beleza da sua obra, como pela sua função histórica – o seu contributo e renovação no plano estético-formal-linguístico. E é legítima esta posição privilegiada do mestre de Bayreuth? Penso que sim, pois como iremos ver, além de responsável por muitas outras inovações musicais de extrema importância, Wagner é o único compositor do século XIX (se exceptuarmos talvez Mahler e naturalmente Debussy – já no limiar do nosso século) que colocou o problema da grande forma ou forma global em termos dialecticamente novos.

A renovação fundamental de Wagner no problema da forma traduz-se na proposta de uma construção contínua que veio opor-se ao tradicional parcelamento da forma músico-dramática anterior. Esta gigantesca continuidade articula-se segundo um sistema dialéctico de tensões, clímaxes e distensões expressivas, que não exclui, naturalmente, a aplicação de certas rupturas bruscas e de contrastes. Toda essa cadeia de acontecimentos musicais, mais ou menos complexa, é clarificada e tornada inteligível por um contorno superior, canalizador da percepção pela sua característica linear e é, no fundo, a esse contorno que se lhe dá o nome (tão generalizado) de 'melodia infinita'.

Toda a organização formal wagneriana (que já é uma consequência última do desenvolvimento beethoveniano à luz de novas e renovadoras perspectivas) se apoia num elemento de ordem temática, condutor e unificador, o *Leitmotiv*. Este elemento, ligado a uma função psicológica importantíssima (símbolo definidor de persona-

* Artigo redigido em Agosto de 1963 e publicado na revista *Arte Musical* de 16.7.1964, pp. 548-552.

gens, de caracteres), evolui como um ser vivo, em contacto e interacção com as outras personagens da trama musical. A dialéctica resultante dessa interacção é de ordem genuinamente musical. (Claro que, por vezes, nem sempre é conseguida e não evita uma arbitrariedade no equilíbrio da forma; mas, nos momentos mais felizes, que mundo complexo de relações formais de extrema coerência!).

É por isso que, a meu ver, não é justamente aplicável a Wagner a acusação de alienação da sua responsabilidade musical – transferindo-a para o plano psicológico. Pelo contrário, estimo que Wagner (acima de tudo homem do seu tempo e integrado no seu momento histórico) tenha chegado a uma nova concepção formal – a formulação de uma forma ‘orgânica’ (ou mesmo biológica, se quisermos); e é esse aspecto que o separa essencialmente de um Brahms, por exemplo, continuador de um tipo de forma arquitectónica.

Fala-se com desusada frequência na hipertrofia do cromatismo wagneriano no *Tristão e Isolda* [1857-59], particularmente no *Prelúdio* e na *Morte de Isolda*, trechos musicais de um dramatismo impressionante, que alcança as fronteiras de um exasperado expressionismo. Aí se condensam os germes de um movimento, o qual, evoluindo organicamente, ampliando-se, irá ruir os últimos alicerces tonais e desembocar na ruptura da tonalidade. De facto, as primeiras obras de Schönberg, da *Noite Transfigurada* [1899] ao *Erwartung* [1909] e aos *Jardins Suspensos*² [1908/09], denunciam, de modo evidente, a herança wagneriana. Sabemos, porém, que Wagner compôs (imediatamente após o *Tristão*) os *Mestres Cantores* [1867] que cantam gloriosamente um hino à tonalidade e ao diatonismo reconquistado. Será então de admitir que Wagner procurou afastar-se de uma perigosa tendência contra a qual os *Mestres Cantores* lhe serviriam eficazmente de antídoto? Mesmo aceitando esta hipótese (que pressuporia, de certo modo, uma previsão dos elos mesmo imediatos de um devir musical), importa frisar que uma evolução não se processa nunca de maneira absolutamente recta e contínua. Quer isto dizer que, qualquer que tivesse sido a atitude espiritual de Wagner, o *Tristão* existiria sempre como uma obra de fecundo potencial para a evolução da música europeia, um clímax no seu momento histórico – simultaneamente uma meta e um ponto de partida. O cromatismo wagneriano é directamente ligado às tendências afins que compositores seus contemporâneos – Chopin e Liszt, muito especialmente o segundo – haviam já preparado eficazmente, chegando por vezes a uma verdadeira ‘inflação’ cromática que ameaçava seriamente o equilíbrio heptafónico. Cabe a Wagner, sobretudo, a sistematização desse cromatismo e a aplicação lógica dos princípios de ambiguidade tonal à estruturação harmónica, ou seja,

1 15 Poemas do Livro dos Jardins suspensos, op. 15, sob textos de Stefan George.

a associação de notas estranhas ao acorde-matriz e, como consequência, a obtenção de novas harmonias – mais exactamente uma utilização mais frequente e sistemática desses acordes, aos quais eram conferidas novas e importantes funções semânticas.

Aqui se entrou directamente noutro importantíssimo capítulo da linguagem wagneriana: o aspecto harmónico. É inegável que a organização harmónica em Wagner denota uma extrema coerência sintáctica. Essa coerência baseia-se numa relatividade funcional dos agregados sonoros, inseridos num sistema que alarga até às últimas consequências a ordem tonal, por meio de uma mobilidade permanente no plano modulatório.

Mas a relatividade referida será sempre omnipresente? Em tantos casos, e paradoxalmente, mesmo sem se desvincular das suas características gramaticais, o agregado harmónico não se autonomiza (embora ainda de uma forma embrionária) como cor-timbre? É recordar, como exemplo, a cena admirável das *Filhas do Reno* no *Crepúsculo dos Deuses* [1850-1874].

Toda a obra de Wagner está impregnada de descobertas tímbricas, muitas delas sensacionais, descobertas que foram sendo a pouco e pouco sistematizadas e que constituíram um elemento fundamental do seu corpo estilístico. Naturalmente que a síntese das descobertas de Wagner nesse capítulo se traduziu numa nova concepção tímbrica cada vez mais consciente e definida. É por isso que a derradeira obra de Wagner, o *Parsifal* [1876-1882], apresenta um tratamento orquestral de impressionante beleza – conseguida por uma coerência extrema na organização tímbrica do material – uma luminosidade ‘*éclairé par derrière*’ no dizer de Debussy, que tantas e tão fecundas perspectivas abriu à evolução ulterior da sua (e nossa) arte.

I/6 A PROPÓSITO DE RICHARD WAGNER (CONSIDERAÇÕES SUB- E OB-JECTIVAS) (1965) *

O facto de haver assistido, num curto espaço de tempo, às duas mais extraordinárias e surpreendentes criações do grande compositor (*Tristão e Isolda* e *Parsifal*), em dois dos centros ideais de representação (respectivamente Munique e Bayreuth), induz-me a algumas considerações sobre problemas que levanta a música de Wagner hoje, em si mesma e em relação ao ouvinte-espectador.

Eu sinto Richard Wagner bem próximo de nós e do nosso tempo. A sua pujança e o seu alcance renovador foram tais que a sedução exercida pela sua música (digo uma sedução sempre ‘recriada’ a um nível de percepção estética) está longe de esgotar o seu potencial. É bem raro encontrar na história da música um compositor como Wagner, possuidor do dom de uma contínua ‘recriação’ de si próprio, de uma metamorfose permanente na geração de emoções estéticas e cuja obra, encerrada numa estrutura gramatical bem sólida e unívoca, revela à audição um mundo inesgotável de vivências. Aí reside um dos aspectos aparentemente paradoxais da música wagneriana: um texto unívoco e fechado em si próprio gera uma polivalência de significados musicais (expressivos, tanto a um nível predominantemente emotivo como a um nível predominantemente racional) dirigidos ainda a uma pluralidade de ouvintes – fruidores, de diversíssima formação cultural e pertencentes a vários estratos sociais e a diferentes gerações. Se a sedução exercida pela música de Wagner não poderá ser explicada exclusivamente através de uma análise de processos gramaticais, toda e qualquer tentativa de esclarecimento consciente desse fenómeno terá de partir forçosamente de uma análise da escrita e de todas as suas implicações e inter-relações com a forma global e as formas parciais. Estabelece-se assim uma dialéctica extremamente complexa entre todos os elementos gramaticais (morfológicos e sintácticos) e a sua *mise-en-forme*, numa inesgotável cadeia de direcções e de relações que apenas em presença do texto é possível penetrar em pormenor. De qualquer modo, mesmo a uma simples representação de

* O Comércio do Porto, 12.10.1965, p. 13.

um dos seus dramas líricos, torna-se bem notório que a concepção formal wagneriana bem nova é em relação à dos seus predecessores e à dos seus contemporâneos. A uma incompleta interpretação dos *Leitmotive* como elementos simbólicos e, segundo uma mitologia filo-wagneriana, quase como uma transubstanciação musical da personagem ou de um estado psicológico dominante, é necessário contrapor uma ideia mais musical e mais real, que para além de qualquer mitologia, faz justiça à indelével grandeza de Wagner como compositor e pesquisador de novos aspectos formais da expressão musical.

Seria pueril julgar que bastava a Wagner, para a cabal resolução dos seus problemas de expressão musical, uma simples renovação e alargamento dos aspectos gramaticais (harmónicos, tonais-modulantes, melódicos, instrumentais) desligados de uma correspondente *mise-en-question* de grande forma, provocadora de uma sucessiva renovação. Torna-se evidente que a renovação opera numa dos aspectos se vai reflectir imediatamente nos restantes, condicionando-os, e estabelecendo-se automaticamente uma dialéctica resolúvel a um nível de coerência compositiva. Ora, quanto a mim, o capítulo mais extraordinário da concepção musical wagneriana é o problema da grande forma, e aqui é possível caracterizar dois aspectos fundamentais e complementares. O primeiro consiste na função essencialmente dramática dos elementos temáticos, o segundo na função referencial de certas figuras bem definidas no interior da forma global. Vejamos, para já, o primeiro.

Cada tema-motivo procede como uma personagem no teatro; esta última apresenta as suas características psicológicas, morais, culturais, etc., que a definem; seguidamente as relações e as interações com outras personagens e a modificação das condições exteriores agem sobre a primeira personagem, modificando-a intimamente. Transpondo estas considerações para o plano musical, teremos definido, aproximadamente, o mecanismo da utilização construtiva das figuras temáticas. Um tema-motivo apresenta uma estrutura definida nos aspectos melódico, harmónico, tonal, rítmico, direcciona e instrumental; em contacto com outras figuras musicais e em situações dramáticas e formais diferentes, o tema inicial perde algumas das suas características estruturais (uma modificação dos intervalos melódicos, uma nova harmonização total ou parcial, um novo percurso tonal, etc.), para ganhar outras que o desfiguram parcialmente. Esta analogia nada tem de extra-musical, e eu atrevo-me a apelidar este tipo de processo formal de *orgânico*, na medida em que o desenvolvimento de um tema no decorrer da forma global é regido por processos orgânicos e internamente coerentes.

O segundo aspecto há pouco enunciado é mais exterior e, como tal, mais directo e evidente. Trata-se da utilização de certas figuras musicais que funcionam como pontos de referência no interior da grande forma, tornando-a mais inteligível e clarificando-a.

A utilização intermitente dessas figuras definidas vem delimitar zonas formais de duração irregular e contribui eficazmente para a intensificação ou o afrouxamento da tensão dramática.

Poder-se-á concluir que a música wagneriana funciona como um teatro agindo com meios e por processo musicais, nascendo as situações dramáticas então espontaneamente da própria música; trata-se aí de uma transposição de significados a níveis diferentes mas paralelos. Símbolos? Sem dúvida, mas não elementos simbólicos perdidos e reencontrados num contexto musical contínuo e envolvente, mas toda uma forma e um processo de formação simbólicos, estritamente relacionados numa unidade coesa e coerente. Reside aqui, assim o suponho, nesta estreita síntese entre o processo dramático e o processo musical (já concebido dramaticamente), o esteio mais poderoso da força expressiva e evocadora da música wagneriana. Para o ouvinte-espectador, com efeito, a música já é, por si, suficiente para definir o clima psicológico propício à aceitação da situação dramática.

Wagner é, sem dúvida, o compositor mais extraordinário de todo o século XIX, nomeadamente desde a morte de Beethoven até à plena maturidade de Debussy. Pierre Boulez, no decorrer de uma conferência recentemente pronunciada, alude à formidável plêiade de grandes criadores de formas produzidas pela cultura germânica: Bach, Beethoven, Wagner e Alban Berg, aos quais eu acrescentarei ainda o nome de Stockhausen. O papel de Wagner nessa galeria de grandes criadores revela-se, para além da sua esmagadora superioridade em relação aos seus contemporâneos, na excepcional importância com que condicionou toda a música e o pensamento musical do futuro.

I/7 ASPECTOS DA COLABORAÇÃO ACTUAL ENTRE A MÚSICA E AS OUTRAS ARTES (1966)*

Um dos aspectos mais apaixonantes que se apresentam ao compositor actual reside na revalorização e redescoberta da música como colaboradora e co-realizadora com outras formas de arte, em particular com as expressões de arte-espectáculo. Tais relações oferecem hoje um campo de possibilidades de alcance muito fecundo, fundadas nas novas soluções propostas pela evolução estética dos últimos tempos, verificável não só na música, como é evidente, mas também nas outras artes e particularmente no teatro e no cinema. Uma coincidência de propósitos e objectivos estéticos contribuiu poderosamente para a convergência de aspectos notáveis na poética de cada uma das artes e da sua conjugação.

Para uma primeira abordagem deste fenómeno, e antes de passar ao problema da transposição da música a um nível de comunicação em parte exterior a ela (que reservarei para um próximo artigo¹), convém estudar o tipo de relações entre o universo ‘real’ – sensorial e quotidiano – e o universo estético, através de uma análise das referidas implicações na poesia e nas artes plásticas.

Ao passarmos da música dita ‘pura’ ou ‘absoluta’ (expressões sempre perigosas e não suficientemente exactas, como é óbvio) para uma realização artística de propósitos e objectivos exteriores a ela, entramos num domínio extremamente delicado e contraditório. A música não pode, por essência, aproximar-se da descrição simplista ou da ilustração analógica dos factos do real quotidiano, utilizáveis e aplicáveis por uma correspondente ‘*estilização*’ (uma *mise-en-style*) em grande parte da literatura, do teatro e do cinema. A poesia poderá, porém, constituir um intermediário extremamente útil na ponte entre dois universos do real, entre dois níveis da realidade. De facto, a linguagem poética alimenta-se, por um lado, de uma realidade concreta vivencial e utiliza como material específico, a palavra, que é justamente o nosso veículo fundamen-

* O Comércio do Porto, 8.2.1966.

1 Jorge Peixinho propunha-se escrever uma pequena série de artigos para O Comércio do Porto, mas tal projecto não teve continuidade. [Nota do editor]

tal de comunicação. Uma língua é um sistema de símbolos fundados na identificação convencional de uma ideia ou de um objecto com um conjunto de fonemas (linguagem oral) ou de ideogramas (linguagem escrita). Ora o primeiro nível de compreensibilidade da poesia é conseguido justamente a partir da identificação de significados entre a palavra na linguagem corrente e a palavra na linguagem poética. Mas a palavra não tem sempre um significado unívoco; e uma palavra com uma polivalência de significados estabelece uma nova dimensão na linguagem, criando um primeiro nível de linguagem poética. Um segundo nível será alcançado pela associação de palavras diversas, criando 'imagens', tanto mais 'poéticas' quanto mais afastadas do real quotidiano imediato. É fácil compreender agora a complexidade de relações estéticas propostas por uma conjunção de polivalência ou da ambiguidade de uma palavra com uma associação de imagens insólitas; encontramos um exemplo extraordinário na poesia de Mallarmé, na qual a liberdade na criação de imagens de extrema sedução é associada a um rigor construtivo altamente orgânico.

Na pintura e na escultura encontramos uma quase análoga ponte entre dois universos do real na revalorização e autonomização do objecto plástico, realizada entre os fins do século XIX e os inícios de novecentos. Tal fenómeno é de uma importância relevantíssima, pois vai operar uma revolução irreversível na concepção do objecto estético e na reconsideração de toda a linguagem plástica. De um estágio de 'estilização' (*mise-en-art*) do mundo 'real', passa-se a um estágio de 'plasticização', no qual o mundo 'real' existirá apenas como suporte de uma forma e de uma linguagem estritamente plástica. Nesse processo orgânico e irreversível se insere a análise dos objectos sob diversos ângulos de visão realizada pelo Cubismo, a fixação plástica do movimento e a interpenetração de formas pela sincronização de tempos diversos no Futurismo, a substituição de um mundo 'real' mais ou menos identificado com o homem por um mundo igualmente real de formas elementares no Abstraccionismo geométrico², e finalmente pela criação livre de formas sem ligação directa com o mundo 'real', já revelado por Kandinsky e definida posteriormente pela Abstracção lírica.

A música, desde sempre a arte mais afastada do universo do real quotidiano, acompanhou (muitas vezes condicionando-o ou orientando-o) este processo evolutivo tendente a uma cada vez maior especificidade. É o longo caminho que, a partir de Debussy, nos vai conduzir até à música actual atingindo, porventura, o seu momento culminante com a música serial pura e radical (entre os

2 Esta observação, necessariamente esquemática, não deve ser confundida com a ridícula e primária acusação de 'desumanização', aplicada durante algum tempo à arte não-figurativa.

anos 1948 e 1955 e com incidências profundíssimas sobre os imediatamente consequentes).

Conforme acima frisei, a aplicação da música à co-realização de objectos poli-artísticos ou de artes espectaculares não está isenta de contradições. Estas existem e revestem-se de aspectos muito agudos e sensíveis. Porém, será a partir destas contradições (melhor dizendo, a partir da consciência dessas contradições) e até canalizando-as sob uma directriz coerente, que se poderá passar à pesquisa de novas relações entre as artes e à realização de obras nascidas da colaboração poli-artística em plena consciência de liberdade e de rigor em cada um dos sectores artísticos componentes, afinal a única via adequada à criação de objectos de arte com coesão interna e vivência comunicante.

I/8 'CANTO DE AMOR E DE MORTE' – INTRODUÇÃO A UM ENSAIO DE INTERPRETAÇÃO MORFOLÓGICA (1966) *

À Maria da Graça Amado da Cunha

Uma análise é um acto criador que deve ter como finalidade a abertura para a revelação de uma obra de arte na multivalência dos seus significados, através da valorização e interpretação dos seus fundamentos estruturais e dos seus princípios de organização. Claro que uma análise reflectirá sempre uma visão particular da obra de arte, uma óptica ligada a um contexto cultural e a uma problemática estética de uma época ou de uma geração; não poderá aspirar a uma integral exploração do universo mítico da obra, mas apenas à revelação dos seus aspectos mais significativos e à conquista de um novo 'espaço' de inteligibilidade. Empreguei pouco acima a palavra 'abertura' e fi-lo conscientemente, na medida em que vim tocar implicitamente no conceito de abertura da obra de arte, no seu sentido lato, e aludir à pluralidade caleidoscópica de perspectivas que uma obra pode revelar ao seu fruidor ou intérprete. Ora o conceito estético de abertura é, já por si, uma justificação primeira e última da legitimidade de um critério analítico.

Uma análise pode pôr em evidência, numa obra, certas características do processo criador que terão passado, ao seu criador, despercebidas, mas que existem como objectos irremovíveis e insubstituíveis da obra, contribuindo para a sua riqueza interior, para o seu 'conteúdo'; de facto uma obra, ao ser criada, desvincula-se do seu autor e adquire uma vida dependente exclusivamente das qualidades do seu organismo. Em última análise, o autor é o responsável mediato pelos fenómenos criadores inconscientes, uma vez que, ao conceber e construir um princípio coerente e rigoroso de organização, está a conferir a este um poder excepcional de auto-germinação que se reflecte automaticamente numa maior abertura do campo de comunicação estética da obra.

Em 1961 concluiu Fernando Lopes-Graça a versão de câmara do *Canto de Amor e de Morte* (para dois violinos, viola, violoncelo e pia-

* Ensaio redigido no Porto em Março de 1966 e publicado em: *III Ciclo de Cultura Musical: Fernando Lopes-Graça*, Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa/Agência da J.M.P., 1966, pp. 35-40.

no), obra que veio constituir, de algum modo, uma cúpula na sua evolução criadora e até em toda uma época da música portuguesa. Poderá parecer temerária tal afirmação, na medida em que o recuo histórico é mínimo (sê-lo-á na verdade?) e a actividade criadora de Lopes-Graça não se extinguiu, mas procurarei dar-lhe uma explicação resumida.

Para já, ao empregar pouco antes a palavra ‘cúpula’, não o fiz arbitrariamente como simples alegoria, mas sim simbolicamente em função da sua ambiguidade significante. Ora uma cúpula é simultaneamente o ponto culminante, o ponto mais elevado, mas também o remate, o fecho de uma determinada construção arquitectónica. O *Canto de Amor e de Morte* é, de facto, uma cúpula na música portuguesa: o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cromatismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências e por isso mesmo expressão dramática da incapacidade de ‘síntese’ que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir; e, ao mesmo tempo, a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, terá alguma vez logrado.

Logo numa primeira abordagem do *Canto de Amor e de Morte* se torna notória uma economia extrema do material utilizado, redutível a um núcleo restrito de células geradoras. O contexto prevalentemente em que a obra se integra não é de forma alguma condicionante ou ‘informador’; não é legítimo falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal mas de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador. Todos os intervalos vão assumindo, ao longo da obra, específicas funções construtivas, mas dois deles poderão ser considerados como intervalos basilares e geradores: a 3.^a menor e a 3.^a maior; aos quais se deve acrescentar, em importância organizadora, a 2.^a menor, intervalo de conjunção, e ainda a 2.^a maior, que desempenhe uma função de coligação, que poderia apelar de ‘intersticial’. A acção organizadora e estrutural dos intervalos não se circunscreve à formação dos motivos melódicos e das células componentes, mas abarca toda a organização morfológica da linguagem a diversos níveis, desde a articulação das frases melódicas às relações existentes entre os pontos notáveis das secções parciais e até à articulação da forma global.

Se se analisar as sucessivas versões da primeira frase melódica da secção A, verifica-se que o intervalo de 3.^a maior funciona como uma constante na relação macro-estrutural entre os pontos de articulação da frase:

A 1

A 2

1º Ep.

Fig. 1

No exemplo a seguir apresento uma relação mais subtil entre pontos de articulação em diferentes momentos da obra (comp. 14 e seguintes — comp. 49 e seg.).

1º Ep.
14 e seg.

B Intr.
49 e seg.

49 e seg.

Fig. 2

Outro exemplo de identidade intervalar na organização dos pontos de articulação entre um motivo temático (comp. 72-74) e um desenho contínuo (comp. 32 e seg.) — 3.ª M + 4.ª P:

Fig. 3



Entre as notas consecutivas de um desenho secundário (comp. 77) e os pontos de articulação de um motivo temático (comp. 80 e seg.), nota-se esta estreita relação, assinalado por algarismos correspondentes à posição de cada nota relativamente às restantes:

Fig. 4



Observemos uma outra identidade, esta de fundamental importância pelo significado que assume na orgânica geral da obra:

Fig. 5



Um outro exemplo, revelador na coesão existente nos vários planos da polifonia:

Fig. 6



Em certos casos, o funcionamento dos processos de organização morfológica atinge um grau de perfeita homogeneidade entre os vários factores compositivos, chegando a um estágio que eu classificaria de pré-serial. Neste primeiro exemplo, veremos a aplicação deste critério a um processo de permutação, associado à técnica tradicional da inversão do movimento:



Fig. 7

O exemplo seguinte foca uma transposição integral de todo um fragmento, primeiro num desenho secundário ‘quebrado’ e dividido por vários instrumentos (comp. 181-182), depois numa versão ‘melódica’ e apresentada pelos dois violinos, transposição essa que é corroborada por uma valorização paralela dos pontos equivalentes de articulação rítmica (acentuações), não obstante a diferente estruturação métrica do ritmo em cada uma das versões do dito fragmento:



Fig. 8

Estes exemplos permitem-nos chegar às seguintes observações fundamentais:

- a) cada intervalo ocupa uma função homogênea no interior de um dado momento da obra;
- b) cada motivo temático ou desenho secundário é constituído a partir de um feixe mais ou menos complexo de relações intervalares;
- c) existe uma relação constante entre os motivos temáticos, desenhos, traços ou elementos secundários ao nível de um feixe de identidades intervalares, tanto entre notas consecutivas, como entre pontos de articulação; e também entre as células componentes, por justaposição, eliminação, permutação, inversão e retrogradação;
- d) as relações de intervalos são extensivas à organização harmónica – à dimensão vertical, no seu sentido lato;
- e) os restantes factores da composição (rítmica, fraseado, escrita instrumental, registos) sublinham ou referenciam a organização morfológica da linguagem.

Após esta apresentação detalhada do funcionamento da estruturação intervalar na organização morfológica do *Canto de Amor e de Morte*, resta-me destacar a importância do intervalo na sucessão das secções parciais. Todo um estudo circunstanciado seria solici-

tado pela variabilidade dos ‘campos intervalares’ (o papel de maior relevo conferido em dado momento a um intervalo e a mudança ou permuta de funções dos intervalos entre si) e pela sua influência na definição e clarificação da forma global. Essa função relevante de um ou mais intervalos dominantes ou activos é particularmente sensível nas secções de transição e em movimento direccional, pois são essas que, em geral, asseguram a ligação entre as secções principais, justamente caracterizadas por motivos temáticos ou desenhos com funções intervalares reciprocamente diferentes.

Estas constatações vão conduzir a uma conclusão mais geral que há pouco apontei resumidamente: a organização intervalar opera a todos os níveis da composição e com um sentido unificador altamente coerente. Vejamos um exemplo bem elucidativo:

A primeira nota da obra é o Sol e essa nota estabelece logo uma relação de 3.^a menor com os dois pontos fundamentais de articulação de toda a Exposição da secção A: Mi no final da primeira frase (comp. 6) e Si bemol no final da segunda (comp. 13). Estas mesmas notas abrem os desenhos secundários dos dois episódios (comp. 14 e 28) e formam uma nova relação de 3.^a menor com o Ré bemol, ponto de apoio agudo da terceira Exposição (comp. 42). Resta acrescentar que todas as frases da Exposição principiam por um Sol.

O mesmo princípio é aplicado ao final, onde as notas Si bemol (na linha superior) e Mi natural têm uma função polarizadora. Esta última nota aparece em relevo no piano no compasso 353 e seguintes:

Fig. 9



Um último exemplo irá esclarecer este processo orgânico de estruturação intervalar. Trata-se de um dos motivos fundamentais da peça, exposto nos compassos 238-239, reexposto nos compassos 349-350 e derivado directamente do início de D (comp. 130) – (sempre no piano).

Fig. 10



Por meio de este esboço de interpretação crítica, procurei revelar uma perspectiva analítica do *Canto de Amor e de Morte*, predominantemente apontada sobre os seus valores morfológicos. Estes são, a meu ver, os mais relevantes e actuates da obra, em relação a um pensamento criador actual. É através de um princípio organizador da morfologia da linguagem, de férrea coesão interna fundado sobre o intervalo e o seu poder estruturador, que Lopes-

-Graça atinge um invejável equilíbrio entre o domínio dos meios de expressão e a qualidade poética dessa expressão. Não residem apenas, porém, nos valores morfológicos, as qualidades de coesão unificadora reveladas por esta obra. À parte a estruturação rítmica (em geral organicamente elaborada) e uma escrita instrumental muito sensível e ‘essencial’, princípios ordenadores ao nível da forma (em sentido restrito), da retórica musical e da sintaxe – entre os quais são perfeitamente identificáveis e caracterizáveis o princípio tripartido e o princípio de alternância – asseguram a coerência interna da obra nos vários planos formais. Tais princípios são perfeitamente verificáveis, num plano esquemático da estrutura formal da obra [ver Tabela 2, pp. 94-95].

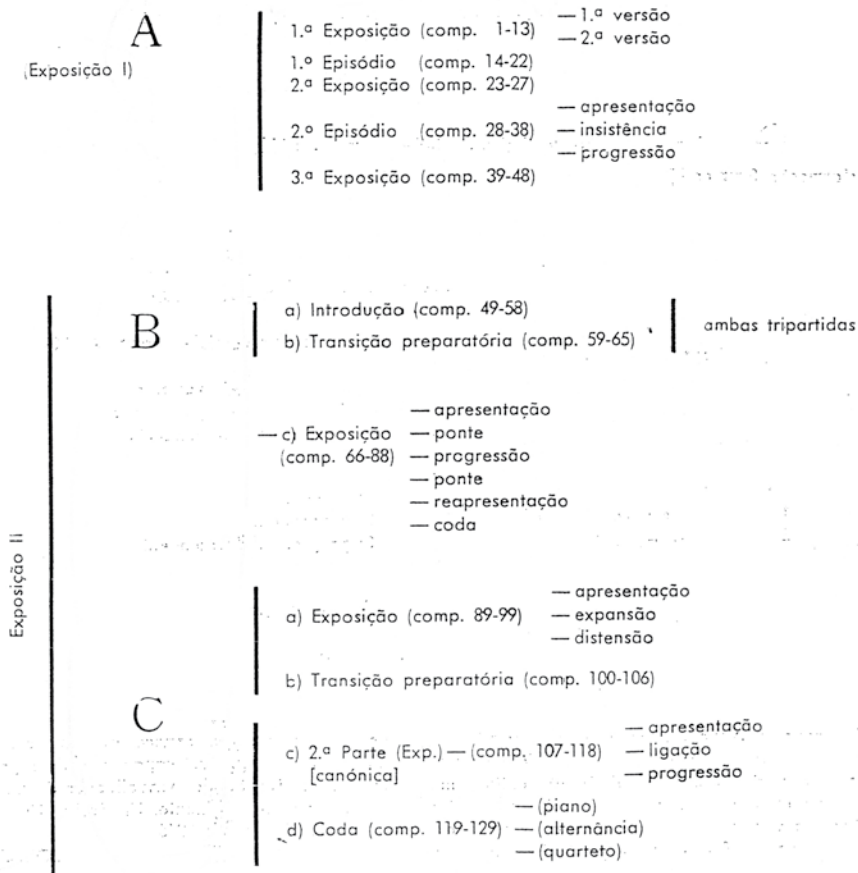
Em 1961 concluiu Fernando Lopes-Graça a versão de câmara do *Canto de Amor e de Morte*. É de crer que nunca a música portuguesa havia dado até então uma tal prova de maturidade compositiva; não obstante certas contradições, para além de toda a sua comovente expressão poética típica de uma época pré-bélica, colocada paradoxalmente ao serviço de uma actualidade pós-bélica, uma admirável capacidade de organização unificadora em função das virtualidades do material.

Um ponto culminante. Um fecho. Uma cúpula.

ESTRUTURA FORMAL DO « CANTO DE AMOR E DE MORTE »

(QUADRO GERAL)

que passo a expor:



39

Tabela 2
Esquema
original,
III Ciclo de Cultura
Musical: Fernando
Lopes-Graça,
pp. 39-40.

D

Transformação
de A

- a) Exposição (comp. 130-152) — apresentação
— progressão
— distensão
- b) Falsa Reexposição e Recitativo (comp. 153-162) — introdução
— recitativo
— eliminação
- c) Episódio (tripartido) — (comp. 162-182)

E

Transformação
de B

- a) Exposição — apresentação
— variante
(comp. 183-191) — progressão
- b) Episódio (comp. 192-198)
- c) Reexposição (comp. 198-210) — reapresentação
— progressão
— coda

F

Secção de
Transição

- 1) Desenvolvimento de A
 - a) Transição (Transformação do 1.º Episódio) (comp. 211-224)
 - b) Introdução — Episódio estático
(comp. 224-237) — Episódio ascendente
- 2) Secção autónoma (derivada de D)
 - c) Exposição comp. 238-262 — apresentação
— progressão
— coda

G

— Transformação de C (Exposição) — (comp. 263-283)

[Transformação Simples II]

H

— Desenvolvimento

- a) Introdução (comp. 284-296) — apresentação
— condução
- b) Cadência (transição preparatória) — (comp. 296-309)
- c) Episódio (comp. 309-335) — 1) variante
— 2) progressão
— 3) condução

I

Desenvolvimento final [a]
(comp. 335-348)

- 1) antecedente
- 2) consequente
- 3) progressão (descendente)

Coda (comp. 349-359) [b]

- 1) antecedente
- 2) consequente
- 3) final

I/9 PERSPECTIVAS ACTUAIS DO CANTO CORAL NA CRIAÇÃO MUSICAL (1966)*

É minha profunda convicção que, num congresso sobre assuntos ligados ao canto coral, sejam especialmente estudados e debatidos os problemas mais pertinentes à luz de uma perspectiva conscientemente actual e actuante. É claro que semelhante tomada de posição é aplicável no geral a todo e qualquer problema (artístico ou outro) e se eu desejei enunciá-la neste breve preâmbulo, foi apenas por me parecer que o canto coral é um dos domínios da música que, no nosso país (e até fora dele, embora a um nível diferente), tem mantido uma tendência acentuada para o amadorismo na orientação da maior parte dos grupos corais existentes e na formação musical da maioria dos seus membros. Ora se, em si mesmo, nada tenho a obstar contra o amadorismo, quando circunscrito a um âmbito de acção restrito e especializado — e temos disso entre nós um exemplo sobremaneira notável no Coro da Academia de Amadores de Música devotado ao cultivo e divulgação do nosso mais lídimo folclore através de grande autenticidade e coerência — já não o poderei defender como posição sistemática, pois as limitações inerentes a uma atitude deste tipo não deixarão de se fazer reflectir numa diminuição do potencial renovador de um grupo coral e, conseqüentemente, poderão conduzi-lo a uma posição de conformismo e estagnação, tanto no que diz respeito ao seu repertório como em relação à evolução dos seus recursos expressivos.

É difícil falar de canto coral sem nos reportarmos ao seu período áureo, à brilhante tradição dos séculos XV-XVI, que conduz a um supremo florescimento a técnica contrapontística instaurada pela Ars Nova francesa no século XIV. Não é, porém, um esboço histórico da música coral durante o último período da Idade Média e a Renascença que me proponho fazer; seria descabido num congresso com estas características. Se me referi à tradição polifónica a *capella* dos séculos XV-XVI foi unicamente para pôr em relevo o

* Conferência proferida no âmbito do I Encontro dos Grupos Corais (de 28 de Abril a 1 de Maio de 1966, em Coimbra — vide Cristina Delgado, op. cit., p. 128) e publicada na revista *Seara Nova* de Julho de 1966, pp. 217-218.

papel altamente significativo que o canto coral desempenhou, não apenas na génese e na formação da sintaxe musical e dos processos de organização, como também na própria evolução da linguagem musical. Concretizando: todas, as formas de relação entre diferentes vozes na base de um mesmo motivo melódico, desde a simples imitação ao cânone mais complexo, e entre motivos melódicos diversos com uma mesma estrutura rítmica (processos de isoritmia) constituíram o núcleo dos meios técnicos de organização mais significativos durante a evolução da escrita polifónica. No que diz respeito à evolução da linguagem musical, importa referir o facto importantíssimo do despertar da sensibilidade harmónica, tornando possível graças à coincidência temporal de várias vozes. Ora tal fenómeno é directamente ligado à necessidade prática de uma medição de tempo em cada voz e de uma sincronização geral, processo indispensável na colocação e ordenação das partes vocais à medida que a polifonia ia adquirindo um grau de maior complexidade. A lenta formação de uma sensibilidade harmónica provocou uma ‘inteligibilidade’ harmónica e a sua sistematização. E não deixa de ser curioso observar que o sistema tonal, à sombra do qual tantas obras-primas da música instrumental foram criadas, não teria sido viável sem esse longo processo (bissecular) de gestação na música coral, através do qual a linguagem musical foi, pouco a pouco, perdendo as suas características modais e sofrendo uma metamorfose irreversível.

No nosso tempo, o coro tem acompanhado algumas das mais significativas experiências de renovação verificáveis na linguagem e na estética musicais. Hoje como ontem, o coro tem constituído fonte de pesquisas tendentes a uma revitalização do vocabulário musical e a uma integração de todos os fenómenos sonoros num contexto coerente. Como Herbert Eimert¹ [1897-1974] lucidamente assinala a propósito da música electrónica, a integração de fenómenos sonoros de diferente proveniência e aparentemente irreduzíveis entre si não é possível senão através de uma gramática sólida e unificadora: e esta não pode deixar de ser baseada num princípio serial, isto é, um princípio uno e hierarquizador que procure elos de relação entre os fenómenos sonoros e os ordene em função das suas características essenciais. A integração de fenómenos sonoros heterogéneos inscreve-se na fecunda via aberta por Edgard

¹ Importa recordar que a importância de Herbert Eimert para a música contemporânea não se limita à sua enorme actividade no campo da electroacústica – foi Eimert quem sugeriu e propôs aos Cursos de Verão de Darmstadt um estudo focalizado na obra de Webern e não (como até então) nas obras de Schönberg, Hindemith e Stravinsky; vide Antonio Trudu, *La “scuola” di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milão 1992, p. 81 e Nicola Scaldaferrì, *Musica nel laboratorio elettroacustico – Lo Studio di Fonologia di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta*, Lucca 1997, pp. 48-49. [Nota do editor]

Varèse, ao integrar o ruído no vocabulário musical rompendo com tabus e com uma divisão estanque de compartimentos impenetráveis. Assim é possível hoje num coro conferir-se uma igualdade de direitos a um som definido sustentado ou *staccato*, e a qualquer fenómeno sonoro extremamente insólito, tal como a articulação de um som com a ‘voz submersa’ (com a boca mergulhada em água), por exemplo. Quer isto dizer que é absurdo pretender pôr freios à imaginação criadora e a uma contínua descoberta, em nome de preconceitos e de quaisquer postulados (estéticos, sócio-políticos, ético-religiosos, etc.) ou de um cómodo imobilismo; o único ‘controlo’ possível e necessário será o princípio organizador, que deverá procurar a homogeneidade do todo na heterogeneidade das partes, e sem o qual – como assinala Stockhausen – em vez de uma fértil pesquisa do ‘novo pelo novo’ não se passará de uma busca superficial do ‘novo pelo efeito do novo’.

Um dos primeiros exemplos do alargamento dos meios expressivos no grupo coral é-nos fornecido pelo coro falado, processo de integração musical da palavra falada, ou melhor, declamada, segundo critérios de composição bem definidos: tratamento polifónico das vozes componentes, homofonias, orientação dos registos, organização rítmica muito clara. Entre os exemplos mais antigos da nossa época contam-se os de Honegger e de Darius Milhaud, especialmente a notável cantata deste último *La mort d'un tyran* [1936]. Mais recentemente devo destacar uma pequena mas magnífica obra da compositora norte-americana Pauline Oliveros [1932-] – *Sound Patterns* [1961] – que faz uso de processos novos, isolando puras estruturas sonoras a-significantes e compondo-as numa entidade formal de inegável homogeneidade. Claro que uma tal evolução da linguagem vocal-coral não seria possível sem o contributo significativo e operante do alargamento expressivo da linguagem verbal, verificado em larga escala nos escritores notabilíssimos que são James Joyce, Cummings ou Ezra Pound.

Um alargamento verbal que ultrapassa o estágio do isolamento da palavra entregue ao seu potencial de *séduction et d'éclat* em Mallarmé e que conduz à violentação da palavra, à imbricação de duas palavras numa nova entidade verbal, à redescoberta da onomatopeia, ao encontro de novas estruturas sonoras a-significantes. Uma convergência de pesquisas e resultados numa análoga directriz estética vai permitir o aparecimento de obras magníficas como *Carré* [1959/60] e *Momento* [1962] de Stockhausen, sem dúvidas duas das mais altas criações artísticas do nosso tempo. (Não é também em vão que Stockhausen havia adquirido uma invejável formação de fonologia e de fonética aplicada no Instituto de Fonologia da Universidade de Bona, com [Werner] Meyer-

-Eppler² [1913-1960]). Interessantes experiências têm sido realizadas também pelo poeta alemão Hans Helms, no sentido de uma ordenação e organização musical das estruturas fonéticas de um poema numa escrita coral. Este último exemplo revela até que ponto poderá ser importante a função de um coro ao articular e ordenar musicalmente um texto poético no domínio fronteiro entre duas artes de tão evidentes afinidades: a música e a poesia. Naturalmente que neste caso se opera um fenómeno de simbiose e de fusão entre duas linguagens ou dois tipos de expressão. No caso mais frequente de coexistência e interacção entre duas formas de linguagem diferente, o texto literário desempenha, em geral, uma função construtiva que se vai repercutir, por ‘translação’, na organização musical. O exemplo porventura mais típico desta interacção condicionante que nós encontramos na história da música é o Motete da polifonia do Renascimento, na relação existente entre cada verseto poético e o tema ou motivo musical correspondente. Análogas considerações poderiam ser tecidas a propósito do madrigal profano, ressalvadas as diferenças de carácter e de estrutura existentes entre as duas formas polifónicas.

Com maior e menor grau de actividade se exerce a dialéctica entre as duas formas de linguagem referidas – poética e musical – uma dialéctica que não se resolve sem choques nem contradições quando uma forma poética não é facilmente inserível ou ajustável a uma forma musical pré-estabelecida.

Todos estes aspectos nos conduzem a um novo problema, que não irá aqui ser aprofundado mas que não deixará de suscitar um profundo interesse especulativo. Trata-se da relação entre acto criador puro e acto criador vinculado à palavra. Ao me referir ao acto criador puro não vou entendê-lo sob um ponto de vista meramente teórico, mas sim considerando-o como a invenção de uma imagem musical (um elemento melódico, uma célula rítmica, uma polifonia de relações) desligada de um revestimento condicionante extra-musical (verbal-prosódico). É possível perfeitamente estabelecer-se uma dialéctica entre ambos, hoje, de uma maneira mais completa e definida, uma vez que o acto musical criador é susceptível de ser literalmente resolvido sem uma corporização verbal e funcionar apenas como uma estrutura sonora regida por leis específicas.

Um problema que está hoje sendo posto com especial acuidade é o da função do espaço como dimensão actuante na composição musical. Vem já de longa data a ideia de uma localização dos

2 Werner Meyer-Eppler, juntamente com Herbert Eimert e Robert Beyer, foi um dos fundadores do Estúdio de Música Electrónica de Colónia, associado à Rádio do Oeste Alemão (WDR-Colónia). O estúdio foi oficialmente inaugurado a 26 de Maio de 1953, num concerto no qual foram apresentados vários estudos de som de Eimert e Beyer. [Nota do editor]

coros por vários espaços de emissão distintos. É bem conhecido o exemplo da escola veneziana da segunda metade do século XVI, a qual, a partir da repartição do coro em dois corpos corais dispostos separadamente (processo já bastante comum na polifonia coral do Renascimento), chegou à ideia do coro quádruplo, ao utilizar os quatro braços da Basílica de S. Marcos de Veneza – em forma de cruz grega – como espaços de localização para outros tantos coros. Esta tendência atingiu um nível artístico muito elevado nas obras policorais de Giovanni Gabrieli e acabou por ser alargada à música instrumental. Nessa época a colocação dos coros parciais em espaços emissores diferentes era, porém, um artifício tendente à clarificação das estruturas polifónicas e correspondia às exigências estéticas do Barroco prestes a eclodir com todo o vigor, ao destruir a noção de um espaço fechado e centrípeto em favor de uma pluralidade descentralizada de espaços comunicantes.

Na nossa época, deparamos com uma problemática nova e baseada em novos postulados. As recentes pesquisas de uma música ‘activada’ pelo conceito de espaço foram significativamente influenciadas pelas experiências electroacústicas e tendem fundamentalmente, não só a uma clarificação das estruturas componentes da obra, mas sobretudo à sua hierarquização e à obtenção de uma ‘perspectiva sonora’, de uma autêntica relação de ‘profundidade auditiva’, àquilo a que poderei chamar uma dialéctica de espaços reais e virtuais. Seria necessário acrescentar ainda uma pesquisa complementar ao nível das possibilidades potenciais de realização, tendente ao aproveitamento dos espaços móveis, ou seja, da movimentação das fontes sonoras e das suas recíprocas relações espaciais, tanto em função de uma hierarquia de planos musicais, como das próprias trajectórias e velocidades do som. É evidente que a realização de uma experiência deste tipo se tornará, por razões de ordem prática, muito mais viável num conjunto coral do que numa orquestra ou agrupamento instrumental.

O último aspecto a ser mencionado neste trabalho é o das relações existentes ou possíveis da música coral com a música instrumental e com a música electrónica. Um tal problema preencheria todo um capítulo e daria lugar às mais detalhadas considerações; limitar-me-ei a referir que a música do nosso século tem sido, sobretudo a partir de Debussy, caracterizada pela conquista – cada vez mais definida – de uma maior especificidade, isto é, por uma escrita cada vez mais adequada ao meio sonoro emissor (instrumento, voz ou aparelhagem electroacústica), podendo mesmo concluir-se que a ‘essência’ de um som ou de um objecto sonoro é já ‘plasmada’ ou condicionada pelo meio produtor. É necessário não se esquecer, porém, que a coexistência e a *mise-en-jeu* compositiva dos vários tipos de música (vocal-coral, instrumental, electrónico)

devem provocar, através de uma sensível acção dos vários estilos ou tipos de escrita entre si, inter-influências poderosíssimas, que irão ser corporizadas dialecticamente numa nova especificidade.



Ao longo deste trabalho fui focando certos aspectos que se me afiguram de grande pertinência na evolução musical hodierna. Se os abordei sob uma óptica mais ligada aos problemas específicos de criação do que aos do canto coral em si mesmo (base fundamental e razão de ser deste congresso) nem por isso deixei de ser condicionado por estes; por deformação profissional, quiçá!, dirigi-me de preferência ao que poderei denominar as ‘relações exteriores’ do canto coral, estudando em particular os aspectos em que este meio de expressão musical é hoje, porventura, susceptível de contribuir mais eficazmente e mais legitimamente para uma evolução renovadora.

O que é a notação musical? Qual a sua utilidade e legitimidade? Quais as suas origens e as suas características? Estas são as questões basilares que importa colocar como preâmbulo necessário a um artigo sobre música e notação, antes de se passar ao estudo da sua transformação e das suas implicações culturais nos dias de hoje.

Existem muitos aspectos análogos entre a notação linguística e literária e a notação musical. Ambas se servem de um conjunto sistemático de símbolos gráficos, de um código constante de sinais que se destinam a comunicar um texto inteligível, entre autor e receptor. Para que essa mensagem seja comunicada e integralmente captada pelo receptor, é necessário que o código ou sistema de sinais seja perfeitamente conhecido por todos aqueles a quem a mensagem se destina.

Ora passemos rapidamente em exame alguns aspectos da relação existente entre notação musical e notação da linguagem. Esta última, nas línguas ocidentais, é desprovida de correspondência psicológico-imagética; ela reproduz, por meio de um sistema de convenções, os sons (fonemas) da linguagem falada; neste aspecto aproxima-se da concepção musical na medida em que se afasta de uma concepção ideográfica. Aprofundemos este aspecto: na notação das línguas ocidentais (alfabética), cada som articulado é representado por um sinal específico (letra ou conjunto de letras), válido para uma determinada língua e em certas condições (estabelecidas e controladas por regras fonéticas ou de simples convenção tradicional). A notação linguística é perfeita apenas em relação a um simples registo de palavras, separadas umas das outras por espaços em branco; os símbolos utilizados para uma explicitação psicológica ou para uma ordenação rítmica são sinais complementares e incompletos. Os chamados sinais de pontuação apenas *sugerem* determinadas funções psicológicas básicas, estritamente ligadas à expressão rítmica da frase. Observemos de perto um dos sinais psicologicamente mais característicos: o ? pressupõe sempre

* Separata do *Caderno de Poesia Experimental*, 1966, pp. 1-20.

uma interrogativa, mas de que tipo? desconhecimento prévio que solicita um esclarecimento – direcção da voz para o registo agudo; falsa interrogação irónica – movimento da voz quase circular ; falsa interrogação como reforço de uma afirmação – movimento ; interrogação indignada, pressupondo uma suspeita prévia do interrogador – movimento muito rápido para o agudo. Do mesmo modo, a notação da linguagem não se preocupa minimamente sobre o problema da intensidade da voz, os ‘crescendos’ e os ‘diminuídos’ implícitos numa frase falada. Quer dizer, resumindo: a notação da linguagem é sumária, não pretende estabelecer qualquer diferença entre uma narração, específica da linguagem escrita, e a transcrição da linguagem falada, e ao mesmo tempo não possui um sistema de sinais para a cabal fixação do conteúdo psicológico do texto, ao qual estão subjacentes (na linguagem falada) todos os aspectos da expressão dessa linguagem – movimento frequencial da voz, ritmo e tempo, intensidade.

Passemos em revista o panorama histórico da génese da notação musical. Na difusão da civilização grega que se seguiu às conquistas de Alexandre, o idioma helénico foi factor de capital importância, como elemento básico e unificador das culturas heleenísticas locais. Essa difusão obrigou a uma fusão dos antigos dialectos gregos num novo dialecto comum: a *κοινή*. A necessidade de unificação no modo de pronunciar as palavras, consequência da expansão da língua helénica pelos povos do império, conduziram à adopção de acentos, símbolos gráficos destinados a valorizarem pela intensidade e por uma inflexão na altura do som — certas vogais em detrimento de outras. Os novos sinais de acentuação (em especial os acentos agudo e grave, que já sugerem um movimento de altura) abrem caminho à notação ekfonética, a qual se pode considerar, de certo modo, uma notação proto-musical.

Em que consiste e porque nasceu a notação ekfonética? Nos primeiros séculos da era cristã, a necessidade litúrgica da leitura das Sagradas Escrituras perante a assembleia dos fiéis, obrigou a uma notação linguística mais perfeita, com a fixação de inflexões, acentuações, portamentos, no corpo do próprio texto verbal. Como acentua o grande musicólogo Egon Wellesz, “a simples leitura transforma-se numa espécie de recitativo”. Este tipo de notação é o directo precursor da primitiva notação musical, a notação neumática. Nos séculos VII e VIII surge, no Ocidente romano e no Oriente bizantino, um novo símbolo, o neuma, que é historicamente o primeiro sinal específico de notação musical. O neuma deriva directamente, por corrupção, dos acentos utilizados tanto no grego da *κοινή* como no latim bárbaro ou eclesiástico, e em particular dos acentos agudo, grave, circunflexo e anti-circunflexo. Através dessa corrupção, o acento grave deu origem ao ‘ponto’ (*punctus*), o acento agudo à ‘vir-

gula' (*virga*), o circunflexo à 'clivis' e anti-circunflexo à 'podatus'.

Ex. 1, Ex. 2. [p. 106-107]

A evolução da música, a partir da notação neumática até à época moderna, revela-nos as sucessivas etapas por que passou o fenómeno musical, assinaladas por uma valorização de um determinado aspecto compositivo, e para o qual se exigiram correspondentes soluções na notação e transmissão gráfica.

Verificamos, desde já, que a notação neumática fazia uso, não só de sinais que apenas indicavam os intervalos melódicos com relativa aproximação, como ainda de um outro grupo de símbolos que traduziam com precisão as relações intervalares.

Posteriormente, numa fase mais evoluída, a invenção e utilização de uma linha horizontal referida a uma determinada nota (linha de Fá) possibilitou a notação das alturas absolutas, ou seja, uma transposição das relações de intervalos em função de uma nota base. Este processo de notação foi aperfeiçoado a partir do século X até chegar ao feixe de cinco linhas horizontais paralelas a que damos o nome de pauta, sistema de referências suficientemente completo e claro, de modo a possibilitar o registo de intervalos muito amplos e uma notação rigorosa, das alturas absolutas, em função de uma nota de base, tomada convencionalmente.

Até aqui temos constatado a quase exclusiva preocupação de uma notação da altura do som – primeiro de um modo abstracto e genérico (as relações intervalares), em seguida de uma forma concreta e particular (as notas em si). Para a duração do som, não se havia ainda encontrado um processo verdadeiramente eficaz. É no século XIII que se abre caminho à fixação das relações de duração entre os sons (rítmica) com a *notatio mensurata*, baseada num sistema proporcional de valores de duração em relações aritméticas muito simples (1, 2, 4).

O processo de notação rítmica foi, a partir de então, evoluindo e aperfeiçoando-se cada vez mais, na medida em que as novas necessidades de expressão musical exigiam relações aritméticas muito mais complexas entre as unidades de duração.

Ao mesmo tempo, com o incremento da música instrumental, começa a tornar-se necessária uma fixação mais ou menos precisa dos instrumentos utilizados, ou, pelo menos, do tipo de instrumentos empregados. Nasce assim a partitura, protagonista, ela também, de uma ulterior evolução. Notemos que ainda nos inícios do século XVIII, em muitos casos, se não indicava especificamente o instrumento a ser utilizado em determinada obra, mas sim um grupo de instrumentos de características afins (flauta, ou oboé, ou violino; cravo, ou órgão, ou harpa).

Em relação à notação da intensidade, o problema complica-se,

Ex. 1

VIRGA	/	/	/	/
PUNCTUM
CLIVIS OU CLINIS	↗	↗	↗	↗
PODATUS OU PES	↘	↘	↘	↘
CLIMACUS	↗↘	↗↘	↗↘	↗↘
SCANDICUS	↗↘↗	↗↘↗	↗↘↗	↗↘↗
PORRECTUS	↗↘↗↘	↗↘↗↘	↗↘↗↘	↗↘↗↘
TORCULUS	↗↘↗↘	↗↘↗↘	↗↘↗↘	↗↘↗↘
PODATUS SUBPUNCTIS OU SUB- BIPUNCTIS	↘↘	↘↘	↘↘	↘↘
CLIMACUS RESUPINUS	↘↗↘	↘↗↘	↘↗↘	↘↗↘
SCANDICUS FLEXUS	↘↗↘↗	↘↗↘↗	↘↗↘↗	↘↗↘↗
SCANDICUS SUBPUNCTIS OU SUB- BIPUNCTIS	↘↘↘	↘↘↘	↘↘↘	↘↘↘
TORCULUS RESUPINUS	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘
PORRECTUS FLEXUS	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘
PORRECTUS SUBPUNCTIS	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘	↘↘↘↘

(Faint handwritten notes at the bottom of the page)

uma vez que não é possível obter-se, numa execução prática, uma medida exacta de intensidade sonora. A notação da dinâmica, na música instrumental, tem sido baseada num critério relativo de graus de amplitude, cada um destes oscilando dentro de um campo aproximado de decibéis.

Volvamos a nossa atenção para este factor de primordial importância na música e constatemos que, ao longo da evolução histórica, a diferenciação escrita dos graus de intensidade se foi tornando cada vez mais sensível, completa e aperfeiçoada. É o longo caminho que conduz da sumária distinção entre *p* e *f* na época Barroca (em base à qual se irá construir um instrumento mais rico de possibilidades dinâmicas – o pianoforte) até à extrema e requintada diferenciação de graus de intensidade, com o serialismo integral de Boulez e Stockhausen, de *ppp* até *fff*, chegando a atingir seis graus intermédios.

De um modo geral, conforme se poderá depreender de tudo o que atrás foi dito, é lícito concluir que sempre que se verificou uma profunda crise de renovação no fenómeno musical, sempre que a música se encontrou numa encruzilhada vital para o seu desenvolvimento e para a sua sobrevivência, ou seja, nos períodos historicamente fecundos de gestação, a notação musical se encontrou correspondente e paralelamente em crise, e se revelou ineficaz para uma perfeita comunicação entre autor e intérprete. O musicólogo Massimo Mila tem esclarecido com frequência este aspecto, de grande actualidade nos dias de hoje. Tal fenómeno verificou-se nos três momentos mais cruciais da história da música ocidental:

- a) no século XIII, a notação mensurada vem resolver o problema da notação rítmica proporcional e abrir caminho à organização isorrítmica da Ars Nova no século imediato.
- b) no início do século XVII, a afirmação da monodia acompanhada (base da ópera, da oratória e de algumas formas instrumentais) como reacção dialéctica ao estilo polifónico-contrapontístico, vem exigir uma notação especificamente adequada à resolução prática dos ideais estéticos da ‘camerata florentina’; a necessidade de traduzir musicalmente os *umani affetti*, típicos da poética racionalista e naturalista da ‘camerata’, levou à adopção de textos verbais como parte integrante da partitura em função do resultado expressivo desejado, este obtido a partir de uma flexibilidade rítmica, de inflexões de intensidade, etc.
- c) na época actual, em que uma prodigiosa revolução se está operando na música (e na arte em geral), o problema da notação coloca-se de novo com uma particular acuidade, e solicita, para já, um exame atento e detalhado.

Creio bem que, na actual conjuntura artística, convém ime-

diatamente colocar em evidência a evolução de alguns aspectos noutras artes, estritamente relacionados com o tema deste trabalho, e reveladores de uma profunda e inalienável unidade estética, espiritual e de acção.

Desde o século passado que na poesia se estava sentindo, de maneira cada vez mais explícita, a necessidade de ‘musicalizar’ o fenómeno poético, isto é, de valorizar o aspecto sonoro ou musical da palavra, numa composição de sons destinada a afirmar-se sempre mais interdependente da composição semântica. Esta tendência é já bem nítida na poesia de Mallarmé, Rimbaud e Verlaine e vem conhecer grande favor nos poetas futuristas e surrealistas. Mário de Sá Carneiro e Mário Cesariny de Vasconcelos são exemplos, entre nós, desta contínua valorização dos elementos sonoros do poema, desde o seu ritmo interno à autonomização da palavra, tornada objecto ou elemento construtivo, até ao valor do tempo, do silêncio, representado na grafia por espaços em branco. O apogeu desta tendência de ‘musicalização’ de fenómeno poético é assinalado internacionalmente pelas obras geniais de Joyce e de Cummings.

Temos aqui, por conseguinte, uma correspondência importantíssima entre o aspecto gráfico e visual (tornado autónomo como elemento plástico) e o aspecto sonoro. A nova poesia concretista brasileira, ao explorar sistematicamente o elemento *visivo* do poema, coloca-o implicitamente como vector formal relevante, em plano idêntico ao do texto em si (o aspecto semântico) e ao da sua *sonoridade* – as suas repetições, os pontos de referência fónica, o ritmo interno do poema. Em Portugal interessantes experiências se vêm realizando neste vasto domínio de interpenetrações poético-audio-visivas, em particular as de António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro (nos seus *poemas-visuais*) e Herberto Helder.

Num campo especificamente plástico, topamos com um panorama que vai da utilização dos signos alfabéticos num João Vieira aos desenhos caligráficos de um António Sena e de um Eurico Gonçalves, este último autor de um notável artigo sobre a interdependência entre gráfico como meio de comunicação literária e gráfico como elemento plástico (objecto artístico autónomo).

E, deste modo, ao focarmos a relação dialéctica entre *meio* de comunicação e *fim* – plasticamente autónomo – nos encontramos no cerne mais urgente e actual do problema da notação musical.

Este aspecto que hoje assume uma posição invejável no seio da problemática musical, é directa consequência da tomada de consciência das virtualidades de beleza plástica inerentes à notação musical como objecto estético válido *em si*, independentemente da importância de que possa ser revestido como comunicação simbólica de sons. Assim se poderá compreender a polémica existente hoje entre os compositores em torno do problema da notação: de-

verá esta restringir-se exclusivamente à sua função de fixação e de comunicação musical entre autor e intérprete, no modo mais perfeito e exaustivo possível, ou objecto plástico ao mesmo tempo que notação, até mesmo objecto plástico susceptível de ser interpretado musicalmente? O velho dito de que “a música se fez para ser ouvida e não para ser vista” está certo, mas é necessário não esquecer que uma partitura não é música ainda, ou então é música e também algo mais, a saber: o aspecto plástico, que absorve desde o primeiro instante a nossa atenção, uma vez que requer uma leitura global e sintética ao contrário da leitura musical, pormenorizada e analítica.

O serialismo integral, com a aplicação do princípio de série (ordenação coerente dos elementos de uma globalidade) a todas as dimensões do som – altura, duração, intensidade e timbre – veio abrir profunda crise na notação tradicional, na medida em que revelou a insuficiência da notação nos parâmetros sonoros mais ‘desfavorecidos’: a intensidade (com a sua gama aproximada e quase subjectiva de graus dinâmicos) e o timbre (cor do som – *Klangfarbe*).

Com efeito, as primeiras obras de Boulez e de Stockhausen testemunham o conflito latente entre processo técnico-compositivo e notação, com uma acumulação de sinais de difícil leitura e uma justeza de fixação superior às possibilidades reais de execução. Tal conflito deriva da contradição existente entre o pensamento musical – sintético – em que cada parâmetro tem um valor *vectorial* na globalidade sonora e uma notação – analítica – que leva aos últimos requintes os processos tradicionais de fixação gráfica, com uma *justaposição* de sinais a diferentes níveis de representação. Mais tarde, a própria evolução do pensamento musical criador leva Boulez a uma remodelação e revitalização da notação tradicional, utilizando assídua e sistematicamente novos símbolos e sinais derivados do sistema clássico de notação.

Ex. 3

Entretanto, Stockhausen vem alargar a notação tradicional e abrir caminho a novos tipos de notação, no prosseguimento de uma dialéctica de estreita interdependência entre evolução linguístico-formal e evolução do processo gráfico de fixação. No quinteto de sopro *Zeitmasse* (1955), Stockhausen faz significativas experiências sobre a pluralidade de *tempos* ou *andamentos* diferentes sobrepostos. Assim, em certas zonas, o compasso (processo de redução do discurso musical a uma unidade de tempo fixa e constante) é abolido, respeitando apenas cada instrumento as proporções rítmicas da parte respectiva, ao mesmo tempo que se verifica a utilização sistemática de indicações verbais na notação, não já de intenção psicológico-emotiva como na música romântica, mas sim de acção

Senza tempo

Harpe

Hés-Do#
Jeu normal

étouffez

Piano

à la fin du son direct
pour ne presque plus garder
que la résonance

U.c. -

non arpégé

relever la Pédale
tout de suite après
l'accord frappé

Cel.

mf

8 (45)

1

3 2

Mar.

3

Cymb. susp.

ppp

(poser le Maracas et prendre une deuxième baguette de timbale)

Voix

Aussi lent que possible sans respirer
cres - - cen - - do

Cet u - - na - - ni - - me blanc con - - flit

- * Chaque fois ce signe indique que la chanteuse doit énoncer la phrase en un seul souffle.
Le tempo dépendra donc de la durée de ce souffle, suivant le nombre de notes et suivant la dynamique.
Les instruments suivent le chef, qui dirigera par signes, uniquement.
(L'indication de mesure n'est mise que pour mémoire; les rondes ne doivent surtout pas avoir une durée égale.)

Ex. 3
Boulez

executiva: “o mais depressa possível”; “o mais devagar possível”; “acelerando rápido”; e assim por diante.

No *Refrain* (1959) o processo de notação está em função da multiplicidade de possíveis soluções de execução. Existe um texto fixo para os três instrumentos utilizados (piano, celesta e vibrafone), disposto de forma circular e com um pequeno campo de variabilidade na leitura conjunta dos instrumentos. Este texto fixo é interceptado por uma régua giratória, com um movimento de rotação em torno de um eixo, o qual corresponde justamente ao centro da folha na qual está inserta o texto fixo. Compreende-se assim a disposição circular deste último, pois deste modo a posição gráfica de cada instrumento fica situada à mesma distância do centro e é por isso interceptada sempre pelo mesmo ponto da régua giratória (em plástico transparente), contém gravadas várias figuras musicais que podem ser inseridas em qualquer ponto do texto fixo. O *Refrain* assinala justamente, no campo da forma como no da notação, uma experiência fundamental na exploração de domínios singularmente novos e fecundos para o devir musical.

Ex. 4

Zyklus (1960), obra para um percussionista, vem alargar ainda mais as novas possibilidades de notação, já expostas de maneira bem revolucionária na obra anteriormente citada.

Convém desde já focar os aspectos mais salientes deste novo tipo de notação, particularmente no que se refere ao tempo musical, intensidade de som (dinâmica) e duração (ritmo).

- a) Tempo musical (andamento): Stockhausen identifica simbolicamente o tempo de execução ao espaço gráfico, reduzindo cada unidade fixa de tempo a uma unidade espacial invariável. É claro que as referidas unidades de tempo não têm qualquer função de catalizadora métrico-rítmica do processo musical como na música tradicional, mas sim de simples controle do tempo musicalmente vivido. Ao contrário das unidades de controle temporal existentes em *Zyklus*, a peça *Refrain* apresenta-nos um processo diferente de (in)determinação de tempo; por designação de acções psico-físicas do intérprete (“o mais depressa possível”, sem indicação de proporções rítmicas e contendo como única limitação a dificuldade de realização do texto) ou de acções resultantes das características do som instrumental (“deixar vibrar determinado som até à extinção da ressonância e continuar imediatamente”).
- b) Intensidade sonora (dinâmica): o compositor elimina os sinais complementares colocados à margem das notas anteriormente utilizados (*pp*, *f*, etc.) e substitui-os pela variabilidade da dimensão gráfica da própria nota. Assim um som extrema-

Alle Rechte vorbehalten
Tous droits réservés
All rights reserved

The musical score is written for three instruments: Piano, Celesta, and Vibraphone. It consists of three systems of staves, each with three staves (Piano, Celesta, and Vibraphone). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *sfz*, and *ff*. The score is written in a complex, non-linear fashion, with staves overlapping and curving. The first system includes a *(weich)* marking. The second system includes a *(hart)* marking. The third system includes a *Glockenspiel* marking. The score is signed with a '+' in the center of the first system.

Ex. 4
Stockhausen

mente débil é indicado por um simples ponto (.) e um outro extremamente forte é designado por um grande círculo negro (•). Por este processo, a leitura do texto torna-se duplamente facilitada para o executante: primeiro pela redução dos grupos de sinais heterogêneos a um único tipo, segundo pela coincidência psicológica entre estímulo óptico e acção-resultante sonora. Partindo da perspectiva do pensamento musical de base, podemos verificar que esse processo vem conferir uma coerência à notação do som, visto que um só sinal determina já a sua característica específica nos diversos parâmetros, numa integração sintética.

- c) Ritmo e duração: para o maior ou menor distanciamento ou aproximação temporal dos sons, Stockhausen utiliza uma correspondência gráfica espacial, respeitando uma escala convencional fixa. Claro que este processo, ao eliminar a proporcionalidade entre as unidades de duração, traz como consequência uma muito mais ampla liberdade e variabilidade na interpretação rítmica e, subsequentemente, uma maior fluidez no resultado auditivo.

Ex. 5

Pode dizer-se que Stockhausen é o mais autorizado expoente europeu de uma tendência de conciliação ou (talvez melhor) de síntese entre as duas correntes divergentes – atrás referidas – sobre o problema da notação. Com efeito, Stockhausen tem-se aproximado cada vez mais de uma, por assim dizer, contínua interpenetração dialéctica entre notação *posterior* de uma ideia musical e elaborada tecnicamente e notação *anterior* à ideia, geradora e estimulante da criação musical. Deste modo aponta Stockhausen diversos tipos de notação, coexistentes e interconjugáveis, a par do tipo de notação simbólica tradicional. São eles fundamentalmente a notação verbal, a notação numérica e a notação plástica (grafismo).

A notação verbal consiste numa descrição literária das acções musicais a serem cumpridas pelos intérpretes; este tipo de notação utiliza, como é evidente, a palavra como único veículo de comunicação. Três dos seus exemplos mais relevantes encontram-se nas seguintes obras, todas elas de características muito distintas: *Essai* de Gottfried Michael Koenig, *Sur scène* e em parte *Sonant*, ambas de Mauricio Kagel.

A partitura de *Essai* de Koenig compreende uma descrição detalhada de todos os processos técnicos que deverão ser seguidos obrigatoriamente num estúdio electrónico para uma eventual reconstituição da obra. Trata-se, como jocosamente observou György Ligeti, de “uma espécie de receita culinária”.

Ex. 5
Stockhausen

The musical score for Ex. 5 by Stockhausen is presented on a page with a complex, multi-staff layout. The score is divided into several sections by vertical lines, creating a grid-like structure. The top section features a long, horizontal staff with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Below this, the score is organized into a grid of rectangular boxes. The leftmost box contains a large, stylized triangle with internal musical notation and geometric shapes. The middle section consists of two rows of boxes, each containing musical notation and geometric shapes. The rightmost section contains a single box with musical notation and geometric shapes. The score is heavily annotated with geometric shapes, including triangles, circles, squares, and rectangles, which are often connected to the musical notation by lines. These shapes likely represent specific musical instructions or performance techniques. The notation includes various musical symbols, such as notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex and detailed composition.

Quanto às obras de Kagel, as indicações verbais destinam-se aos seus intérpretes. No caso de *Sur scène*, peça de teatro musical, existe uma descrição detalhada de acções a efectuar pelos vários intervenientes – músicos-executantes, cantor, declamador e mimo. O mesmo processo de notação é aplicado parcialmente à obra *Sonant*, para quatro músicos-instrumentistas, cuja partitura contém indicações verbais como a que em seguida se transcreve:

00"/10" "O Sr. pode começar, o Sr. Guitarrista fez-lhe sinal. Toque dois "pizzicati molto vibrato", s. f. f., sobre a 5.^a corda, a um intervalo de nona menor;

10"/18" (começamos por nos desembaraçar de algumas objecções elementares): 'deixar ressoar'. Aqui o Sr. toca música de programa, a fidelidade a um texto não pode ser senão uma ilusão."

Ex. 6

A notação numérica é mais indeterminada que a anterior, visto que subordina todas as acções musicais a uma *quantidade* determinada, deixando porém a sua *qualidade* e as suas características à escolha dos intérpretes, dentro de certas condições prescritas previamente pelo compositor. Como exemplo típico desse processo de notação, pode citar-se a peça *Atlantis* do compositor norte-americano Morton Feldman, na qual os números empregados indicam unicamente a quantidade de sons que o instrumentista deve produzir numa determinada unidade de tempo, com a condição de pertencerem ao registo mais agudo do instrumento respectivo e de serem emitidos o mais debilmente possível. É curioso notar que o poeta português Melo e Castro, no seu livro *Poligonia do Soneto*, realizou uma experiência sobre a redução do soneto tradicional ao seu mecanismo construtivo-numérico, ao seu esqueleto formal-quantitativo (se se quiser), com a eliminação completa da palavra e, conseqüentemente, do seu significado semântico e da sua estrutura sonora.

Antes de passarmos ao exame dos grafismos, é mister apresentar alguns exemplos de novos tipos de notação musical, que levam às extremas conseqüências as características basilares da notação tradicional, com a contínua modificação dos antigos sinais, adaptando-os a significados musicais diferentes, e a adopção de símbolos completamente novos.

O primeiro exemplo pertence à obra *Circles* de Berio e constitui uma solução para a fixação inteligível de estruturas móveis e flexíveis num contexto fixo e estável. As estruturas móveis são encerradas graficamente em compartimentos de forma geométrica (losangos, rectângulos) oscilando num campo de variabilidade determinado.

Ex. 7

[laut] [normal] [normal]

normal

leise

große
Veränderungen

normal

leise

normal

leise

sehr leise

laut

normal

tief

t ↔ n

normal

langsam

langsam

schnell

normal

langsam

laut

h ↔ sh

lgt ↔ n

weiter vortragen) Komponenten gegenüber angenommen
 → durchgebauten,
 dissonierenden, (allmählich gebundener sprechen) zunehmende
 → Differenzierung der → Ausgewogenheit, was dem
 Fernsehenden den Weg zur neuen Musik noch immer erschwert,
 (mit Pathos, fast »Sprechgesang« – Fallen und Steigen der Stimme,
 fortwährend übertreiben)
 wie jene → zweite Symphonie Beethovens, ein
 → krasses → Ungeheuer, ein
 angestochener ←,
 sich unbändig windender
 → Lindwurm, der nicht ersterben will ←, und selbst
 → verblutend
 im
 Finale ←
 noch mit aufgerecktem
 → Schweife
 → wütend um
 → sich
 schlägt ←.

*Pause; mit dem Schaukeln erst bei Ende des Gesangs ruckartig
 aufhören. Dann zum Sänger gewandt:*

→ Ich habe Ihre → Kritik vor mir. (heftig auseinandergehen;
 kurze Pause. Den Sänger zögernd verfolgen; freundlich auf ihn einreden)
 → Diese Bedenken sind ebenso verständlich, (kurze Pause)
 es ist doch ganz natürlich, (Pause)
 aber gerade dieser Vergleich zeigt, (kurze Pause)
 wenn nun noch versucht wird, (Pause)
 so soll das absichtlich mit möglichst einfachen
 Worten geschehen ←.

*Stehenbleiben. Lange Pause. Den Mimen mit dem Finger drohen;
 an ihn gerichtet im Predigerton (viel Vibrato in der Stimme!):*

→ In diesem verhängnisvollen Zeitpunkt geschieht ein
 unerwartetes Zeichen: hier erschien jede (aussprechen: »iieded«)
 Verbindung abgerissen.
 Eine reiche Literatur entstand aus dem offiziellen Musikbetrieb,
 die sich ihre eigenen Ausdrucksmittel

Handwritten notes at top left: *Viol. II*, *Flute heads*, *Long drum*

Handwritten note above first staff: *(loud, gentle and lit.)*

Handwritten notes on staves:

- Staff 2: *in moan-loll*
- Staff 3: *is hushed*
- Staff 4: *rain*, *anguish*, *night*
- Staff 5: *where night*
- Staff 6: *of dream-send*, *gather*

Handwritten note on Staff 5: *Tuning key*

Handwritten note at bottom left: *Musette*

Ex. 7
Berio

Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are written in boxes and connected to the notes by lines. The lyrics include:

- carved
- cloud glass
- soon
- mist flowers
- verbal
- sty slim
- orte
- soon
- close
- gods
- smiles
- is at moon-cease
- ghosts on prowl gorge
- rs

The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *pp*. There are also some symbols like triangles and a double bar line.

O segundo exemplo diz respeito à peça de Sylvano Bussotti *Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* e revela a coexistência, num tipo clássico de notação no que se refere à disposição temporal dos acontecimentos sonoros, de sinais de tipo tradicional e de outros completamente novos, correspondendo a novos resultados instrumentais.

Ex. 8

Análogas considerações poderiam ser feitas a uma obra detentora porventura de mais radicais propostas estético-formais; estou-me referindo à *Glossolalie* de Dieter Schnebel. Nesta obra, as novidades de notação não se reduzem à multiplicidade de novos símbolos, mas atingem a própria determinação unívoca da sucessão temporal, isto é: o fluir do tempo não é representado apenas por uma ordenação horizontal como habitualmente, mas também pela direcção indicada por diversas flechas desenhadas diagonal e verticalmente. Verifica-se assim uma contradição, neste tipo de notação, entre a convenção tradicional de traduzir o fluir temporal por uma sucessão gráfica horizontal e a existência de campos fechados de permutação, internamente variáveis, e cuja indeterminação obriga à adopção de esclarecimentos verbais marginais, ou seja, exteriores à partitura propriamente dita.

Ex. 9

Um curioso exemplo de notação actual, de tipo bem diferente dos anteriormente mencionados, é-nos dado pelo polaco Penderecki, com o seu sistema de notação abreviada, depois utilizado sistematicamente pelos compositores do seu país, espécie de tablatura moderna apropriada à fixação de elementos maciços destinados a um grupo complexo de instrumentos (em geral de arco), e de natureza muito simples: *clusters* e glissandos. Na partitura o autor indica somente o tipo de elemento sonoro desejado e, em nota suplementar, os dados que permitem ao leitor a dedução e reconstituição das partes de cada instrumento.

Ex. 10

Chegados finalmente à notação de tipo plástico (grafismos), estaremos situados na mais radical fronteira entre uma notação-comunicação musical e um objecto plástico obedecendo apenas às suas leis internas de organização espacial. E é, com efeito, na relação íntima existente entre o espaço e o tempo, (sempre implícita na base convencional de qualquer sistema de notação), nos novos processos temporais de acção pictórica (na pintura gestual de um Mathieu como na fixação perene dum movimento dinâmico criador na corrente americana de um Pollock e um De Kooning), na

The image shows a page from a musical score, likely a symphony or opera. It features a complex arrangement of musical staves. At the top, there are vocal parts with lyrics in German, including "Soprano", "Alto", "Tenor", and "Bass". Below these are the instrumental parts, including strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, etc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large section of the score is labeled with a Roman numeral "I" and a section labeled "II". The bottom of the page shows the beginning of a new section, marked with a Roman numeral "III".

Ex. 8
Bussotti

The musical score is divided into four systems, each with a vertical staff list on the left and musical staves on the right. The systems are labeled as follows:

- 12Vn:** The first system, with a vertical staff list numbered 1 through 12. The musical staves show a complex texture with various dynamics including *ff*, *p*, and *pp*.
- 12Vn:** The second system, with a vertical staff list numbered 13 through 24. It continues the complex texture with similar dynamic markings.
- 10Vl:** The third system, with a vertical staff list numbered 1 through 10. The musical staves show a complex texture with various dynamics including *ff*, *p*, and *pp*.
- 10Vc:** The fourth system, with a vertical staff list numbered 1 through 10. The musical staves show a complex texture with various dynamics including *ff*, *p*, and *pp*.
- 8Cb:** The fifth system, with a vertical staff list numbered 1 through 8. The musical staves show a complex texture with various dynamics including *ff*, *p*, and *pp*.

At the bottom left of the score, there is a time signature **20''**.

Ex. 10
Penderecki

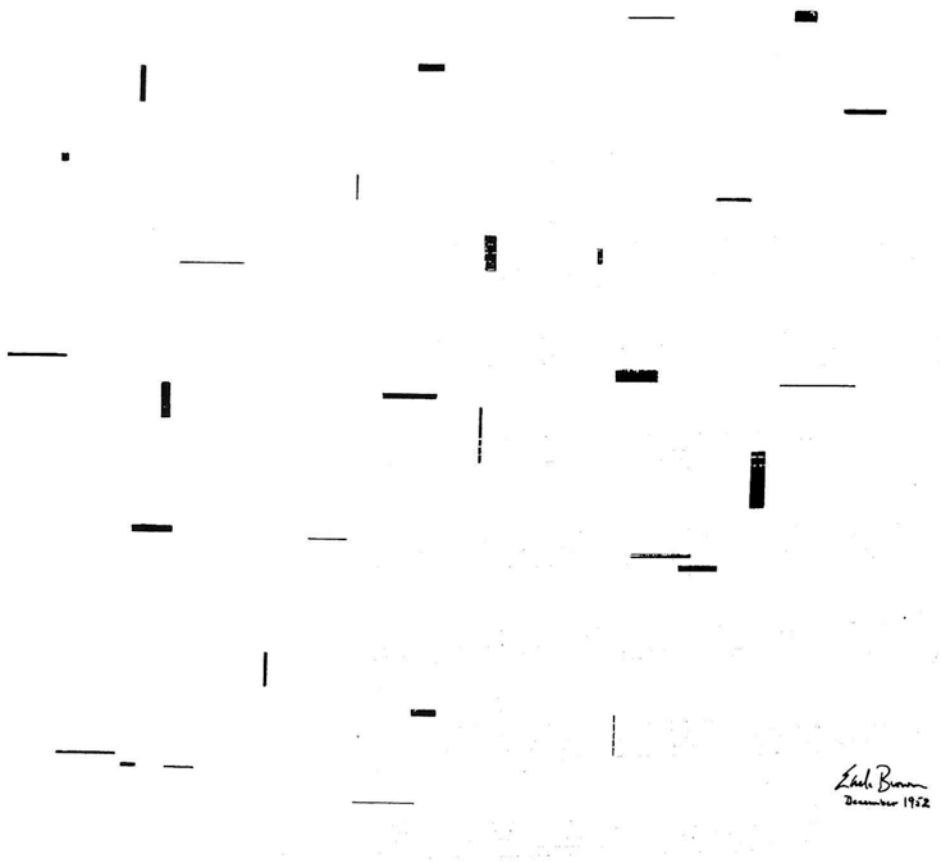
sempre cada vez mais íntima relação estrutural existente na nossa época entre artes visuais e artes auditivas, que deve ser procurada a génese deste novo tipo de notação. Um tipo de notação que se situa na antítese do processo de comunicação unívoco e monovalente entre autor e intérprete para se limitar a sugerir acções ou reacções da parte deste, completamente indeterminadas 'a priori' e valendo-se, por conseguinte, da mais ampla liberdade de escolha. A comunicação implícita a um sistema de notação transfere-se de uma possibilidade universal de leitura dos sinais convencionais a uma identificação extremamente vasta entre autor e intérprete a um nível espiritual. É o que se verifica, por exemplo, na colaboração existente entre o compositor John Cage e o pianista David Tudor. Os mais antigos grafismos provêm dos Estados Unidos, do referido John Cage e do seu compatriota Earle Brown. O exemplo que a seguir apresento é a peça *December 52* de Earle Brown, que acusa, no ponto de vista gráfico, um parentesco evidente com a corrente plástica holandesa *De Stijl*, em especial com certos quadros de Mondrian e de Van Doesburg.

Ex. 11

O processo de notação-grafismo é transmitido à Europa e alcança os seus resultados mais coerentes plasticamente nos desenhos-partitura de Bussotti. Nas *5 piano pieces for David Tudor*, serviu-se este compositor, por vezes, de obras plásticas suas realizadas anteriormente – nas quais aplicou como elementos plásticos alguns sinais de notação musical tradicional ou derivados desta – e transferiu a sua significação puramente plástica para um novo significado de comunicação musical.

As minhas experiências pessoais no campo da notação têm sido sempre norteadas pelo critério de uma perfeita adequação entre o pensamento musical e a sua expressão técnica, por um lado, e uma tradução gráfica inteligível e coerente, por outro. Na *Diafonia-A* (1963), a ausência de uma notação rítmica proporcional em quase toda a peça, justifica-se fundamentalmente por duas razões:

- 1.º pela própria concepção do tempo musical implícita na organização da obra; a música não *preenche* o tempo nem o divide metricamente em unidades proporcionais, mas identifica-se a este de maneira tal que se poderá dizer com Stockhausen que “a música cria o tempo”. Uma concepção de um tempo de duração de acontecimentos musicais organizados em medidas temporais dá lugar a uma outra, em que o tempo é vivido musicalmente, isto é, torna-se música em contacto com o fluir dos acontecimentos sonoros.
- 2.º pela necessidade de uma eficaz comunicação com os intérpretes, na medida em que estes deverão tomar consciência ime-



Ex. 11
Earle Brown

diata da indeterminação das relações rítmicas entre os sons de cada parte instrumental em particular e do resultado geral ritmicamente aleatório. Uma notação indeterminada, na qual as relações rítmicas proporcionais (e quase mecanicamente resolvidas pelos executantes) são substituídas por uma identificação convencional dos espaços gráficos aos tempos de duração, obriga os intérpretes a um estado psicológico de tensão, que se vem reflectir inevitavelmente no resultado auditivo.

Ex. 12

Na obra *Dominó* (1963-64), devido à multiplicidade das peças componentes com características bem definidas, fui levado a adopção de vários tipos de notação, e à consequente pesquisa de novos símbolos e novos processos de comunicação.

No primeiro exemplo, que a seguir reproduzo, poder-se-á constatar a coexistência de vários tipos de notação, consoante os instrumentos utilizados e as diferentes características sonoras dos elementos de base. A leitura da sucessão do tempo faz-se horizontalmente da esquerda para a direita (como é habitual) e as flechas indicam a simultaneidade ou coincidência temporal. A existência de uma notação métrica determinada na parte destinada à flauta obriga a uma relativa dependência temporal das estruturas móveis dos instrumentos de percussão em relação à parte mencionada. A liberdade de tempo nas partes móveis é, pois, extremamente condicionada por uma matriz de tempo medido e por uma série de balizas determinadas em absoluto, assinaladas pelas flechas de simultaneidade obrigatória, embora as estruturas móveis determinem e condicionem também a sucessão temporal, nos momentos em que a parte metricamente fixa é abruptamente interrompida.

Ex. 13

O segundo exemplo é bastante diverso e apresenta características peculiares. A superfície da folha de papel está dividida em quatro rectângulos iguais. A ordem na sucessão temporal é indicada convencionalmente pelo pequeno círculo situado a meio da folha, e realiza-se partindo dos acontecimentos musicais insertos em qualquer rectângulo e passando a um outro rectângulo que lhe seja contínuo, isto é, que tenha um dos lados comum com o primeiro. Todos os acontecimentos musicais insertos nos quatro rectângulos devem ser executados, e a ordem de sucessão geral depende da escolha do percurso inicial.

No que diz respeito ao andamento, ou velocidade de execução, existem duas alternativas para cada rectângulo: 6" (andamento rápido) ou 12" (andamento vagaroso). A escolha de um só andamento-duração é obrigatória para os quatro rectângulos, de forma a manter inalterável a proporção temporal entre todos os acontecimentos sonoros.

No interior de cada rectângulo, as relações de tempo são indicadas pelas distâncias gráficas de espaço variável. Os espaços em branco correspondem a silêncios, e os intérpretes devem procurar reagir musicalmente de acordo com as proporções de distanciamento gráfico. Quanto aos pequenos rectângulos 'recheados' de sinais intercalados de minúsculas setas, pode dizer-se que são livremente permutáveis entre si, embora obrigando ao respeito dos intervallos de tempo indicados pelas distâncias gráficas que os separam.

Ex. 14

The image displays a musical score for a piece titled "dominó". The score is written on a single staff with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Below the main staff, there are several smaller staves and graphical elements. On the left, there is a section labeled "Vibr." with a wavy line and a box containing the letters "f" and "p". In the center, there are several small rectangular boxes, some of which contain musical notes and dynamic markings. On the right, there is a section labeled "Mar." with a wavy line and a box containing the letters "f" and "p". Below the main staff, there are three staves labeled A, B, and C. Staff A is labeled "A" and contains musical notation. Staff B is labeled "B" and contains musical notation. Staff C is labeled "C" and contains musical notation. The score is written in a style that is characteristic of the 20th century, with a focus on graphical notation and dynamic markings.

dominó

mediazione del 3° ciclo

aggiungi azione del 2° ciclo sul 3°:

A B C

Ex. 13
Peixinho

O que é a música?

Não é apenas, certamente, aquilo que a maioria designa como tal¹, mas tudo o que nós desejamos (conscientemente) que ela seja. Por outras palavras: aquilo que nós realizamos em base a determinadas coordenadas de ordem formal (fundamentalmente, uma estruturação do material segundo certos princípios subjectivos de organização). Nos caminhos trilhados pela música no decorrer das últimas décadas tem-se assistido a um progressivo e cada vez mais consciente passo para a integração de aspectos complementares do som (até certa altura considerado o elemento básico e primordial da criação musical): o silêncio e o ruído. Nas artes plásticas tem-se verificado, simultaneamente, uma confluência de estruturas tradicionalmente pertencentes a compartimentos definidos e diferenciados; a pintura e a escultura têm vindo a aproximar-se e a fazer convergir reciprocamente aspectos das suas poéticas; não mais uma oposição irredutível entre espaços bi e tridimensionais, mas uma integração extremamente flexível desses espaços, desemboçando numa pluridimensionalidade de grande mobilidade.

Webern não descobriu o silêncio na música, é certo, mas foi ele quem justamente o valorizou, a ponto de o considerar como elemento de igual importância que o som; articulando-o e fazendo existir em contraponto com este, construindo uma forma em que o silêncio funciona como um espaço sonoro (ou melhor, como uma unidade de espaço sonoro) numa dialéctica de densidades sonoras continuamente variáveis. Mas o alcance da concepção webernianna do silêncio não se detém nesses aspectos imediatamente materiais; vai atingir o cerne de uma nova poética, fundada sobre a revelação total do som: uma valorização deste fazendo-o emergir

* *A União* (Angra do Heroísmo), 29.6.1968, pp. 2 e 5.

1 O que é mais grotesco é verificar que o que a grande massa considera como música é o que realmente não poderá ser considerado como tal (a chamada 'música ligeira' e demais subprodutos), pela tal carência de um mínimo de estruturação coerente e pela completa ausência de espírito criador, patente no emprego de fórmulas extremamente banais e estereotipadas, desprovidas de qualquer potencial de 'informação'.

em função de um ‘espaço’ que lhe é próprio; “é aqui que se funda a complementaridade do contínuo e do descontínuo”, conforme revela lucidamente Henri Pousseur.

Quanto ao ruído, após a primeira tentativa sistemática de integração, por Varèse nas suas obras dos anos 20, deparamos com a sua total reabilitação na música concreta e, sobretudo, na música electrónica.

A cultura musical ocidental havia tradicionalmente subvalorizado o ruído, cavando uma dicotomia aparentemente irreduzível entre este e o som ‘musical’; deste modo, toda a articulação do sistema tonal se fez excluindo o ruído da sua estruturação. Modernamente, o desenvolvimento dos estudos acústicos veio revelar uma real relatividade entre todos os fenómenos sonoros, desde os regulares e periódicos até aos mais irregularmente aperiódicos². A música electrónica veio equacionar o problema de modo decisivo e radical, propondo um material muito amplo e contínuo, indo desde o som sinusoidal ao fenómeno de ruído mais complexo. A grande viragem da arte musical com o aparecimento da música electrónica não ficou por aí: novos problemas surgiram na música instrumental derivados da *mise-en-question* provocada pelos novos materiais electrónicos (tanto no ponto de vista acústico como no formal-compositivo e até em aspectos novos da sociologia da música). Stockhausen veio colocar o problema na sua máxima acuidade com a obra *Kontakte* em 1960, fazendo coincidir sons instrumentais (piano e percussão) com electrónicos, reagindo-os reciprocamente³.

A composição musical tem trilhado recentemente novos caminhos, na mira de uma integração cada vez maior de novos meios de expressão e do alargamento do seu universo específico; Stockhausen continua no centro vital desta *démarche* criadora. Não faz sentido falar-se de ‘*experiência*’ como um ‘*meio*’ para se chegar a um ‘*resultado*’, porque na sua obra (e na obra de um artista com um grau elevado de consciencialização do momento presente) tais termos se sintetizam numa só atitude de criação; cada obra é, ao mesmo tempo, uma ‘*experiência-resultado*’ e é definitiva na própria medida em que é experimental.

Além da composição em sentido tradicional, têm vindo a incorporar-se como técnicas autónomas, entre outras, a ‘colagem’ e

2 Um dos factos postos em evidência é o ‘coeficiente de ruído’ variável existente no ataque ou articulação dos sons ditos musicais (por exemplo um *pizzicato* de violino), verificável na ‘distorção’ do fenómeno oscilatório no momento do ataque.

3 O compositor preparou uma gama bastante extensa de sons electrónicos, aproximando-os das características de timbre do piano e das várias famílias de instrumentos de percussão (pele, madeira, metal, etc.) e todos os graus respectivos de mediação – uma espécie de ‘*reação a priori*’. Por seu turno, os dois instrumentistas deverão reagir com uma certa mobilidade a um contexto fixo (a parte electrónica) que lhes é proposto – ‘*reação a posteriori*’.

a transformação electrónica do som instrumental no próprio momento de execução, que funciona como uma imagem artificialmente deformada do modelo e em íntima ligação (temporal) com este. A técnica da ‘colagem’ vem substituir, de certo modo, a da ‘citação’, pela inclusão de elementos de outras culturas (no tempo e no espaço) e a integração de caracteres gramaticais e estilísticos da música europeia do passado, bem como a absorção de elementos musicais da ‘cultura de massa’ dos nossos dias, tratando-os como simples materiais componentes⁴.

- 4** Aos valores psicológicos inerentes à ‘citação’, frutos de uma concepção individualista, substituem-se, grosso modo, os valores sociológicos da reintegração de elementos alheios directamente à problemática musical nossa contemporânea com alto poder de informação colectiva.

Tendo participado em 1967 e 1968 nas duas realizações musicais que Stockhausen organizou em Darmstadt (*Ensemble* e *Musik für ein Haus*) com as quais nos propusemos dar uma primeira resposta num nível altamente criador ao problema da instauração de uma nova forma de concerto (melhor ainda, da organização de uma sessão musical que deveria renovar a todos os níveis as relações entre a obra e o público, o compositor e o intérprete, o individual e o colectivo), fui naturalmente influenciado por estas experiências e a pouco e pouco notando que tinha eu próprio sofrido uma especial transformação, tanto no que diz respeito à maneira de conceber e planificar a composição musical (as estruturas sonoras, a sua organização e mesmo a forma de pensar), como sobretudo na necessidade de pôr em causa o lugar do compositor no mundo actual, de repensar as suas relações com os músicos-intérpretes e os ouvintes, em suma, de me debruçar sobre toda uma problemática ética e sociológica inerente à função do compositor de hoje.

Em 1967, a minha participação em *Ensemble* foi uma experiência apaixonante. Conheci uma verdadeira felicidade espiritual ao trabalhar em íntima colaboração com os outros jovens compositores, não só a partir das directivas de Stockhausen mas também segundo as nossas próprias iniciativas. Posso dizer que devo, pois, a *Ensemble* e a *Musik für ein Haus* uma orientação decisiva no meu pensamento e na minha actividade musical. No ponto de vista teórico, desejei desenvolver eu próprio certos aspectos formulados ou propostos por Stockhausen e procurar as minhas respostas pessoais na praxis compositiva a um nível suficientemente original.

Foi sobretudo após *Musik für ein Haus* que eu senti com muito maior acuidade a necessidade absoluta de continuar a desenvolver esta experiência, pesquisando incessantemente possíveis novos domínios, projectados lucidamente sobre o futuro.

A partir destas premissas, quais seriam então as possibilidades e as condições de actividade criadora para um jovem composi-

* *Diário de Lisboa*, 16.10.1969, p. 6.

tor em Portugal, país cujas infra-estruturas económicas e culturais são completamente anacrónicas e, naturalmente, muito longe de ser satisfatórias?

É necessário para já frisar que a vida musical em Portugal não tem uma existência real. Não existe minimamente uma cultura viva, onde os acontecimentos artísticos se possam integrar. O que se nos depara é uma sucessão de amostras do passado, dispostas sem qualquer critério selectivo e uma ausência de programação que venha responder de algum modo a uma necessidade cultural. As restrições à liberdade criadora do compositor são pesadamente asfixiantes, quer se trate das condições da sua vida profissional (ausência de encomendas, escassez ou raridade de execução), quer das limitações dos meios de expressão (inexistência de um estúdio electrónico e de pesquisa, impossibilidade de constituir um grupo estável de executantes e de os contar como colaboradores), das várias pressões que tendem a desviá-lo da sua verdadeira função criadora e social e dos entraves burocráticos aos quais ele se encontra mais ou menos directamente submetido ou indirectamente condicionado.

Desejo, no entanto, tentar duas experiências diferentes em Portugal durante o ano próximo. A primeira deverá ter lugar nos Açores e talvez ainda na Madeira, por ocasião do Congresso Nacional das Juventudes Musicais. Trata-se aqui de um primeiro nível de renovação do concerto tradicional, com a colaboração de dois ou três instrumentistas. O objectivo que me proponho é de atingir uma forma contínua e 'composta' do concerto, organizando um processo de ligação ou de conexão entre as diferentes peças pré-existentes que irão constituir o programa e de elaborar uma obra composta especialmente para este concerto, com um ou um máximo de quatro solistas e um conjunto aberto e imprevisível de participantes. Esta obra poderá constituir o nó ou o eixo em volta (ou a partir) do qual toda a forma do concerto deverá ser articulada.

Uma outra experiência mais radical desejaria organizá-la no Porto dentro do esquema do curso de composição que irei leccionar no Conservatório desta cidade. É necessária, para já, a colaboração muito intensa e intensiva de um pequeno grupo de músicos e de alguns alunos de composição. Esta experiência não foi ainda suficientemente definida nos seus princípios de organização nem nos seus meios de realização; é preciso primeiramente conhecer todos estes meios (que são muito reduzidos) e fixar o grupo de pessoas que desejará e poderá eventualmente integrar-se (o que é ainda mais raro). Trata-se – tratar-se-á – nas suas linhas gerais de uma grande improvisação colectiva a vários níveis muito controlados, com 'estádios' fixos ou móveis compostos e que deverá funcionar como um verdadeiro 'acontecimento' livre e aberto, organizado segundo um esquema formal a pré-estabelecer, mais ou menos detalhado.

Conseguirei ultrapassar todos os obstáculos que, de todos os lados, se irão acumular para comprometer ou impedir esta realização? Não poderei de momento adivinhar o resultado que me será possível obter, mas creio incondicionalmente na profunda necessidade pessoal e social de um tal empreendimento.

I/13 INTRODUÇÃO À OBRA PIANÍSTICA DE SCHÖNBERG (1975) *

Pode dizer-se que a obra pianística de Schönberg sintetiza, na sua globalidade, o processo de evolução morfológica da linguagem e da própria problemática estética do compositor, assinalando os aspectos mais significativos e os pontos mais salientes da sua trajetória. Com efeito, as 3 *Peças* op. 11 (3 *Klavierstücke*, op. 11 [1909]) vêm inaugurar uma nova fase na evolução criadora de Schönberg. Trata-se da primeira obra totalmente desvinculada dos últimos resíduos da sintaxe tonal, culminando o processo de desagregação do sistema tonal que se vinha observando praticamente a partir do poema sinfónico *Pelleas und Melisande* op. 5 (1902-03). Entre as duas obras citadas contam-se como marcos basilares nessa evolução a *Sinfonia de Câmara* op. 9 [1906] e o *Segundo Quarteto* de cordas op. 10 [1907/08]. No final desta última obra Schönberg atinge já um estado evolutivo de completa 'suspensão' tonal, construindo passagens totalmente desvinculadas de uma qualquer atracção ou polarização tonal.

Em que medida as 3 *Peças* op. 11 vêm abrir realmente uma nova fase na produção schönberguiana? Começando pelos aspectos mais imediatamente evidentes, verifica-se que nesta obra o compositor abole definitivamente a chamada 'armação de clave' (símbolo e testemunho de uma determinada hierarquização tonal), baseando a arquitectura de cada peça num esquema totalmente liberto das antigas funções classificadas que constituíam a estrutura da sintaxe tonal. De que modo o compositor compensou positivamente a perda dessas antigas funções será o que em seguida passaremos a estudar.

É sabido que, logo a partir das primeiras obras, Schönberg começa a utilizar uma textura polifónica bastante complexa, que a música romântica não havia atingido, preocupada essencialmente com os valores harmónico-funcionais. O gosto acentuado de Schönberg pela música de câmara, logo revelado nos seus primeiros trabalhos de compositor, condu-lo à adopção de um estilo de escrita fundamentalmente contrapontístico que vem a constituir

* Texto publicado no Boletim Informativo da Universidade Nova de Lisboa, Maio/Dezembro de 1975, pp. 39-40.

a pedra basilar da sua estruturação compositiva, particularmente no período ‘atonal’ entre 1908 e 1915. Entre as 3 Peças op. 11 e as Quatro Melodias para canto e orquestra op. 22 [1913-16], obras que delimitam o período acima referido, Schönberg elabora uma técnica contrapontística extremamente rica, com uma liberdade e desenvoltura surpreendentes, fundada exactamente sobre a rotura das funções harmónico-tonais por meio de um processo de cromatização intensivo, servido por princípios de organização baseados no valor funcional do intervalo.

Dos princípios essenciais da anterior organização harmónica e funcional Schönberg mantém apenas os seus aspectos residuais (ou primigénios): as oposições entre tensão e distensão, particularmente evidentes nas peças opus 11, obra que é não só a mais historicamente vinculada à anterior etapa da criação schönberguiana, mas que coincide também com o apogeu de uma época de cultura e de sensibilidade expressionista. Podemos considerar ainda que as referidas oposições entre tensão e distensão que assinalam os grandes períodos de articulação do arco formal global são como silhuetas desprovidas do seu primitivo ‘corpo’, na expectativa da sua integração no contexto de uma nova organização estrutural. Os processos funcionais e cadenciais da época tonal, bem sistematizados, são substituídos por uma súmula de processos empíricos, extremamente variáveis, baseados substancialmente no índice de tensão provocado pelos intervalos simultâneos (acordes), pela maior ou menor abundância em cada momento dos intervalos fundamentais da obra e pela própria tensão interna dos intervalos.

Nas 3 Peças opus 11 verifica-se uma organização temática muito evoluída. E, apesar da sua formulação radical, esta obra guarda ainda a nostalgia de uma época romântica não muito longínqua. De entre elas destaca-se a terceira peça, com uma escrita extremamente rica e um material muito complexo em permanente transformação. Trata-se, como muito lucidamente apontou Pierre Boulez¹, de um dos primeiros e mais brilhantes exemplos de criação de uma forma em constante evolução.

Nas 6 Pequenas Peças para piano opus 19 (*6 kleine Klavierstücke*), datadas de 1911, assiste-se a uma curiosa evolução tendente à organização do material segundo uma fórmula não-temática. O ‘atematismo’, estádio de uma depuração e rarefacção extremas do

1 Peixinho alude ao texto de Pierre Boulez “L’oeuvre pour piano de Schönberg”, publicado com o disco do pianista Paul Jacobs (Ducretet-Thomson 320C 125, lançado em 1958). Esse texto foi novamente publicado em *Relevés d’apprenti*, Seuil 1966, p. 360-365 e em *Points de repère Tome I / Imaginer* (ed. Jean-Jacques Nattiez), Seuil 1995, pp. 233-238. Na passagem a que Peixinho faz referência Boulez escreve: “On peut voir dans ce récitatif très libre un des premiers essais de Schönberg, et des plus concluants, à créer une forme en constante évolution”. [Nota do editor]

material sonoro (paralelamente com as obras contemporâneas de Webern, em particular as opus 5 e 6²) é atingido nos seus aspectos mais radicais nas peças número 2 e 6, justamente aquelas em que o material é rarefeito em extremo e concentrado no instante móvel e fugaz. No entanto, resíduos de organização temática são ainda visíveis ou detectáveis nas peças opus 19, particularmente na primeira peça, justamente a menos curta da colectânea. Ao longo das seis peças nota-se o desabrochar autêntico de microformas, de formas-momento, que respondem à pesquisa radical, não só de uma nova linguagem, mas também de uma nova ordenação formal dos seus componentes, efectuada pelo compositor, e [que] determinam a duração limitada ao extremo de cada uma das peças. O princípio de não-repetição é aí apresentado na sua forma mais radical.

Se as opus 11 e 19 se situam na vertente ascendente da trajectória da evolução schönberguiana, pode dizer-se que com as *5 Peças para piano* opus 23 se atinge o ponto culminante dessa trajectória. É justamente nesta última obra, escrita em 1923, após um interregno de oito anos na actividade criadora de Schönberg, que o compositor atinge a etapa mais evoluída de formulação e sistematização como remate nas suas pesquisas morfológicas iniciadas com a suspensão da tonalidade. Na quinta peça (Valsa) o compositor utiliza, pela primeira vez, uma série de doze sons como base da organização da obra. O tratamento serial é ainda muito simples, muito rudimentar, mas traz já como consequência imediata um facto extremamente significativo: a eliminação de barreiras entre as dimensões horizontal e vertical, a partir deste momento unidas decisivamente no mesmo processo criador e, noutro nível, numa mesma ordenação da linguagem.

Todavia, para lá da importância histórica decisiva da quinta peça, é necessário não esquecer o contributo das restantes quatro peças, onde a técnica do aproveitamento funcional dos intervalos atinge um estágio extremamente amadurecido e já claramente pré-serial. Os processos de oposição entre tensão e distensão, tão característicos ainda das peças anteriores (especialmente da op. 11), são aqui atenuados e substituídos por outros processos de organização formal mais complexos e polivalentes. Na terceira peça assiste-se a um fenómeno de ‘ultra-tematização’³ (hipertrofia dos princípios de construção temáticos), na medida em que Schönberg organiza todo o material da peça em base numa série de cinco notas, que a

2 Webern, *Cinco andamentos para Quarteto de cordas* op. 5 (1909) e *Seis peças para grande orquestra*, op. 6 (1909/10). [Nota do editor]

3 Jorge Peixinho adopta a formulação exacta de Pierre Boulez; vide *Points de repère Tome I / Imaginer* (ed. Jean-Jacques Nattiez), Seuil 1995, p. 236. [Nota do editor]

percorrem em toda a sua extensão e em todas as dimensões (horizontais, verticais e oblíquas).

A vertente descendente da trajectória descrita pela obra pianística schönberguiana inicia-se com a Suite opus 25 [1921-23], obra situada no catálogo das obras do compositor imediatamente a seguir à *Serenata* [op. 24, 1920-23] e precedendo o *Quinteto de sopro* [op.26, 1924]. Se, num ponto de vista de sistematização da linguagem, esta obra assinala um passo decisivo no sentido de um maior rigor na manipulação dos elementos dessa linguagem (uma técnica serial mais evoluída, com um conjunto de regras classificadas tendentes à completa unidade do material ao nível da linguagem), nem por isso se deixa de verificar uma certa regressão em relação à opus 23. Não nos devemos esquecer, é certo, que a Suite opus 25 foi composta entre 1921 e 1924, sendo iniciada justamente ainda no célebre período de gestação pré-serial; daí o facto de esse rótulo de ‘regressão’ (o qual implica um conceito cronológico) se poder afigurar ilusório e ambíguo. No entanto o que torna esta obra particularmente curiosa é o contraditório enquadramento de um material novo, regido por uma nova tecnologia musical, em formas-tipo herdadas de uma certa tradição arcaizante (contaminação neoclássica?). É evidente que Schönberg se situa tanto pela extrema elaboração de um material já muito rico e evoluído como pela própria reelaboração orgânica das antigas arquitecturas formais a um nível surpreendente, nos antípode da posição estética e dos meios técnicos dos compositores neoclássicos (aí, como noutros aspectos, a brilhante tradição germânica está na raiz da concepção formal schönberguiana – Brahms em particular), mas não deixa de ser significativa a simples enumeração das peças componentes da Suite opus 25: Prelúdio, Cavata (seguida de Musette), Intermezzo, Minuete (com Trio) e Giga. Dir-se-ia que Schönberg sentiu a necessidade de um esquema formal sólido e coerente como meio de consolidação e ‘coagulação’ dos elementos de linguagem regidos pela técnica serial.

As duas peças opus 33 (‘opus 33a’[1928-29] e ‘opus 33b’ [1931]) assinalam o termo da trajectória evolutiva da obra pianística de Schönberg. Nelas uma técnica serial muito fluente e evoluída, completamente assimilada ao próprio processo criador, isto é, à própria génese da invenção musical, é aí exposta através de um jogo de recuperação temática, rico de contrastes de tensões e distensões, contrastes muito mais próximos (surpreendentemente) de uma herança beethoveniana, que os fluxos e refluxos da curva formal acima apontados na sua fase eminentemente expressionista (peças opus 11). Pierre Boulez põe em relevo o aspecto ‘distensivo’ destas peças em contraste com as obras de grande envergadura em que o compositor andava nessa época (1929-32) empenhado: as

óperas *De hoje para amanhã* (*Von Heute auf Morgen*, [1928]) e *Moisés e Arão* [1930-32, inacabada].

A obra pianística de Schönberg ocupa, pois, em resumo, um lugar de eleição no contexto da produção criadora do seu autor e constitui, também, no conjunto, um dos monumentos musicais mais elevados do nosso século, não só pela qualidade, riqueza e elaboração das suas ideias musicais, como também pelo jogo extremamente variado da sua escrita pianística, repleta de achados geniais, de aproveitamento insuperável (ora inefavelmente poético, ora de uma violência e de uma amplitude sonora surpreendente) do instrumento. Nesse sentido se poderão destacar como paradigmáticas as admiráveis peças finais das opus 11 e 19.

Sabemos finalmente o quanto as ilusões da mítica não-repetibilidade da música serial (a mais radical) nos encerraram num cerco de mal-entendidos e de ambiguidades semânticas. Deste ponto todas as vias de saída (ou de fuga) surgem como necessárias: da liberdade de escolha (de significado), entendida como aleatoriedade mais ou menos controlável, à desvalorização do material, tornando-o mecanicamente autónomo ou deveras neutralizável.

Entendamo-nos: a não repetibilidade dos elementos da série (altura) tomada como regra de defesa anti-tonal desde Schönberg, alargou-se a outros (e mais ‘nobres’) estratos da composição; querendo, desta maneira, excluir-se, em favor de uma mirífica qualidade humana assaz abstractizante (a da permanente descoberta), as capacidades polivalentes da memória, resíduos de níveis infinitos de experiências, e encerrando em si um alto índice de criatividade.

Memória próxima, memória longínqua; memória de um passado puramente sensorial (ou sentimental), memória de uma consciência existencial, memória de um património cultural.

No que diz respeito à memória das alturas na composição, passou-se de forma assaz ágil de uma polarização pontual e contextual para uma verdadeira e própria função tonal recuperada; trata-se, não já de um salto para trás na História (o que seria, obviamente, absurdo) mas de uma referência (de uma ‘qualidade’ semântica nova) a uma função e a uma hierarquia já finita e tão-somente ‘reimplantada’ num universo outro, isto é, onde a sua antiga função já não tem o papel determinante, nem sequer alternativo.

Esta ‘reimplantação’ não pode ser gratuita nem gratuitamente inserida num contexto ‘hostil’ sem provocar algumas alterações

* Texto original em italiano publicado em *La musica, le idee, le cose – Mostra di manoscritti e partiture sulle grafie, forme e pensieri nella musica contemporanea*, Aldo Brizzi e Renzo Cresti (editores), Florença, Centro Musicale Fiorentino, 1981, pp. 60-61; tradução portuguesa de Joana G. Ferreira (1996), publicada como “Apêndice III” do ensaio de Manuel Pedro Ferreira “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, em: *Jorge Peixinho – In Memoriam* (José Machado, coordenação), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 281-283. O texto original conclui-se com a observação: “A propósito de *Mémoires... Miroirs* (concerto para clavicórdio e 12 arcos)”.

estruturais – desde o nível do parâmetro harmónico (linguagem-sistema) ao do parâmetro semântico (o qual, por seu lado, contem em si próprio potencialidades centrífugas que rompem com os limites tradicionais da ‘esfera’ especificamente musical).

O papel tradicional do sistema – tonal, serial, ou o que quer que seja – vê-se, desta forma, consideravelmente sacudido nas suas raízes mais sólidas e profundas. Um pequeno (?) problema conjuntural da estética musical (artística) contemporânea transforma-se, agora – e sub-repticiamente – num problema ideológico: pode escrever-se música sem que esta esteja ligada a um sistema unívoco, a uma cadeia de regras estruturais unificadoras?

A praxe empírica da música mais recente demonstra que sim. De facto, esta praxe tem reaberto nos últimos 15 anos todas as portas que a hereditariedade darmstadtiana julgava ter aferrolhado para sempre. É claro que todo o vasto leque de novas tendências não teria sido, quiçá, possível sem a filtragem efectuada pelos pós-webernianos dos anos 50, e em seguida sem a viragem historicamente decisiva das concepções musicais (a nova organização dos materiais e a conquista da identidade definitiva entre os níveis tradicionais de forma e material – o, por assim dizer, ‘conteúdo’ – significante e significado).

Mas... se esta imprevista liberdade, produto de uma dialéctica histórica imprevisível há alguns anos, se procura, se encontra, se esconde, recua, e por vezes recua demasiado, parece-me (parece-nos?) que o mito da música universal (ainda que disfarçado por megalomanias ‘ecuménicas’), entendido como uma linguagem comandada por regras unívocas e gerais (‘universais’), caducou para sempre.

E agora falemos de reversibilidade, se isso não vos incomoda.

As reversibilidades serão ainda possíveis? Operativas? Terão ainda algum sentido?

E como? No interior da obra? Como espelho (*Spiegelbild*) de uma imagem histórica? (Que não de uma situação).

Aí, as funções da memória seriam invertidas; regulamo-nos por um mecanismo de fracturas semânticas pelo qual as relações aparecem condicionadas pelas mudanças recíprocas de cada elemento singular; aquelas relações são desligadas, perdem as

suas funções e significados originais adquirindo outros. Assim se dá (poderia dar-se) uma resposta dialecticamente possível (e operativa) (e com ‘um’ sentido) às funções direccionais (ainda que polivalentes) da memória.

Procurar por esta via? E porque não?

Que significa, culturalmente e nos dias de hoje, a expressão ‘pós-modernismo’? [É uma expressão] oriunda da arquitectura, onde se pretendeu assim designar um novo espírito, talvez mais do que uma mera corrente, no qual a recuperação de valores tradicionais, vinculados culturalmente à nossa memória colectiva se contrapunham aos cânones mais ortodoxos do construtivismo, assumindo-se esta última tendência como a expressão viva e emblemática do ‘modernismo’. O novo espírito *post-modern* insere-se, pois, numa dialéctica a dois níveis: com os seus antecedentes do ‘modernismo’ e com a sociedade actual, a meia-distância entre o pós-guerra e o fim do século XX.

Da arquitectura, este espírito e esta filosofia foram sendo comunicados e transmitidos às outras artes, entre elas a que neste momento vai absorver a nossa atenção: a música.

Mas para termos uma ideia correcta do alcance das teorizações *post-modern* nesta arte, será conveniente lembrarmo-nos, em linhas gerais, da sua trajectória nos últimos trinta anos, concretamente a partir do serialismo integral¹ dos anos 50 – época em que o construtivismo e o estruturalismo se instalaram na música europeia, onde as premissas do dodecafonismo serial da Escola de Viena e nomeadamente de Webern deram origem a um movimento de renovação e regeneração radicais, que serviram de esteio à criação de uma nova linguagem e de ‘filtro’ racional à reestruturação das concepções musicais. Se no final dos anos 50 a música europeia sofre um primeiro abalo com a irrupção dos conceitos indeterministas

* Texto datado de Janeiro de 1983 e publicado como “Apêndice III” do ensaio de Manuel Pedro Ferreira “A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção”, em: Jorge Peixinho – *In Memoriam* (José Machado, coordenação), Lisboa, Caminho, 2002, pp. 283-286 (transcrição do manuscrito: Manuel Pedro Ferreira, 1996).

¹ Corrente fundamental da música do pós-guerra, cujos máximos expoentes foram Boulez, Stockhausen, Nono e Berio (na década de 50). Desenvolvendo as premissas mais radicais do sistema serial e levando-as às últimas consequências, tendia à unificação racional de todo o espaço sonoro através de princípios de organização comuns ou equivalentes para todos os parâmetros do som.

de John Cage, esse abalo vai produzir abertamente os seus frutos nos anos 60, onde se defrontam conceitos mais abertos e plurais: a evolução, alargamento e ramificação da via do serialismo integral, a irrupção dos princípios da álea e do indeterminismo e uma mais profunda influência da poética de compositores da primeira metade do século, até aí, ou semimarginalizados, ou insuficientemente compreendidos: Alban Berg, Ives, Varese, em primeiro lugar, mas também Stravinsky e Bartók.

Os anos 70 confirmam e aprofundam essas tendências, os pós-serialismos afirmam-se em direcções pluriformes e, por vezes, extremamente divergentes, novas tendências musicais impõem-se resolutamente (o teatro musical, a música repetitiva, as criações multimédia²) e a própria música electrónica e electroacústica, activa e emergente desde os anos 50, absorve novas influências (até as aleatórias) e conjuga-se com os meios tradicionais nas novas vias da electrónica viva. A música ‘negativa’³, assumindo-se como o ‘avesso’ das concepções construtivistas e estruturalistas, surge como uma tomada de consciência muito profunda dos valores e contravalores da escrita musical, desde o rigor ultra-racional do serialismo-integral até ao automatismo “reprodutor” das células musicais. Assumem paradigmaticamente esse ‘negativismo’, compositores de poéticas tão dissemelhantes como um Franco Donatoni em Itália e um Dieter Schnebel na Alemanha.

Nesta perspectiva histórica, tão esquematicamente delineada, onde se inserir o tal espírito *post-modern*, objecto do presente artigo? Porque não detectá-lo já num precursor genial, como o foi um Bruno Maderna, activo desde a década de 50? Não será por isso que hoje assistimos, por parte da mais jovem geração de compositores europeus, a um interesse renovado pelo compositor veneziano? De facto, Maderna foi, no seu tempo, um compositor que não se submeteu nunca aos ditames rigoristas e ortodoxos do serialismo integral; penetrado pelo espírito dessa ‘nova música’, o seu discurso e a sua poética sempre souberam realizar uma síntese perfeita de elementos heterogéneos e um equilíbrio *sui-generis* de rigor e liberdade. Por isso a sua música revela, nos seus mais ínfimos pormenores, um sopro humanista de grande alcance e profundidade.

Os elementos e factores de revitalização *post-modern* na música de hoje são abundantes e multi-facetados. O espírito do pós-modernismo penetrou avassaladoramente na poética musical, como reacção necessária ao ascetismo construtivista, elevado mirificamente

2 Aqui se poderia acrescentar também a importância das pesquisas (e correntes dela derivadas) de aplicação da informática à música, nomeadamente na *computer music*, associada aos meios electroacústicos e na música estocástica de Iannis Xenakis.

3 Mergulhando as suas raízes mais remotas em Nietzsche, o pensamento negativo tem tocado sob diversas formas e matizes autores tão significativos como Joyce e Kafka, Artaud e Beckett.

à categoria mítica da pureza e do rigor científicos. A recuperação de signos de um passado musical, através (nos seus aspectos mais prospectivos) de uma nova formulação sintáctica, de uma nova função semântica, da dicotomia equilibradamente procurada (ou estabelecida) entre alguns níveis dos valores tradicionais designados ilusoriamente por ‘conteúdo’ e ‘forma’, a polifonia de estilos, os confrontos entre linguagens distintas (paradigmáticas de momentos históricos diversos da tradição musical, ou ainda de diferentes culturas), trouxe até nós a abertura de horizontes insuspeitados.

Seria interessante estudar, num plano sociológico, quais as determinantes de uma tal evolução; quais as origens, as razões e os significados da utilização de variadíssimas técnicas de *collage* e citação, quais os seus fundamentos e os seus prolongamentos (im)previsíveis! A recuperação, em novas bases, de elementos como a melodia (no sentido tradicional), o estabelecimento de sistemas, técnicas ou princípios de ‘funcionalidade’ harmónica, o renascimento das técnicas contrapontísticas, até mesmo a ressurreição do sentido ‘tonal’ que havia por assim dizer desaparecido da tradição musical europeia nas últimas décadas (da música mais significativa, é claro, descontando todos os epígonos e populismos) apontam-nos talvez para uma grande síntese dos movimentos de renovação e revolução autêntica do ‘modernismo’ (consubstanciados na *Neue Musik* e seus prolongamentos) com os valores culturais e humanistas implícitos nas suas referências essenciais à nossa memória colectiva.

De outro tipo, qualitativamente diverso, embora se nos apresente aparentemente como a tendência mais radical deste novo espírito *post-modern* situa-se a corrente mais em voga nos últimos anos na Europa Central (em particular na Alemanha e na Itália), personificada pelo compositor alemão Wolfgang Rihm: o neo-romantismo⁴. Aí a recuperação de elementos essenciais da música de um certo passado é-nos apresentada, sem qualquer disfarce, na sua nudez mais flagrante. Trata-se assim de um retorno, sem ambiguidades, à retórica romântica e ultra-romântica de finais do século, sem que se descortine, nem a sua necessidade, nem as suas ressonâncias prospectivas.

Assim, neste limiar da década de 80, assiste-se a fenómenos culturais estranhamente contraditórios e por vezes violentamente antagónicos, desde os post-serialismos de raiz ortodoxa (para alguns dos quais se poderá curiosamente convergir através de uma atitude *post-modern*), passando pela música oriunda de um pensa-

4 Também designada por ‘música neo-galante’ pelo musicólogo italiano Renzo Cresti, na medida em que este a considera como um epifenómeno votado aos aspectos superficiais e circunstanciais (‘galantes’) de uma pretensa necessidade sociocultural (burguesa) e que ignora a um nível profundo a própria dialéctica da história e as suas dramáticas mutações.

mento negativo em perpétua mobilidade, até às várias correntes típicas do ‘post-modernismo’, como as músicas repetitivas (americanas e europeias), as tendências de síntese ou convergência entre elementos pós-seriais e *post-modern* e finalmente o neo-romantismo, polemicamente reaccionário.

Deste modo nos situamos todos, hoje, compositores, confrontados com tudo isto e muito mais: a face do mundo que habitamos, prenhe de todas as suas contradições sociais e a sua perplexidade ou incapacidade em poder e saber delinear, corajosa e lucidamente, o futuro.

I/16 COSMOPOLITISMO E REGIONALISMO – POR UM DESENVOLVIMENTO E EXPANSÃO DA CULTURA MUSICAL DO DISTRITO DE SETÚBAL (1986) *

Se nos debruçarmos atentamente sobre as linhas de força actualmente dominantes na cultura contemporânea, verificamos que se desenvolvem paralelamente, se interpenetram e se entrecruzam movimentos cosmopolitas (por vezes até ecuménicos) e regionais, sendo estes últimos cada vez mais presentes e vivificantes na cultura erudita. Este último aspecto tem constituído a base da filosofia cultural que a Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal tem vindo a cultivar e a desenvolver, através de múltiplas iniciativas que são do conhecimento de todos (pelo menos daqueles que mais interessados se encontram no desenvolvimento cultural das regiões, e muito particularmente do Distrito de Setúbal, entre os quais eu me incluo). É evidente que a cultura há que democratizá-la, e esta asserção conduz-nos, por exemplo, às palavras de José Saramago reproduzidas no primeiro número desta revista, com as quais me identifico inteiramente (isto na medida em que se verifica uma ultrapassagem implícita do realismo socialista do imediato pós-guerra), reconduzindo o povo ao seu papel de agente cultural activo, mas, ao mesmo tempo – e sem qualquer contradição – inovar no plano técnico da forma e da linguagem a sua criação individual, a um nível erudito que demagogicamente (e erroneamente) poderia vir a ser considerado ‘excessivo’¹.

Seria interessante reflectir, por exemplo, sobre as três etapas que se sucederam no interesse específico pela cultura popular e a sua recriação a um nível erudito (o que significa, para mim, a integração de elementos ‘periféricos’ numa pelo menos milenária história da Arte, englobando-os de maneira estruturalmente coerente, sistemática). Estas três etapas não são, como nada neste mundo, desligáveis da evolução histórica, do mundo e das consciências, e do contexto sócio-cultural de que directamente emanam. A primeira etapa é a caracteristicamente romântica, na qual ele-

* *Movimento Cultural* (Revista da Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal), 2.1.1986, pp. 35-37.

1 Vide, por exemplo, *O Memorial do Convento* ou *O Livro de Ricardo Reis* [Peixinho refere-se a *O Ano da Morte de Ricardo Reis*].

mentos como o nacionalismo e o regionalismo surgem num contexto erudito como ‘ingredientes’, numa visão característica do idealismo filosófico e do liberalismo poético. É a atitude típica de um Almeida Garrett e de um Alexandre Herculano e que se prolonga, já em pleno século XX, até Teófilo Braga e a compositores como Viana da Mota e Francisco Lacerda. A segunda etapa reflecte uma visão filosoficamente nova, na qual o materialismo dialéctico e um posicionamento científico reflectem uma renovada visão do mundo e se procura uma integração estrutural da arte popular na arte erudita, através de um processo de osmose ao nível da linguagem, por vezes não isenta de um certo hibridismo. Claro que esta etapa é muito mais complexa do que a anterior, coexistindo, por exemplo, figuras esteticamente tão diferenciadas entre si como as de um Aquilino Ribeiro, um Joaquim Rodrigo (na sua pintura pseudo-naïve/pop) e um Fernando Lopes-Graça. Quanto à terceira etapa, esta será a mais difícil de ser definida, na medida em que só actualmente começa a despontar, aqui e acolá, em situações pontuais, disseminadas geograficamente e ainda não suficientemente estruturadas em termos sistemáticos e englobantes. Dentro desta nova visão, eu poderia citar como precursor, na literatura, um pequeno mas magnífico texto de Herberto Helder (*Comunicação Académica*), escrito nos anos 60 e inspirado nas litánias e lenga-lengas de profunda tradição popular e, no domínio da música, só muito recentemente alguns indícios são pontualmente detectáveis em obras como *Discurso Tardio* e *Diapason* de Clotilde Rosa, *Recitativo IV* e *Estudo IV* da minha própria autoria e numa obra inédita de Constança Capdeville (esta última incluindo a colaboração de artistas populares).

Todavia, esta tendência multivalente e com potenciais ainda insuspeitados, está obviamente muitíssimo longe de poder ser definida e ainda menos de ser analisada à luz de uma nova concepção filosófica, sociológica ou cultural. Se considerarmos Béla Bartók como a figura universalmente mais representativa daquela a que chamei a segunda etapa, terei de citar o franco-jugoslavo Vinko Globokar [n. 1934] como o pioneiro mais criativo de uma nova ‘maneira’ cultural de integração de distintas culturas – eruditas e populares – num todo homogéneo (no seu ciclo de obras designadas sob o título genérico de *Folklor* [1968-]). E neste momento histórico, uma cooperação significativa e constante entre dois países europeus (singularmente um país ocidental – a Holanda – e um Estado socialista – a Bulgária) tem procurado estudar, incentivar, desenvolver e explorar conjuntamente este novo domínio na música contemporânea que consiste na integração-fusão das tradições erudita e popular a todos os níveis².

2 Sob o impulso de um notável compositor e musicólogo holandês, Ton de Leeuw.

Regressemos agora ao Distrito de Setúbal, região que me é tão cara, por motivos sentimentais (nascimento, infância, adolescência) e também (obviamente) ideológicos.

É evidente que toda a primeira parte deste artigo procura definir a minha posição pessoal perante o processo histórico de coexistência e integração entre a arte (e a tradição artesanal) popular e a arte erudita. Um aspecto particularmente relevante do esforço das autarquias do Distrito, bem explicitado através das informações veiculadas no primeiro número desta Revista, consiste na recuperação e, em certos casos, na própria reactivação das nossas tradições culturais, artísticas e artesanais, profissionais e amadoras. Trata-se não só de um esforço colectivo notável, mas também (e sobretudo) de uma redescoberta das nossas origens e tradições, da descoberta do perfil da nossa identidade no próprio contexto nacional. Este é um factor infra-estrutural que importa ver incrementado e devidamente sistematizado e, se no actual contexto político será difícil contar com o apoio do poder central, haverá que lutar por uma autonomia financeira global, em termos de região, ou seja, de um poder regional democrático e verdadeiramente efectivo.

Independentemente das iniciativas promovidas autonomamente pelas várias autarquias e colectividades de cultura do Distrito, desejaria sugerir que o próximo Festival de Arte e Cultura do Distrito de Setúbal incluísse, no seu vasto leque de actividades, um ciclo dedicado à música erudita³, no qual a música nacional e a de alguns compositores oriundos do Distrito (quem se recorda que Filipe Magalhães, um dos grandes compositores polifonistas do século XVII, é natural de Azeitão?) tomasse a primazia, para informação e diálogo com as populações, ou seja, com todos os seus potenciais fruidores, sem populismos nem complexos xenófobos, a música contemporânea (portuguesa e estrangeira) deveria constituir um dos sectores de maior relevância, até na medida em que a sua difusão entre nós é diminuta.

E a propósito deste último ponto recordemo-nos que foi justamente no Distrito de Setúbal que o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa logrou alguns dos seus maiores êxitos de comunicação (artistas-público) a nível nacional. Isto não só na capital do Distrito, mas também no Montijo, Seixal e Almada. Deste modo, a componente musical do próximo Festival deveria, a meu ver, abranger prioritariamente três domínios (e não tão estanques entre si como nos poderá parecer à primeira vista): a música erudita⁴, da pré-re-

3 A falta de manifestações de música erudita no Primeiro Festival constituiu, inegavelmente, a sua maior e mais grave lacuna cultural.

4 À falta de melhor, aplico a definição de 'música erudita' à popularmente chamada 'música clássica' – em alemão a designação é, quanto a mim, mais feliz – *Kunstmusik* (literalmente, 'música de arte').

nascença aos nossos dias (sem descurar a utilização dos novos meios audiovisuais – equipamento electroacústico, sintetizadores, vídeo); a música amadora (bandas filarmónicas – em que o nosso Distrito é particularmente rico – e grupos corais); e a música popular (‘étnica’, segundo, a denominação etno-musicológica mais rigorosa), a mais pura e genuína, ou seja a menos afectada pelas sucessivas vagas de aculturação e mais imune à estandardização comercial⁵.

Mas para isso é necessário, evidentemente, um grande e persistente esforço de muitos, a colaboração de todos e a criação progressiva de novas infra-estruturas culturais, além da dinamização ou eventual reciclagem das já existentes.

E em relação à escassez de infra-estruturas no campo da música do Distrito de Setúbal (como aliás em todo o país), muito desejável seria o lançamento de um diálogo, de um debate, com a apresentação livre e aberta de propostas e sugestões.

5 Desejaria, nesta oportunidade, apresentar a minha homenagem e total concordância com as palavras de Michel Giacometti insertas no seu artigo “Cultura popular portuguesa”, *Revista Movimento Cultural* – 1. número, p. 39.

I/17 **MÚSICA VIVA PARA UMA SOCIEDADE VIVA (1992)***

Embora o tema central desta Conferência Nacional seja uma profunda reflexão sobre a educação artística, gostaria de formular desde já um princípio que reputo fundamental: a educação artística não pode nem deve dissociar-se da prática quotidiana, nem da vivência da criação numa sociedade organizada que pretende ser e assumir-se como verdadeiramente civilizada.

Neste sentido, há que reflectir e procurar detectar as linhas de força e os vínculos estratégicos da arte e da função artística na vida interna de uma sociedade, da sua evolução, desenvolvimento e expansão, tanto em relação aos seus próprios valores intrínsecos, como na equação que estabelece com a sociedade que a rodeia e em que se insere. Há, pois, e no caso específico da música, uma profunda reflexão a fazer, previamente, sobre o papel da arte na sociedade, a fim de nos podermos entender sobre os objectivos e perspectivas que conscientemente pretendemos para uma e outra, e na sua recíproca interacção.

Sabemos que a educação artística tem sido, até agora, sistematicamente desvalorizada no nosso país. No âmbito (extremamente importante) do ensino genérico, a Arte, de um modo geral, não tem tido a presença e o peso que uma concepção culturalmente correcta e civilizada lhe atribui. Ela, a Arte, através de todas as suas distintas manifestações (música, artes visuais, artes do movimento e espectáculo), deve constituir um ramo fundamental do ensino, diria mesmo, um tronco da formação cultural e educativa global, ao mesmo nível e no mesmo plano que a aprendizagem científica e tecnológica, a literatura e as ciências humanas.

Mas o entender e assumir estes princípios básicos não basta. Não é com um simples decreto que se estabelecem as bases de um ensino artístico produtivo, aliciante e inovador. É preciso tomarmos bem consciência das extraordinárias carências pedagógicas

* Comunicação apresentada na Conferência Nacional sobre o Ensino Artístico (Maia, 1992) e publicada em: A. Quadros (ed.), *Ensino artístico* (Cadernos do Correio Pedagógico, 7), Porto, Edições Asa, 1992, pp. 67-82.

nesse domínio e traçar um plano estratégico, lúcido e corajoso, com objectivos claros e coerentes a médio e longo prazo.

Porque o que acontece hoje em dia, e particularmente no ensino musical genérico, é deveras confrangedor. Com raras excepções, as auto-designadas 'Escolas Superiores de Educação' não formam, a esse nível, profissionais devidamente preparados para a grandeza da sua missão. A chamada 'variante música' acolhe, a níveis docente e discente, pessoas de discutível competência, ou mesmo desqualificadas, por vezes sem o mínimo de conhecimentos básicos, sem qualquer rigor conceptual e com informações erradas ou desfasadas da realidade artística e científica de hoje.

Outra das estruturas altamente polémicas do tão martirizado sistema (?) educativo musical português consiste no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Desde a sua constituição se começou a instaurar subrepticamente, apesar de algumas excepções, um amadorismo militante disfarçado de sedição erudição académica. A título de exemplo pode referir-se que a admissão dos alunos (para além de um puramente formal 12.º ano de escolaridade) não exige deles uma formação musical básica minimamente aceitável para servir de apoio a uma cultura verdadeiramente universitária, tanto no plano dos conhecimentos musicais propriamente ditos, como ao nível da praxis, da reflexão e do incentivo à imaginação criadora.

E então, tal como na generalidade das coisas neste país, a tendência dominante vai ser a do nivelamento por baixo. Prefere-se manter uma fachada de largas dezenas de alunos, cuja maioria revela uma fraquíssima preparação musical (e, por conseguinte, musicológica), a fazer-se um trabalho sério, criativo, rigoroso e profundo com uma meia dúzia de alunos verdadeiramente motivados e vocacionados. Enfim, opções... opções essas que vão mantendo (até quando?) o *statu quo* da mediocridade incoerente e leviana desse ensino paramusical, com consequências gravosas e dramáticas para as novas e futuras gerações de alunos, tanto do ensino genérico como profissional.

Nessas e noutras estruturas de ensino, as asneiras e os dislates multiplicam-se e fazem já parte do anedotário nacional.

E assiste-se, assim, a situações grotescas, além de revoltantemente injustas: nos concursos públicos para provimento do cargo de professor de música nas escolas do ensino genérico (e por vezes até vocacional), serem preteridos alunos finalistas e diplomados dos conservatórios, alguns deles com formação bastante sólida e aprofundada, e que estudaram com figuras incontestadas da cultura musical nacional, em favor de oriundos de escolas ditas 'Superiores', frequentemente com uma deficientíssima formação e informação musicais.

Ao nível do ensino musical vocacional, a confusão é total e completa. Interesses obscuros e inconfessáveis, certamente com cumplicidades na alta administração, tentaram instituir uma dicotomia entre níveis de ensino na Música, criando, a par dos conservatórios existentes (relegados para um plano secundário), uma nova estrutura dita de cúpula, a que pomposamente se baptizou com o nome altissonante de “Escola Superior de Música”.

Para além do absurdo, em termos pedagógicos, da tentativa de instauração desses dois níveis (puramente formais e arbitrários) em sobreposição hierárquica, quebrando assim qualquer vislumbre de continuidade coerente, viva e funcional à formação musical do aluno e recusando liminarmente um sistema articulado de vasos comunicantes, as ditas Escolas Superiores de Música não possuem um objectivo verdadeiramente coerente e unificador, quer em termos de aprofundamento rigoroso e profissional ao nível da formação musical especializada nos dias de hoje, quer em termos de inserção viva e criativa no mundo actual, não obstante alguns aspectos positivos pontuais, como é o caso da criação (pela primeira vez em Portugal) de um estúdio de música electroacústica na Escola Superior de Música do Porto.

Mas a situação da famigerada Escola ‘Superior’ de Música de Lisboa é de longe a mais aberrante e caricata; basta dizer, como exemplo, que nenhum compositor português, que se saiba, tem hoje nela assento, já que têm sido recusados ou afastados progressiva e sistematicamente (nesse domínio específico e não só) todos os nomes mais prestigiados e consagrados do panorama musical português. A mediocridade e o compadrio reinam aí da forma mais desenfreada e impune, sem que ninguém decida pôr cobro a uma escalada de escândalos sem precedente.

Por tudo isso, é de louvar sobremaneira a iniciativa do GETAP ao promover esta Conferência de Reflexão sobre o Ensino Artístico em Portugal. Regressaria, pois, ao primeiro ponto deste texto, digamos, à estaca zero, e colocaria a todos os músicos, pedagogos e à sociedade em geral as seguintes questões básicas:

- a) Quais os fundamentos e objectivos do ensino artístico nas suas vertentes complementares do ensino genérico e do ensino profissional e vocacional?
- b) Qual a sua inserção e inter-relação com a vida, a vivência e a práxis artística na sociedade portuguesa, no seu quotidiano e nas suas opções estratégicas?
- c) Qual o rumo a dar às instituições promotoras ou difusoras da cultura artístico-musical em Portugal, existentes e a criar?

Por comodidade de exposição, começarei por me debruçar sobre este último aspecto, no que diz respeito especificamente à música, como é óbvio.

É ponto assente e assumido em todo o mundo civilizado, que um país não existe realmente sem uma vida artística dinâmica, criativa, autónoma e com a identidade própria. Assim sendo, nesta última década do século XX, convirá interrogarmo-nos sobre o significado e as reais necessidades culturais da música numa sociedade em mudança. Portugal tem ainda graves e arcaicos problemas de real implantação da música na sociedade. Os problemas são múltiplos e tão complexos que eu tentarei agrupá-los em dois vectores fundamentais, obviamente complementares entre si, mas com características distintas:

- a) o primeiro é o da descentralização e recentralização das actividades musicais no país;
- b) o segundo é o da actualização da sua vida musical em termos europeus e universais.

No primeiro vector, urge criar uma rede sistemática e coerente de organismos de difusão musical, com vista a uma eficaz cobertura do território nacional, sem esquecer as ilhas adjacentes, até agora subjugadas por administrações com características e comportamentos neo-feudais.

Uma tal cobertura, requerendo evidentemente o apoio das autarquias e das elites culturais locais, deverá ser estruturada de forma a permitir um conhecimento musical extremamente diversificado no plano histórico (desde a música antiga até à contemporânea) e uma difusão abrangendo todos os géneros (sinfónico, de câmara, vocal e solístico, coral, etc). A primeira coisa a fazer ao nível das estruturas musicais de produção será o rastreio e a catalogação de todos os agrupamentos de música de câmara que foram nascendo ao longo das últimas décadas, por vezes de maneira aleatória ou desordenada. O apoio do Estado e de todos os outros organismos públicos e privados teria de ser estabelecido de forma justa e equilibrada, sem favoritismos políticos ou de compadrio, e seria obrigatoriamente alargado a todos os agrupamentos de reconhecida valia técnica e cultural. Finalmente, competiria ao Estado, através de um organismo autónomo e verdadeiramente representativo, fomentar e incentivar a criação de novos agrupamentos, a partir das situações musical e historicamente mais carenciadas (nomeadamente no campo da música contemporânea em geral e das suas vertentes experimentais em particular: instrumentais, electroacústicas, cénicas e multimédia, etc.).

Aqui há que nos debruçarmos um pouco sobre um dos problemas mais graves (ou pelo menos mais espectaculares) que afligem a vida (cada vez menos 'vida') musical portuguesa. Aquele que é conhecido por 'Problema das Orquestras', ou, mais propriamente dito, 'o problema da destruição das orquestras'. Não cabe no âmbito desta comunicação uma profunda reflexão sobre este problema,

que traz consigo aspectos históricos, culturais, políticos e sociológicos extremamente complexos. Mas não deixa de ser pertinente uma rápida abordagem deste tema, atendendo a que ele está intimamente relacionado com o futuro e os objectivos do ensino musical especializado (profissional/vocacional).

É ponto assente e consensual considerar-se a instituição orquestra como o núcleo fundamental e irradiante de uma prática musical viva e activa. Mas uma orquestra não se deve confinar a si própria, a um repertório cediço e rotineiro nem a uma burocracia asfixiante. Ela deve constituir um modelo aberto e flexível de relações muito diversificadas no campo da música, abolindo qualquer espécie de rigidez sob todos os pontos vista e permitindo a sua multiplicação e desmultiplicação tentacular a todos os níveis (desde a concepção macro-sinfónica até à música de câmara mais intimista; desde os primórdios da música orquestral até às manifestações mais inovadoras da criatividade contemporânea, passando obviamente por todo o grande repertório clássico-romântico). Uma orquestra-instituição moderna deverá poder, por conseguinte, abarcar virtualmente todo o repertório existente, podendo expandir-se por núcleos especializados, tais como: orquestra barroca e clássica (sempre que possível com instrumentos da época), orquestras polivalentes de geometria variável para o repertório contemporâneo e promovendo mesmo um departamento de pesquisa instrumental e de aplicações tecnológicas. Não é admissível um quadro restrito e restritivo de músicos, como tem existido em Portugal (único país da Europa, aliás, que não possui actualmente uma orquestra sinfónica); pelo contrário, urge unir sob a égide de uma mesma instituição (ao mesmo tempo aberta e aglutinadora) um conjunto de músicos o mais diversificado possível ao nível instrumental, permitindo, tanto a realização de uma sinfonia de Mahler, por exemplo, como qualquer partitura contemporânea que utilize instrumentos modernos (electrónicos ou electrificados), bem como oriundos de outros mundos sonoros (antigos ou exóticos). Aí se insere toda a questão polémica e por vezes mal entendida da importação de instrumentistas estrangeiros para Portugal. A meu ver, o nó da questão reside principalmente em dois factores de excepional gravidade:

1º a subvalorização e marginalização dos artistas-músicos portugueses; 2º o subaproveitamento dos músicos estrangeiros, tanto a nível das suas potencialidades pedagógicas (com vista à formação de jovens músicos instrumentistas), como na sua prática viva como intérpretes de música de câmara.

Este último caso reconduz-nos àquilo que há pouco me referi: a necessidade de uma planificação estratégica racional e equilibrada de realizações musicais vivas e diversificadas através de todo o país.

Em oposição total a uma concepção abrangente e inovadora da orquestra (cujo modelo possível acabei de descrever), tem surgido, nos últimos anos (outra 'originalidade' portuguesa), umas orquestras 'filarmónico-metropolitanas', fruto exclusivo de interesses pessoais (avidez de dinheiro e de poder) e de conceitos rasteiros e provincianos de prestígio. São fenómenos centrífugos que escapam a qualquer tipo de integração coerente e lógico num sistema de produção/difusão musical e o seu alcance cultural é mais do que discutível: é alienante, gerador de equívocos e improdutivo.

Outra instituição fundamental na vida musical de uma nação civilizada é o Teatro de Ópera. Mas só tem sentido a sua existência quando existe uma lúcida consciência da sua função e da sua virtual necessidade.

Um Teatro de Ópera não pode ser uma espécie de sala de visitas para as reuniões sociais e mais ou menos culturais de uma pseudo-elite, mas sim um organismo vivo que exponha em permanência as mais significativas obras músico-teatrais de todas as épocas; e, ao mesmo tempo, proponha novas concepções ao nível da produção à realização cénico-musical e promova a eclosão de um novo repertório (sempre aberto aos compositores nacionais), além de novas formas e modelos inovadores na relação entre o teatro e a música, entre os seus valores essenciais respectivos.

Neste momento é fundamental a existência de duas autênticas orquestras sinfónicas (em Lisboa e no Porto), de um Teatro de Ópera vivo e renovado — dotado de todas as suas componentes essenciais: cantores residentes, orquestra, coro, corpo de bailado e pessoal artístico e técnico especializado a todos os níveis — e de uma rede de pequenas orquestras de câmara de formação variável, sediadas nos principais centros urbanos do país.

O segundo vector, correspondente a uma actualização autêntica da vida musical, vai implicar a criação e implementação de infra-estruturas fundamentais, cuja ausência, além de constituir vergonha e escândalo num país civilizado, tem condicionado a expressão, expansão e desenvolvimento da actividade criadora dos seus artistas, a sua implantação na vida orgânica da sociedade e impedido a revelação dos seus aspectos mais significativos e inovadores. Esta insuficiência, em última análise, além da maior ou menor castração da criatividade dos seus músicos e compositores, empobrece inexoravelmente a capacidade de informação cultural e a vivência artística de todos os estratos da população.

É necessário, por conseguinte, atacar-se a fundo o problema e criar-se um conjunto de organismos articulados e interligados, dos quais cumpre-me destacar os seguintes:

- a) centros de documentação, bibliotecas e arquivos, fonotecas e videotecas, museus e bancos instrumentais;

- b) estúdios de música electroacústica com equipamento analógico e digital;
- c) unidade de difusão musical a nível gráfico (edição de partituras e materiais de orquestra), fonográfico (edição de discos, cassetes e bandas magnéticas) e videográfico, com os seus departamentos editoriais (técnicas manuais e computadorizadas) e estúdios de gravação;
- d) rede de auditórios de diferentes dimensões, com geometria variável e possibilidades de articulação de espaços polivalentes — dotados de equipamento acústico, electroacústico, cénico e luminotécnico adequado e actualizado.
- e) unidades de investigação de pesquisa a todos os níveis, nomeadamente nos seguintes domínios:
 - pedagogia e didáctica musical
 - musicologia
 - etnomusicologia
 - luteria e investigação acústico-instrumental
 - pesquisas nos âmbitos da electroacústica e da informática musical
 - investigação no campo do multimédia e média-arte.

Igualmente necessária e urgente será a implementação de medidas e ações coordenadas, tais como:

- I Inserção sistemática da música contemporânea nos concertos mais ecléticos, privilegiando sempre que possível as obras de compositores portugueses;
- II Realização periódica de festivais de música contemporânea em várias zonas do país, de dimensão e duração variáveis, e com temáticas diferenciadas e inovadoras;
- III Profissionalização plena dos compositores, através do estabelecimento sistemático de encomendas, remunerações salariais, prémios de execução, atribuição de magistérios e residências, etc.

Só uma política lúcida, corajosa e avançada poderá responder cabalmente a estas necessidades vitais e levar Portugal ao nível cultural da Europa, a que tem direito, não só pela relevância do seu papel histórico no mundo (tão enaltecido quão vilipendiado), como pelas potencialidades criadoras do seu (mais autêntico) povo. Infelizmente, o que tem acontecido entre nós é precisamente o contrário. O pragmatismo ultraliberal entre nós vigente tem conduzido o país a uma degradação cultural sem precedentes. O Estado tem-se demitido das suas funções mais nobres, entregue a concepções caducas e retrógradas de sociedade, promovendo uma economia de mercado desenfreada, sem lhe introduzir qualquer elemento corrector, ou seja, fomentando a total massificação da sociedade e a completa mediocridade que, inevitavelmente, daí lhe advém.

Não há memória entre nós de uma decadência tão profunda;

o completo descalabro da generalidade das instituições culturais, apesar dos esforços meritórios e às vezes até heróicos dos agentes e trabalhadores da cultura. A palavra de ordem parece ser a guerra ao pensamento; e o desprezo pela inteligência e a criação intelectual tem sido avassalador, invadindo e tomando de assalto até a generalidade dos órgãos de comunicação social.

O “de-cavalo-para-burrismo” nacional tem-se, pois, vindo a acentuar, devorando instituições e mentalidades e tornando-se um factor de desagregação do tecido cultural da sociedade, fomentando situações de injustiça inimaginável e criando factos aparentemente consumados que atingem as culminâncias da paranóia. O economicismo de vistas curtas (e baixas) que se tem instalado entre nós na última década tem acelerado a degeneração do sistema (o equilíbrio do tecido social) e promovido a degradação da nossa identidade e dos nossos tradicionais valores culturais, bem como o afastamento (quase inexorável) dos centros nevrálgicos da criação cultural na Europa e no mundo.

Falar-se e pensar-se na rentabilização imediata da cultura em termos monetários é não só uma demonstração de ignorância e boçalidade intelectual, mas também uma revelação de criminosidade e ostensiva censura a todas as actividades artísticas mais nobres, de mais alta espiritualidade e grandeza intelectual, em particular aquelas mais profundamente vocacionadas para a criação, pesquisa e descoberta de novos universos de expressão.

Uma política tendo como “filosofia de base” as arbitrárias leis do mercado desumaniza-se e acaba por promover descaradamente os subprodutos mais degradantes de uma subcultura sufocante e totalitária.

Dir-me-ão: é aquilo que se vende ou se vende melhor! Aí eu respondendo em três pontos fundamentais:

- 1.º A formulação dessa premissa pressupõe uma aceitação de uma subalternização efectiva da cultura a princípios economicistas que é evidentemente inaceitável à luz de uma filosofia humanista e de um pensamento civilizado.
- 2.º Mesmo dentro de uma lógica de mercado, é fácil alterar as coisas a médio prazo, através de uma educação artística séria, aberta e inteligente, alargada a toda a população.
- 3.º E, mesmo a curto prazo, o panorama tão negro que nós conhecemos hoje poderia ser alterado significativamente, se se instituisse e promovesse um sistema de difusão (sonora e gráfica) de músicas – partituras e fonogramas – abundantemente publicitado e bem organizado, tendo como suporte um apoio activo e assíduo da comunicação social, nomeadamente da rádio e da televisão.

Entremos agora no campo mais específico do ensino musical, objectivo fulcral desta Conferência, tomando como ponto de mira principal e nuclear o ensino profissional e vocacional.

Costaria de fazer aqui um primeiro alerta para um ponto que considero, não só grave em si, mas sobretudo sintomático do menosprezo a que tem sido votada a música neste país.

O facto é que assistimos a uma tendência generalizada para se subalternizar a criação e a práxis musical em favor de uma sobrevalorização das actividades circum-musicais, ou seja, aquelas que giram em volta da música. Exemplo disso é a decisão de se elevar a um nível universitário as disciplinas periféricas (como a pedagogia musical, a musicologia académica e as chamadas ciências musicais), enquanto se relegam as actividades artísticas essencialmente musicais (da composição, da análise estrutural e da execução-interpretação) para um nível secundário ou superior de 2^a.

Por que se dará esta inversão? Será que está na moda ver o mundo do avesso ou de pernas para o ar?

Sem cairmos no erro oposto (o de subalternizar os estudos periféricos, os quais devemos redignificar com coragem e determinação), há que, com idêntica coragem e determinação, com consciência e orgulho, invadir as fortalezas esclerosadas das nossas universidades e dignificar, perante a sociedade e o mundo que nos rodeia, a Arte e os seus agentes criadores, como a mais alta expressão dessa mesma sociedade. Não tenho receio de quaisquer acusações de elitismo, já que habitualmente elas provêm de uma mais ou menos dissimulada hipocrisia; por outro lado, que seria de um país sem as suas elites criadoras, cúpulas de um corpo étnico e social e depositárias dos seus mais nobres valores éticos e de identidade?

Outro aspecto de particular relevância, e que nunca é de mais sublinhar, é a especificidade do ensino musical, o qual exige, acima de tudo, uma dedicação, senão exclusiva por parte do aluno, pelo menos principal e prioritária. A inserção de um estudante de música e futuro músico num sistema educativo genérico deverá ser realizada com todo o cuidado, tendo em vista um princípio, a meu ver, basilar e, diria mesmo, inviolável, a saber: que a formação cultural global de um músico deve partir da música e chegar à música; quer isto dizer que todos os conhecimentos e informações “extramusicais” deverão ser profundamente articulados com a música, estabelecendo, de forma aberta e flexível, um sistema tríplice de relações: com as outras artes, com as ciências humanas e com as ciências exactas e tecnológicas. Para além deste sistema de coerência educativa e funcional, poderão ser acrescentadas outras disciplinas de opção, tais como o estudo de línguas estrangeiras, as quais poderão funcionar pragmaticamente como instrumentos de comunicação exterior e de consulta e informação bibliográfica.

Outro aspecto a realçar é a necessidade de orientar toda a criança dotada para a música, com inteligência e rigor, a partir da mais tenra idade, abrindo-lhe caminho para o desenvolvimento da

sua imaginação e fornecendo-lhe meios de aquisição técnica, prática musical e reflexão teórica.

A criança deverá estar em permanente contacto com todo o mundo sonoro — não só os sons vocais e instrumentais tradicionais, mas também os sons que nos rodeiam na nossa vida quotidiana, sem esquecer o novo universo sonoro que a electroacústica vem abrir ao nosso imaginário e à nossa sensibilidade.

Isso mesmo, imaginário e sensibilidade contribuirão para incentivar a criatividade e sublimar a inteligência. Importante será também não se reduzir o espaço de fruição musical da criança a pequenas canções ditas infantis (tantas vezes redutoras das capacidades auditivas e cognitivas do jovem fruidor), mas alargá-lo a toda a grande música ocidental (desde a mais antiga até à mais recente), bem como a música de outras culturas e civilizações.

O estudo dos instrumentos deve ser igualmente racionalizado. Não há que empurrar burocraticamente um aluno num sentido ou noutro, mas sim fornecer-lhe meios de opção e de expressão muito diversificados. Assim, numa primeira fase, deverá ser incentivado o estudo simultâneo de diferentes instrumentos, reduzindo-os progressivamente em fases mais avançadas. Aliás, mesmo em fases mais avançadas da aprendizagem musical, deverá ser considerada e devidamente apoiada a opção de qualquer aluno interessado em estudar simultaneamente instrumentos de famílias distintas, desde que seja mantido, para cada um deles, o nível de exigência e rigor necessário a um pré-profissional.

É claro que estas considerações não se aplicam apenas ao estudo dos instrumentos propriamente ditos, mas são extensíveis aos outros domínios da interpretação musical - canto (técnica vocal), direcção de orquestra ou coral, e ainda ao domínio técnico dos novos instrumentos e equipamento electroacústico (desde o elementar jogo de potenciómetros em consola de misturas, até à mais sofisticada tecnologia - sintetizadores, *samplers*, sequenciadores, processadores de efeitos, etc.).

E já que estamos em maré de músicos executantes e intérpretes, gostaria de sugerir o abandono dos privilégios concedidos a alguns executantes 'reprodutores', em favor e proveito dos intérpretes recriadores, investigadores e descobridores de novos universos expressivos — a partir dos seus instrumentos e do mundo sonoro que eles encerram — considerando aqueles como um prolongamento do seu corpo e do seu espírito.

Outro aspecto que convém ter em conta é a articulação do ensino musical, particularmente nos níveis mais elevados dos conservatórios, com as instituições de difusão musical já referidas (orquestras, teatro de ópera, etc.), através de programas comuns de formação, seminários, estágios, participação activa em ensaios

devidamente planificados, e muitas outras formas e fórmulas que a imaginação em liberdade poderá acrescentar ou multiplicar.

Duas palavras ainda antes de finalizar este capítulo: a primeira referente às escolas de música particulares espalhadas pelo país. É uma palavra de alerta, quando verificamos, na sua maioria, a existência de um amadorismo larvar, por vezes até tingido com as cores do oportunismo. Há que apoiar, evidentemente, as escolas de música, mas deve-se exigir delas um efectivo e objectivo rigor pedagógico, cultural, técnico e conceptual.

Uma segunda palavra vai ser dirigida ao estímulo e incentivo que deve ser dado ao aparecimento e criação de novas unidades de aprendizagem: as escolas – piloto de ensino musical experimental (isto é, aquelas que utilizarem com rigor e imaginação novas experiências pedagógicas e curriculares), desde que os seus objectivos se revelem, insofismavelmente sérios, profissionais, prospectivos e inovadores.

Terminarei esta minha comunicação com um conjunto de reflexões sobre a formação básica do futuro compositor e da instituição de um curso específico de Composição nos Conservatórios.

Antes de entrar na exposição de algumas ideias relativas à planificação da formação técnica central da Composição propriamente dita, pretendo expor alguns princípios básicos, tendo em vista a inserção desta problemática na formação musical generalizada do estudante de música, e particularmente nos jovens instrumentistas e educadores.

Torna-se para mim desejável que não se crie qualquer espécie de dicotomia entre músicos instrumentistas (ou cantores), por um lado, e compositores, por outro. Normalmente a criança (ou o jovem) chega à música através da sedução de um instrumento (ou da sua prática vocal espontânea); muito mais raramente se verifica o aparecimento, em tenra idade, de uma clara vocação para a composição. E quando esta se revela, geralmente está rodeada de equívocos, produto de um ambiente enquistado de amadorismo.

Vejamos esta questão mais de perto: uma criança dotada para a música demonstra normalmente essa vocação através de uma prática instrumental, que deverá ser apoiada tecnicamente por um professor profissional. A partir daí, ela poderá desenvolver de forma correcta as suas potencialidades, com rigor e eficiência.

Mas, quando a mesma criança ou o mesmo jovem aparecem com alguns esboços de “composição”, normalmente o que acontece é que estes não correspondem obviamente a uma linguagem nem a um mundo sonoro contemporâneos, para além do natural desconhecimento de pressupostos teóricos fundamentais e de equívocos conceptuais.

Então que fazer?

O que eu sugiro é o seguinte:

Uma formação o mais diversificada possível mas em estreita intercomplementaridade, compreendendo em especial os seguintes pontos:

- educação musical básica;
- rudimentos de teoria musical;
- solfejo e educação rítmica;
- educação auditiva (alturas, intensidades, timbres, densidades);
- prática instrumental e vocal de conjunto;
- improvisação colectiva;
- introdução aos princípios basilares da composição;
- audição de música;
- prática e relação com a composição visual e literária.

Para os instrumentistas proponho especificamente uma formação aprofundada de análise musical, a teoria e a prática de improvisação colectiva e uma introdução à composição em moldes a definir, sempre tendo em conta as características pessoais do aluno, as suas tendências e sensibilidade, dentro de um sistema suficientemente aberto e flexível; além de uma formação sólida e pragmática no domínio da electroacústica aplicada. Daí poderá, eventualmente, enveredar em paralelo para um estudo técnico e mais aprofundado da composição.

Entretanto mais especificamente num plano de estudos de formação técnica em composição, destinado sobretudo a apoiar basicamente as expressões e tendências criativas do aluno, e atendendo a que o período de aprendizagem académica do estudante é sempre limitado, haverá que racionalizar ao máximo o tempo de formação, determinando, escolhendo ou simplesmente sugerindo opções mais úteis e fundamentais para o estudante de Composição neste final de século.

Tenho algumas dúvidas e reservas sobre a real necessidade hoje de um estudo prático da harmonia tonal e do contraponto pré-tonal. Entendo que grande parte da função deste ensino tradicional pode ser transferida com vantagem para análise-musical aprofundada, nomeadamente no respeitante à relação entre a linguagem e os diferentes níveis de forma e estrutura.

A Análise Musical assumiria então um papel fulcral e determinante na aprendizagem da Composição, abrangendo toda a música ocidental desde os seus primórdios até à actualidade, através do estudo exaustivo das obras mais marcantes da sua evolução e dos seus respectivos pressupostos. A prática de técnica de escrita seria condensada nas várias tendências mais avançadas e relevantes do século XX, e aí se estudaria em pormenor, através de uma práxis constante e progressiva, não só os níveis de escrita horizontal-vertical-obliqua (contendo não apenas os conceitos tradicionais

de contraponto e harmonia, mas também noções fundamentais de densidade, agógica, articulação das estruturas musicais no tempo e no espaço, registos, etc.), além da sua coordenação com os outros parâmetros ou dimensões do som e da composição: estruturas rítmico-métricas, timbre e perfil no som, *nuances* e intensidades, relações entre os diferentes níveis formais (da macro à microestrutura), movimento e direcção dos sons no espaço, etc.

Outro vector de excepcional importância num curso de Composição reside no estudo da instrumentação, entendendo esta palavra ou este conceito no sentido de um conhecimento aprofundado das virtualidades técnicas e expressivas dos instrumentos acústicos, da voz humana, da sua expansão eventual no domínio da electroacústica, e técnicas de combinação, conjugação ou inter-relação tímbrica (exemplo: a composição espectral).

Este estudo pressupõe um conhecimento bastante alargado da acústica, em especial do ramo da psico-acústica, implicando deste modo uma pesquisa no âmbito das relações entre o som-objecto e a sua percepção e apreensão subjectiva. Só um conhecimento teórico e técnico profundo dos instrumentos permite uma cabal realização de qualquer projecto de composição que tenha em linha de conta fundamentalmente a sua expressão sonora prática e concreta, compreendendo simultaneamente os níveis intensivo e extensivo.

Por último, será essencial uma cada vez maior inserção da electroacústica na aprendizagem da composição. A descoberta, exploração, compreensão e análise dos novos universos sonoros criados ou abertos pela electroacústica (tanto no plano da geração e síntese sonora, como no tratamento electroacústico de elementos e materiais sonoros pré-existent) adquirem, praticamente dia após dia, uma cada vez maior relevância e mais premente necessidade, nomeadamente através da aplicação de técnicas pragmáticas e específicas, tornadas possíveis pelo constante desenvolvimento da informática musical e da evolução tecnológica dos seus instrumentos e utensílios.

Cada vez mais, hoje em dia, será necessário implementar e desenvolver uma pedagogia musical que tenha como objectivos fundamentais a utilização dos meios electroacústicos (analógicos e digitais) como verdadeiros instrumentos; não reprodutores, nem simuladores ou sucedâneos, mas sim como autênticos criadores de som, de natureza obviamente diferente de um violino ou de uma flauta, mas não menos nobres nem menos espiritualizados.

Técnicas de escrita, exploração, execução e utilização do sintetizador estão hoje no centro fulcral de uma verdadeira, autêntica, rigorosa e profissional formação pedagógica do futuro compositor, assim como a compreensão e o domínio dos vários processos de síntese sonora. De igual modo, todo o tipo de aparelhagem que incida

ou possa incidir sobre o processo criador (*samplers*, sequenciadores, conversores, etc.) é e será cada vez mais necessário à completa formação técnica do compositor, e que urge preparar desde já.

Também gostaria de acentuar que, a par de um conhecimento prático do emprego de computadores como controladores ou até mesmo como intérpretes-simulados, não devemos descurar as técnicas analógicas (base de uma sólida aprendizagem electroacústica), mesmo aquelas ligadas a uma tecnologia que há muito deixou de ser de ponta (emprego de magnetofones, filtros, reverberadores, câmaras de eco, moduladores, microfones, mesas de mistura, etc.) e a técnicas de manipulação, no sentido literal da palavra, ou seja, regidas por acções e movimentos manuais.

Concluirei esta minha já longa comunicação, deixando aqui o meu voto piedoso, na esperança que estas minhas palavras não caiam totalmente no saco roto do esquecimento e da indiferença, mas sim constituam um aviso e um alerta no sentido de uma profunda e radical modificação do estado caótico em que se encontra, a todos os níveis, a música em Portugal.

I/18 **MÚSICA SEM FANTÁSTICO OU MÚSICA ARTE-FANTÁSTICA? (1987-1992)***

Pela sua especificidade a música aparece-nos, à primeira vista, como uma arte desligada do conceito do 'fantástico' e, de um modo geral, exterior a todos os conceitos que têm a ver, de uma maneira ou de outra, com uma semântica ligada ou vinculada, directa ou indirectamente, ao real quotidiano.

E, prossequindo nesta ordem de ideias, verificamos que as várias correntes musicais poderão ser designadas ou enquadradas em conceitos abstractos, formais ou psicológicos (classicismo, romantismo, impressionismo, expressionismo, informalismo, pós-modernismo), mas já não se poderão integrar directamente em categorias que têm a ver com o real, seja ele o realismo ou o neo-realismo, o surrealismo ou o próprio sobrenatural, por identificação ou transcendência.

É evidente que os grandes movimentos estéticos que surgiram ao longo do século XX foram transformando a visão do mundo no homem do nosso tempo, alargando-lhe as suas fronteiras, os seus horizontes, os seus conhecimentos e integrando-o numa sociedade caracterizada pelo avanço tecnológico, a atracção do consumismo e, mais recentemente, pela sensibilidade ecológica; e tiveram, como não podia deixar de ser, uma profunda influência sobre a criação musical, mais ou menos directa ou indirecta, imediata ou mediata; isto na medida óbvia em que a música é uma actividade e um produto essencialmente humano, fruto da criatividade do homem, da sua sensibilidade, inteligência e espiritualidade.

Que fazer, pois, com ela, Música, e com o conceito de fantástico, que tanta polémica em si mesmo já contém, pelas suas fronteiras tão esbatidas e pelas suas tão controversas conotações?

De facto, o conceito de fantástico, oscilando entre a lógica do real e a lógica do irreal, compreendendo assim registos tão diferenciados (ou não) como o insólito, o aterrorizador, o onírico, o sobrenatural, o surpreendente, o inexplicável, etc., não poderá, pelas

* Texto escrito em Fevereiro de 1987, publicado em: *O Fantástico na Arte Contemporânea*, (ed. Seixo, M. A.) Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, pp. 219-222.

razões já apontadas, ser aplicável ou redutível à música, a menos que consideremos esta arte como essencialmente ‘fantástica’ no sentido mais lato do termo, pois o seu objecto e a sua matéria são o som, elemento evanescente, indelével e impalpável, irredutível à visualização e, por conseguinte, só susceptível de ser assimilável ao real quotidiano sob um prisma metafórico, por ‘ projecção’, ‘transmutação’ ou simples analogia mais ou menos subjectiva e sujeita a critérios psicológicos ou culturais.

Daí a razão do título desta comunicação – ‘Música sem fantástico ou música arte-fantástica?’ – que pretende, não lançar uma luz nova ou uma resposta ‘luminosa’ a esta questão, mas muito simplesmente suscitar dúvidas, interrogações e (porque não?) inquietações.

Mas será afinal a Música uma arte tão singular que se isola e se preserva de contaminações em relação às outras artes? Por outras palavras, será a música uma arte ‘qualitativamente’ tão diferente das outras, sem qualquer hipótese de correlação ou contiguidade senão ao nível da metáfora?

A História, a Estética e a Sociologia da Arte demonstram-nos amplamente o contrário. É óbvio que o nível de relação entre as artes tem variado de forma prodigiosa ao longo das épocas, das culturas, das sociedades. No entanto, creio que, por razões de certo modo opostas, ou, pelo menos, de níveis distintos, as artes mais próximas da música serão porventura, e justamente, a poesia e a arquitectura. É interessante verificar que, ao longo da história, na teoria musical e na musicologia, se têm multiplicado as referências (e não só metafóricas) à poesia e à arquitectura (a música como ‘poética dos sons’ – a ‘arquitectura de uma obra musical’). As razões básicas para tal residem, a meu ver, na ordenação ‘musical’ dos vocábulos verbais na poesia e, inversamente, na organização ‘poética’ dos vocábulos sonoros na música; e, por outro lado também na arquitectura, as relações ambíguas e abertas entre continente e conteúdo, forma e material, estilo e linguagem, expostas numa multiplicidade de ‘perspectivas’ que dizem respeito à memória (o tempo) e ao jogo de espelhos e reflexões múltiplas (o espaço).¹

E isto, obviamente, sem esquecer as profundas interrelações entre a música e a pintura, nomeadamente a partir de estudos, ao mesmo tempo apaixonadamente poéticos e rigorosamente estruturais. Klee e Kandinsky são os seus protagonistas: e, se a sua pintura já nos revela essa indiscutível contiguidade, tal relação aparece univocamente iluminada através dos seus textos teóricos

1 Nesse capítulo, tomemos como ponto de referência a obra sublime de Mallarmé, bem como a fascinante leitura (‘retrato’) que dela fez Pierre Boulez na sua obra capital *Pli selon pli* [1957-62]. E como factor igualmente significativo, o lúcido e aprofundado ensaio que sobre eles escreveu Michel Butor (*Mallarmé selon Boulez* [1964]).

fundamentais (*Teoria e forma da figuração* [Klee, 1922] e *Do espiritual na Arte* [Kandinsky, 1912])².

Ora bem: até aqui, pouco ou nada tenho falado de ‘fantástico’ e muito menos nas suas possíveis (ou impossíveis?) relações com a Música. Mas debrucemo-nos um pouco sobre esta curiosa e inesperada problemática (talvez a relação entre os dois termos – Música e Fantástico – é que seja, ela própria, ‘fantástica’) e procuremos, de algum modo, estabelecer ou propor vínculos e conexões. Aí eu proporia, como hipótese, quatro registos diversos, a partir dos quais se poderia estabelecer uma possível ligação.

Em primeiro lugar, como é evidente, a mais simples e imediata relação da música com o fantástico processa-se através de formas ou elementos extra-musicais – as relações directas com outras expressões artísticas – nomeadamente a literatura (e com relevo especial para a poesia, logicamente – e até por uma polivalência semântica dos respectivos materiais); o teatro e o cinema, e finalmente a arquitectura, na medida em que, ao longo da História, novas formas musicais se inscreveram em novos espaços arquitectónicos ou suscitaram a sua própria eclosão.^{3 4}

A segunda relação poderá ser estabelecida com o real quotidiano, através de todos os tipos, processos e técnicas naturalistas, nomeadamente a imitação dos sons que nos envolvem e que participam em pleno na nossa vida, e em toda a classe de onomatopeias, mais ou menos estilizadas.⁵

Mais complexo se me afigura o terceiro tipo de conexão, estabelecido entre as relações audio-visuais, numa nova síntese (ou seja, uma verdadeira simbiose e não uma simples sobreposição ou

- 2 Não será abusivo estabelecer-se uma relação ao nível da percepção do mundo e da conceptualização da natureza através do homem, entre a noção de perspectiva (visual) e o fenómeno da ressonância natural (dos corpos sonoros).
- 3 Ao nível da identificação com aspectos essenciais da literatura fantástica, através de acostamentos evocativos – por meio de arquétipos estilísticos ou psicológicos (geradores de emoções subjectivas) – vide obras como a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, *The fairy Queen* de Purcell, o *Sonho de uma Noite de Verão* de Mendelssohn e certas composições de Liszt, isto só para citar alguns dos exemplos mais significativos.
- 4 Ao nível dos espaços arquitectónicos e da sua profunda relação (interactiva) com a génese da criação musical, basta citar aqui – e pondo de parte as abissais diferenças históricas e culturais – as catedrais medievais (que explicam em certa medida a transição da ‘*Ars antiqua*’ para a ‘*Ars nova*’), a basílica de S. Marcos em Veneza (e a visceral conexão com os *cori spezzati* dos Gabrielli), a concepção visionária da *Festspielhaus* de Bayreuth, imprescindível à evolução do pensamento musical de Wagner e da sua *Gesamtkunstwerk*; e, já nos nossos dias, os espaços construídos, idealizados ou ‘habitados’ musicalmente por compositores como Xenakis (ex. o *Polytope* de Cluny) e Stockhausen (pavilhão alemão de Osaka). Hoje em dia já não se poderão dissociar domínios como o do urbanismo – *environment* dos do pensamento e da praxis musicais.
- 5 Nomeadamente o canto dos pássaros que, após ter seduzido tantas gerações de compositores desde a Renascença, se tornou num dos vectores constitutivos essenciais da linguagem de Messiaen.

coexistência) de elementos de natureza distinta e heterogénea, que poderia designar como meta-musicais. Se nesta categoria incluímos as associações inter-artísticas (sinestésicas), desde as identifi-cações formais-estruturais até às místicas e esotéricas, passando pelas simbólicas, como, por exemplo, as relações entre o som e a cor, o som e o movimento, o som e a forma, o som e o tempo ou o espaço, problemas que preocuparam ou apaixonaram artistas tão diferentes entre si como Eisenstein e Kandinsky, Scriabin e Mes-siaen, teremos seguramente uma via que poderá (por vezes para-doxalmente) conduzir a um nível tangencial ao ‘fantástico’.

Mas são fundamentalmente as novas relações audio-visuais (arte-vídeo e novo teatro musical – como exemplo paradigmático o *Kammermusikalisches Theater* [Sur scène, *Kammermusikalisches Theater-stück*, 1959-60] de Mauricio Kagel), que me parecem constituir as projecções meta-musicais mais próximas do território do ‘fantásti-co’, quer no fetichismo tecnológico do primeiro caso – a arte-vídeo –, quer na ambiguidade polivalente do teatro musical, em muitos casos uma abertura para múltiplas dimensões do real-irreal, do ilusório e do imaginário.

Finalmente, chegamos ao quarto registo, e é este que me pare-ce mais próximo, no campo da música, de atingir eventualmente o terreno do ‘fantástico’: trata-se das vinculações da música ao tem-po histórico da sua criação, da sua evolução em termos de lingua-gem e de organização e a sua leitura em termos de actualidade.

É evidente que a dimensão histórica pressupõe um conheci-mento e uma assimilação em termos culturais dos aspectos fun-damentais de uma linguagem: não só o seu léxico específico, a sua morfologia e a sua sintaxe, como ainda as suas projecções em ter-mos de civilização, sociedade, função mágica ou lúdica, pragmá-tica ou ritual, poética ou dramática, objecto de prazer, enriqueci-mento ou sublimação da sensibilidade, fonte de conhecimento e de reflexão (sobre nós próprios e o mundo), sobre o real e o imaginário, ou seja (será?) o ‘fantástico’.⁶

6 Seria deveras interessante e certamente fecundo um estudo exaustivo sobre as relações entre o conceito de ‘insólito’ e a própria dialéctica histórica, de certo modo ilustrada pela evolução da linguagem. Nesse sentido, entre uma infinidade de exemplos possíveis, poderia apenas aludir a dois tipos de ‘insólito’ histórico-cultural (neste caso, wagnerianos ambos): as estruturas e encadeamentos harmónicos do *Tristão e Isolda* e a progressão ‘monoharmónica’ a que eu chamaria de ‘espiral mágica’ no Prelúdio do *Ouro do Reno*.

I/19 UMA HOMENAGEM A LOPES-GRAÇA: NOVA LUZ SOBRE UMA FIGURA ÍMPAR DA CULTURA PORTUGUESA (1993)*

Para além de uma homenagem (justíssima) ao compositor Fernando Lopes-Graça, figura ímpar e tutelar da música portuguesa moderna e contemporânea desde há mais de sessenta anos, importa compreender e valorizar a sua presença criadora em todo este longo período, tanto em função das qualidades intrínsecas da sua obra (aos níveis técnico e expressivo) como na relação que se pode estabelecer, inevitavelmente, entre a sua presença histórica no âmbito da música em Portugal e as correntes coetâneas da música ocidental.

Ao invés de outras expressões artísticas em Portugal neste século, e muito particularmente a literatura (poesia e ficção) – esta última dotada de uma vivência escaldante, multímoda, em permanente transformação, riquíssima de valores notáveis ao longo de gerações, quantitativa e qualitativamente –, a música viveu durante mais de 30 anos dominada pela vivência criadora de Lopes-Graça, compositor que deve ser considerado, particularmente nesse período e sem margem para dúvidas, o centro atractivo e polarizador da composição musical em Portugal. Esse isolamento, essa unicidade, se por um lado permitiu mais facilmente a eclosão de uma linguagem própria, de uma linguagem e de um estilo inconfundíveis (sempre reconhecíveis durante décadas não obstante a sua inegável evolução interna), por outro, veio limitar também (que me perdoem esta reticência) o processo de transformação que, técnica e esteticamente, teria sido a meu ver desejável para a sua evolução pessoal, e impedir o desenvolvimento pleno de um diálogo, enriquecedor e contraditório embora, a estabelecer com a música sua contemporânea noutras latitudes do mundo europeu e ocidental.

Não há que criticar Lopes-Graça pelas suas opções estéticas, amplamente justificáveis, não só pela obviamente legítima liberdade pessoal como também pelo seu enquadramento histórico. O

* Conferência proferida na homenagem comemorativa do 87.º aniversário de Lopes-Graça, a 17 de Dezembro de 1993, na Câmara Municipal de Matosinhos, na presença de Lopes-Graça. Publicado em: *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, Câmara Municipal de Matosinhos / Afrontamento 1995, pp. 6-15.

que é interessante e até fascinante é que, em vez de tentar estabelecer uma ponte entre o seu universo criador mais genuíno, a sua idiossincrasia e a consciência crítica da modernidade mais avançada do seu tempo, Lopes-Graça preferiu olhar Portugal, filtrando, através da relativa constância de uma estética, um estilo, uma linguagem própria, as várias correntes culturais com as quais convivía, sincrónica ou diacronicamente, assimilando-as e criando uma constante relação interactiva.

Para bem entendermos a génese, evolução e significado da estética musical de Fernando Lopes-Graça, parece-me necessário focar mais de perto uma das suas peças mais marcantes, e que constitui simultaneamente a primeira obra do seu catálogo de compositor: trata-se, como se sabe, das *Variações sobre um tema popular português*, composição datada de 1927. Sobre esta obra permitir-me-ei alinhar uma série de considerações analíticas, já que, a meu ver, nela reside a fonte primacial de toda a sua música subsequente; tal como a nascente de um rio que vai jorrando, formando a sua corrente e engrossando pouco a pouco através de um sem número de afluentes.

Fechando o parêntesis da metáfora, poderei dizer que nesta obra se verificam já, de forma embrionária, alguns aspectos técnicos e estilísticos, tanto ao nível da linguagem como no plano rítmico, que virão caracterizar o estilo de Fernando Lopes-Graça. Tais aspectos não atingem ainda a coerência estilística e a maturidade técnica que viremos encontrar em meados da década de 50, nomeadamente nas *Quatro Canciones de Garcia Lorca* [1953-54] e nos *Cinco Nocturnos* [1957-59]. A influência de Béla Bartók não é ainda visível, sobretudo assimilada, e a aprendizagem de uma linguagem moderna é realizada, pelo menos aparentemente, de forma empírica ou intuitiva.

Ao nível da forma, do tratamento e desenvolvimento do material temático e até do aproveitamento do teclado, sente-se mais a presença tutelar de Beethoven, compositor que sempre constituiu um dos referenciais mais elevados para Lopes-Graça, a todos os níveis (intelectual, ideológico e emocional).

Outra das influências determinantes nesta obra é seguramente a do chamado 'impressionismo francês' (Debussy e Ravel), patentes na escrita pianística, nos processos de paralelismo acórdico e noutros aspectos da linguagem; e sem esquecer também Chopin!

O jogo de tensões da Variação IX é produto de uma apurada técnica de relações intervalares, as quais tornam a assumir, na Variação XI, uma função estrutural básica, a partir de acordes simétricos.

A coesão harmónica do conjunto é assegurada por três vectores: a disciplina na organização das funções harmónicas (clássicas), a disposição simétrica dos acordes e o jogo contrapontístico, ou seja, a condução horizontal dos seus elementos componentes.

Todos estes valores irão aparecer, de modo mais desenvolvido e

sistemático, nas obras posteriores do compositor, nomeadamente a partir dos anos 50, culminando nas grandes obras do início da década seguinte – *Canto de Amor e de Morte* [1961] e *Catorze Anotações* [1966].

Ao nível métrico, é de assinalar a relação constante estabelecida entre as pulsações binário-ternário, ora através da ambiguidade entre compassos simples e compostos, ora pela alternância sistemática entre compassos binários e ternários na Variação II. A Variação VI apresenta a mais interessante elaboração métrica: uma alternância de medidas de tempo binárias e ternárias, com predominância das primeiras.

A linguagem baseia-se, nesta primeira fase do compositor, numa gramática tonal-modal, dilatando, em termos genéricos, o universo tonal clássico – em que as antigas funções harmónicas permanecem como elemento sintáctico e veículo retórico (‘modulante’), temperado e ‘refrescado’ pelos mecanismos modais, abrindo o espaço sonoro através da utilização variável de um cromatismo livre.

Tem-se falado muito na influência de Béla Bartók, no influxo que, a vários níveis, o grande mestre húngaro teria exercido sobre a obra de Lopes-Graça, nomeadamente a partir da fase de plena maturidade deste. Não serei eu quem irá negar tal facto, assumido que é e tem sido, conscientemente, pelo próprio compositor.

Mas não devemos exagerar o alcance dessa influência.

Em primeiro lugar, não me parece que toda a problemática inerente ao sistema de articulação da linguagem bartókiana com os outros elementos constitutivos da composição (como o sistema dos eixos, os acordes simbólico-estruturais, a ligação formal à secção de ouro, etc.) tenha uma correspondência directa sobre a linguagem e a técnica de composição de Lopes-Graça, o que considero mais relevante e significativo reside, a meu ver, em dois planos. O primeiro é aquele que poderia ser designado como ‘extramusical’, a saber: o modelo de prospecção da música popular, a metodologia da interpretação dos valores essenciais daquela música, a sua correspondente transposição e sublimação para a linguagem erudita são, em ambos os compositores, relativamente similares, salvaguardadas as diferenças fundamentais já apontadas, nomeadamente o sistema dos eixos tonais em Bartók.

E mesmo essa diferença, eu atribuo-a fundamentalmente, não a uma contradição estética ou ideológica entre os dois compositores, mas sim à própria natureza do material folclórico de base, sendo para Lopes-Graça o português (de raiz tonal-modal) e, para Bartók, uma constelação de músicas populares do centro e sueste da Europa, com claras influências orientais e orientalizantes, e que englobam não só as escalas heptatónicas modais, mas também as pentatónicas, suas complementares no universo cromático.

O segundo aspecto de identidade – sempre relativa, é claro –

entre os dois compositores consiste, na minha opinião, numa *dé-marche* comum que parte de um diatonismo pós-tonal e abarca a totalidade do espaço cromático, sendo, no entanto, com Lopes-Graça mais visível (menos integrada, atrever-me-ia a dizê-lo) a dicotomia entre os factores diatónicos-tonais e polarizadores – e os cromáticos –, centrífugos e despolarizadores.

Por outro lado, e em relação à problemática do tempo musical, poderei acentuar o seguinte: se a organização rítmica-métrica em Béla Bartók corresponde a uma sistematização estruturalmente organizada do próprio material, conferindo-lhe um rosto completo e definitivo, numa síntese em que todos os elementos constitutivos (linguagem, ordenação das estruturas temporais, organização tímbrica, etc.) se integram num todo coerente e indesligável, verificamos que em Lopes-Graça o processo de organização do tempo musical (rítmico-métrico) provém de uma fonte diversa e responde a objectivos de outra natureza. Poderei arriscar uma tese que me parece pertinente, a saber: que a relação dialéctica estabelecida entre metros regulares e irregulares, ritmos racionais e irracionais, vinculação ou desvinculação a uma pulsação motora, tempos fixos ou variáveis, terá uma origem (directa ou remota, conforme os casos) no próprio estudo da prosódia da língua portuguesa. Irei desenvolver em seguida esta ideia, mas não deixarei de afirmar, desde já, que aí reside, a meu ver, o mais legítimo e fecundo ‘nacionalismo essencial’ de Lopes-Graça.

Vejamos mais de perto este aspecto, vital para uma verdadeira e profunda compreensão da estética e da poética de Lopes-Graça. Pode dizer-se que, na eclosão e desenvolvimento da obra, extensa e multimoda, do compositor, dois vectores fundamentais se destacam: a música vocal e a música para piano. Não me refiro tanto à sua presença quantitativa e constante no âmbito da sua produção, mas bem mais à sua identificação com a génese do pensamento criador de Lopes-Graça, consubstanciado nesses dois vectores apontados. E isso é perfeitamente compreensível, dentro dos parâmetros ideológicos e humanísticos de Lopes-Graça.

A música vocal reconduz-nos aos cantares populares, elemento dominante na gestação estilística da sua música, sobretudo ao nível da linguagem; mas também (e este aspecto não é desligável do anterior) à reabilitação, melhor dizendo, à redescoberta da língua portuguesa, através de muitos dos seus cultores mais ilustres – desde os bardos da Idade Média aos poetas nossos contemporâneos.

Quanto à música pianística, que dizer? Apenas que, sendo o piano o instrumento pessoal do compositor, veículo e materialização imediata do seu pensamento criador, ele constituiu também filtro e catalisador desse mesmo processo, criando uma ponte entre as raízes populares e literárias inerentes à relação música-poesia, e

a sua sublimação em termos exclusiva e essencialmente musicais.

Esta consciência presencista de uma ‘música pura’ (embora sempre engajada, comprometida, neo-realisticamente, como sabemos) permitiu a Lopes-Graça uma evolução muito personalizada de uma linguagem, do seu estilo, e possibilitou a eclosão e definição de uma estética bem peculiar.

É interessante sublinhar que, para Lopes-Graça, o canto é fundamentalmente silábico. São raros e acessórios os exemplos de escrita melismática. O canto emana da palavra, de acordo com as normas ancestrais oralmente transmitidas pela tradição popular e de acordo também com os modelos mais amados, racional e emocionalmente, pelo compositor (Debussy e Ravel), o Stravinsky das *Bodas*, Bartók e o Falla do *Retablo* [*El retablo de maese Pedro*, 1923]. Se o canto melismático pode aflorar, aqui ou acolá, ele vai derivar de esporádicas incursões noutras áreas culturais (como é o caso da música hebraica-sefardita) e nunca se afirma como contrapartida, em pé de igualdade, ao estilo silábico, seja na relação música-palavra, seja no plano formal-estrutural, no seu sentido amplo.

O emprego de ritmos ditos ‘irracionais’ (sobre quiálteras de 3, 5 e outras) tem normalmente origem, pois, numa adesão ou adequação da música aos valores rítmicos verbais, da palavra, do verso, da linguagem em geral, e não numa especulação matemática em abstracto. O que é muito interessante assinalar é a indiscutível coerência com a qual Lopes-Graça estabelece uma ligação entre os diversos planos de organização do tempo musical: ritmos, pulsações, compassos, unidades métricas e macro-pulsações de tempo, ao nível do fraseado e da articulação formal do discurso.

Outros dos aspectos (complementares) que corroboram esta filiação dos processos técnicos de manipulação do tempo musical na raiz literária-poética verificamo-los bem claramente na *Segunda Canção ao Gosto Popular* [1934], sobre o poema de António Botto *Meu Amor na Despedida*. Aí verificamos uma dilatação métrica (assimétrica, quebrando ou deslocando a unidade de pulsação), através da introdução de uma pausa-silêncio de colcheia, correspondente à ‘respiração’ que podemos encontrar na leitura do próprio poema, e que vai quebrar a sua continuidade rítmica, como uma espécie de interjeição virtual.

Mesmo nos momentos de maior tensão cromática do discurso musical, não se pode legitimamente falar de ‘atonalidade’ na música de Lopes-Graça.

Se, em certas obras, particularmente no período situado à volta do início da década de 60, nos deparamos perante um aflorar dos limites do universo tonal, do que poderemos com mais propriedade falar é de uma ‘neutralidade’ ou ‘neutralização’ da tonalidade.

Para uma ‘suspensividade’ ou instabilidade tonal contribui

poderosamente a aplicação de progressões cromáticas (como é o caso, por exemplo, do *Segundo Epitáfio* “Para uma Donzela” [1930]), em que os vários planos do discurso morfológico e sintático se movem por compensações cromáticas que evitam qualquer tipo de polarização; e também no epitáfio seguinte (“Para o Autor”), o emprego de marchas harmónicas de poli-acordes. Os *Três Epitáfios* datam de 1930 e, nessa época, é também comum a utilização da escala de tons inteiros, que constitui, como sabemos, um factor de neutralidade, suspensão e ambiguidade.

Passarei a debruçar-me agora sobre uma das obras relevantes da plena maturidade do compositor, a que já havia aludido ao correr da pena por mais de uma vez, os *Cinco Nocturnos* para piano, compostos em 1957/59. O que mais atrai e cativa nos *Cinco Nocturnos* é a sua notabilíssima coerência de linguagem, organização e construção de cada peça. Nesta obra Lopes-Graça atinge níveis insuspeitados de rigor e de riqueza de processos. Um estudo analítico aprofundado revela-nos a fonte dos seus princípios de organização, numa complexa rede de relações intervalares com específicas funções construtivas.

Os *Cinco Nocturnos* apresentam uma série de processos verdadeiramente exemplares; primeiramente ao nível da linguagem, em que verificamos a utilização de expansões cromáticas sobrepostas, a criação de espaços simétricos virtuais e a elaboração de uma técnica complexa de inter-relações entre elementos melódicos, através de processos múltiplos de transformação (dilatação e contracção, transposição, relações entre pontos dominantes da trajectória discursiva, estabelecimento de sons-pivot, equilíbrio entre estruturas cromáticas e diatónicas, etc.).

Ao nível rítmico e métrico, é de assinalar uma idêntica e rigorosa técnica de variabilidade estrutural, a qual suporta todo o contexto discursivo (temático) de forma sempre móvel, flexível, sem qualquer rigidez. Nesta obra, Lopes-Graça liberta-se também de alguns clichés retóricos pré-determinados; e assim, as repetições e os desenvolvimentos motivicos inserem-se de maneira mais harmoniosa e orgânica no próprio desenrolar do discurso formal.

Em relação à utilização do espaço pianístico, os saltos de oitava e as transposições de registo com diminuição rítmica (típicos do estilo de Lopes-Graça) são aqui, mais do que nunca, integrados num processo coerente de relações de tensão expressiva, de claro-escuro, de flutuações do espaço sonoro vertical.

Muito mais haveria a referir, em especial a interessantíssima organização harmónica da quarta peça, na qual deparamos com uma completa integração das dimensões horizontal-vertical, diluindo os conceitos tradicionais melodia-harmonização; mas não poderei deixar de assinalar o sentido de unificação e rigor que pre-

side à concepção dos *Cinco Nocturnos*, estabelecendo assim uma espécie de corrente homogênea que atravessa a obra na sua globalidade, criando vínculos intersticiais entre as diferentes peças, oriundos de princípios comuns, germinadores e unificadores.

Pouco tempo após a estreia dos *Cinco Nocturnos*, Lopes-Graça compõe a sua obra mais prestigiada: o célebre *Canto de Amor e de Morte* (1961).

Tendo eu escrito em 1966 um longo ensaio sobre esta obra¹, será desnecessário referir-me a ela exaustivamente neste momento. Apenas me permito citar alguns parágrafos do referido texto, que considero globalmente válidos e actuais:

Logo numa primeira abordagem do Canto de Amor e de Morte se torna notória uma economia extrema do material utilizado, redutível a um núcleo restrito de células geradoras (...). Não podemos falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas, pelo contrário, de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador. [...] A acção organizadora e estruturante dos intervalos não se circunscreve à gestação dos motivos melódicos e das células componentes, mas abarca toda a organização morfológica da linguagem a diversos níveis, desde a articulação das frases melódicas até às relações existentes entre os pontos notáveis das secções parciais e à definição da forma global. [...]

O Canto de Amor e de Morte constitui, de facto, o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cromatismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências, e por isso mesmo expressão dramática da incapacidade de síntese que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir; mas trata-se, ao mesmo tempo, da obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, terá alguma vez logrado.

É tempo agora de tentar sintetizar os aspectos estilísticos mais característicos da música de Lopes-Graça. Tentarei resumi-los do seguinte modo:

- Emprego de notas adicionais (diatónicas e cromáticas);
- Emprego de ‘falsos’ baixos - os quais asseguram uma dupla polarização;
- Emprego de zonas de *ostinato* (fixas);
- Processos de sobreposição politonal (que constituem uma espécie de ‘filtragem’ harmónica, nomeadamente nas situações de relação melodia-acompanhamento);
- Emprego de técnicas de alargamento ou contracção métrica;
- E, a nível retórico, o emprego da transposição de oitava como factor propulsor do discurso musical, ou como elemento de ‘espacialização’, isto é, de criação de novas dimensões e perspectivas.

1 Vide I/8, “Canto de amor e de morte – introdução a um ensaio de interpretação morfológica”.

Quanto ao jogo de encadeamentos harmónicos, ele é, de um modo geral, organizado sintacticamente por um critério de equilíbrio entre tensões e distensões, e é também, ao nível morfológico, condicionado pelos movimentos lineares dos seus componentes, ou seja, pela dimensão contrapontística.

Um dos aspectos mais relevantes a nível estrutural na música de Lopes-Graça é a utilização do princípio de simetria. Este princípio é aplicado, com grande liberdade, a todos os níveis, desde a organização formal, passando pelas relações métrico-rítmicas, até aos vários planos da linguagem, nomeadamente o tratamento motivico e a elaboração (ou confecção) dos blocos harmónicos.

Essa organização simétrica podemos encontrá-la, a um nível muito simples, na canção *Põe-me as mãos nos ombros* [1934], sobre um poema de Fernando Pessoa, e de forma muito mais complexa e elaborada nos *Cinco Nocturnos* (particularmente na quarta peça) e no *Canto de Amor e de Morte*, atingindo aquilo que me proponho denominar de ‘multidireccionalidade do discurso musical’.

Este princípio de simetria aplicado às fórmulas clássicas do contraponto (inversão e retrogradação – embora esta última menos frequente) cria uma técnica de espelhos reais e virtuais, com os correspondentes centros ou pólos de gravitação, os quais coordenam aquilo a que poderemos chamar os ‘espaços reflectivos’. Um exemplo flagrante desta técnica é possível encontrar numa das mais recentes obras do compositor, o *Momento a Francine Benoit*, de 1990.

Modelo de integridade e dignidade moral, Fernando Lopes-Graça desenvolveu um tipo de criação musical ao longo de mais de seis décadas, sem quebras nem desfalecimentos, através de uma obra imensa e impressionante, sob todos os aspectos. Em virtude das suas fontes culturais e das suas opções estéticas e ideológicas, ele modelou, delineou e delimitou o seu universo expressivo desde as suas primeiras obras, fortalecendo a sua criatividade, aperfeiçoando a sua técnica e refinando a sua linguagem.

Confrontado com as várias opções estéticas do seu tempo, Lopes-Graça vai criar um portuguesismo pessoal, através do estudo sistemático da seiva popular do seu País, sem descurar os influxos de correntes universais que para ele tinham (e têm) o valor de modelos preferenciais, numa sintonia de ‘afinidades electivas’.

Sabemos que o compositor se mostrou impermeável às novas tendências musicais do pós-guerra, que se expandiram pela Europa fora a partir do centro irradiante de Darmstadt; a música serial e pós-serial, a música aleatória e o indeterminismo, a música electroacústica e a utilização das tecnologias avançadas na composição musical.

Poderemos lamentá-lo, em termos de evolução e resolução da modernidade em terras portuguesas? Parece-me esta questão irrelevante e de certo modo ilegítima. Lopes-Graça fez, ao longo dos

anos, um compromisso histórico com o povo e a cultura do seu País, e a perseguição do regime fascista não fez mais senão acentuar a sua determinação e a constância das suas opções.

Poderemos então considerar que existe uma estagnação na música de Lopes-Graça nos últimos trinta anos? É inegável que as contradições entre o universo criador de Lopes-Graça e as correntes mais avançadas destes novos tempos não poderiam deixar de provocar tensões, por vezes quase dramáticas, no seu potencial criador, na sua capacidade criativa, no seu imaginário, na sua ‘comovente expressão poética’, para utilizar uma imagem que eu próprio havia formulado há mais de 25 anos a propósito do *Canto de Amor e de Morte*, no texto a que há pouco aludi.

O que me parece inegável é que Lopes-Graça continua, sem estagnação, numa pesquisa permanente do seu universo, no alargamento prospectivo das suas margens e dos seus limites.

Permitam-me, para terminar, uma comparação ou uma referência (com todos os perigos que uma tal *démarche* intelectual decerto provoca) a dois grandes compositores portugueses do século XVII: Manuel Cardoso e João Lourenço Rebelo. Estes compositores prolongam, numa época dominada pelo Barroco musical na Europa, uma tradição autóctone-ibérica, de raiz pós-renascentista. No entanto, pela sua força criadora, eles absorvem e exprimem, a seu modo, o espírito do tempo, com uma sensibilidade inequivocamente barroca. De igual modo, Lopes-Graça, dentro das suas coordenadas estéticas e da especificidade do seu universo criador, desenvolve e expande prospectivamente o seu mundo interior, e nele, seguramente, o pulsar do espírito do seu (e nosso) tempo.

Fernando Lopes-Graça constitui um marco histórico de capital importância na cultura portuguesa deste século, uma referência fundamental que toma a música na sua mais alta dimensão (enquanto reflexão, prática e poética), simultaneamente como meio e como finalidade da sua própria expressão criadora. Ele elevou a música, concebida e criada neste país, a um nível raras vezes atingido, no seu percurso histórico, tornando-a irmã de direito de outras expressões artísticas, nos seus momentos mais significativos. Ao longo da sua vida de compositor, Lopes-Graça foi elaborando um estilo muito próprio e inconfundível, alicerçado numa constante e permanente pesquisa a todos os níveis da composição: um rigor na elaboração da linguagem, uma lógica formal despidida de estereótipos, uma escrita instrumental sempre funcional e não raras vezes surpreendente, uma articulação rítmico-métrica com uma marca pessoal ímpar. Obras como *Canto de Amor e de Morte* [1961], *Catorze Anotações* [1966], os *Cinco Nocturnos* [1957-59], os *Sete Apoteogmas* [1981] e certas páginas de *Requiem para as Vítimas do Fascismo [em Portugal]* [1979], além de tantas outras, contam-se entre as mais belas e densas criações musicais de sempre em Portugal. Ao longo de mais de três décadas de conhecimento e de convívio, são inúmeros e inolvidáveis os momentos que vivemos juntos. É-me bastante difícil seleccionar um ou dois entre uma infinidade de encontros e de situações tão diferentes entre si, mas constituindo sempre, normalmente, fonte de prazer renovado e de enriquecimento cultural e humano. Desde o momento em que o conheci, na sua velha casa de Campo de Ourique, apresentado pelo cantor Hugo Casaes, no meu regresso de Roma, até aos nossos últimos encontros em casa de amigos comuns (José Luís Borges Coelho, no Porto, e Mário Vieira de Carvalho, em Cascais), todo um conjunto de vivências se gravou, indelevelmente, na minha memória e na minha consciência. Foi, por exemplo, o curso que eu, muito jovem ainda, minis-

* Depoimento publicado por ocasião da morte de Fernando Lopes-Graça, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 7.12.1994, p. 20.

trei na Academia de Amadores de Música, em colaboração com o compositor francês Louis Saguer, por iniciativa de Lopes-Graça; a homenagem que lhe foi dedicada por ocasião do seu 70.º aniversário, em que participei com o Quarteto do Porto; mais recentemente, a entrega ao grande músico do Prémio Nacional de Composição do Conselho Português de Música; e, ainda mais recentemente, a conferência que eu proferi sobre a obra do compositor, em Matosinhos, na presença deste. Mas foram também inúmeras reuniões de convívio, passadas entre amigos, nas mais diversas situações. E foi também, acima de tudo, a alegria esfusiante do 25 de Abril e o compartilhar de velhos sonhos e esperanças novas.

II. EN

VIS'

NTRE-

TAS

Retiniu o telefone... era o nosso camarada Rui de Mendonça que nos ordenava que fôssemos ouvir Jorge Manuel, o talentoso compositor e pianista montijense que ia partir para Itália, para a cidade de Roma, frequentar a Academia de Santa Cecília, como bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian, para o Curso de Regência de Orquestra e especialização da matéria de Composição e Piano que tão brilhantemente concluiu no Conservatório Nacional. A missão era gratíssima para nós e lá fomos de abalada até casa de seus pais, onde, como sempre, fomos amavelmente recebidos. Lá o fomos encontrar agarrado à sua música, escrevendo qualquer coisa que mais tarde soubemos de que se tratava e mais adiante damos nota aos nossos leitores.

Demos-lhe conta dos desejos do jornal Festa, jornal para onde falaria pela primeira vez; embora com relutância, pois não gosta de falar para jornais, sempre se pôs à nossa disposição. Encetámos pois o nosso colóquio.

Vai pois partir para Itália?

Sim, e quando esta entrevista sair já lá me encontrarei, pois devo partir amanhã 21, acompanhado de meus pais e tias que querem ter a gentileza de me acompanhar, até à minha instalação!¹

Está satisfeito por ir para Roma estudar, não é verdade?

Se bem que me penalize a ideia de me ausentar, de deixar a minha terra, a família e os amigos, sinto-me, como deve calcular, muito satisfeito por poder ir desenvolver os meus conhecimentos. E por isso mesmo estou muito grato à Fundação Gulbenkian por me proporcionar essa oportunidade.

Porque não escolheu qualquer outro centro musical do estrangeiro?

Por uma questão imperativa. Os meus professores, reconhecendo as minhas tendências, aconselham-me a que devo, em primeiro lugar, frequentar um círculo onde se cultive de preferência a música lírica.

* Entrevista realizada no dia 20 de Outubro de 1958 e publicada na revista *Festa* (1970), p. 70, com o título: "O jovem compositor e pianista montijense Manuel Rosado Peixinho partiu para Itália".

¹ Jorge Peixinho partiu para Itália no dia 21 de Outubro de 1958.

Pode dizer-nos Jorge Manuel, qual o seu plano de trabalhos?

Costosamente o informo. Resume-se afinal a dois pontos: preparar-me para a admissão à Academia e depois seguir o curso de aperfeiçoamento.

Muito bem, e parece-nos já não ser pouco... E mudando um pouco de rumo, diga-nos, você já deveria ter partido, porque retardou a sua ida?

Para poder habilitar-me a mais um concurso!

Que é... atalhámos.

O Prémio Sassetti em Composição, e (diz-nos com o entusiasmo) que gostaria também de ganhar. É um trabalho que consta de uma Suite para violoncelo e piano. Tem cinco quadros e é feito nos moldes clássicos, mas com harmonias modernas. Mas claro o facto de ter obtido o Prémio do Conservatório em Composição, não significa que também venha a ganhar este...

Jorge Manuel, você quando começou a estudar música pensou que poderia vir a conseguir algum prémio?

Sabe, quando comecei a estudar composição, tinha apenas nove anos e nessa idade nem sequer sabia que existiam tais prémios, mas à medida que fui seguindo os estudos e ouvindo a opinião dos meus professores, comecei a acalantar essa esperança, que depois se tornou realidade.

O tempo passado no Conservatório deixa-lhe saudades?

Sim, muitas porque além do gosto pelos trabalhos, o ambiente era de boa camaradagem. Tenho também gratas recordações dos meus mestres...

Em composição, sabemos que estudou com os professores Artur Santos e Croner de Vasconcelos. E em Piano?

Em piano, no Conservatório, ainda cheguei a frequentar a aula do Professor Fernando Laires, depois a do Professor Lúcio Mendes com quem terminei o curso.

A sua saída vai interromper os seus estudos na Faculdade de Letras...

É certo e isso deixa-me pena, porque estava a entusiasmar-me imenso pela matéria do Curso de História, em que transitei para o segundo ano. Mas o tempo passa depressa e tenciono prosseguir o curso quando regressar.

Já o estamos a maçar, tanto mais que o interrompemos no seu trabalho, mas a última pergunta: O que me diz sobre a vinda a Montijo da Orquestra Filarmónica de Lisboa?

Sabe, além do desejo que o Dr. Ivo Cruz, seu ilustre director, tem de difundir a música, havia também o de apresentar na minha terra a minha obra (para orquestra e canto) premiada no Concurso de Composição do Conservatório Nacional.

E o objectivo foi atingido, porque estávamos lá e vimos o quanto

essa obra foi ovacionada... Pois bem, Jorge Manuel, não lhe queremos tomar mais tempo, tanto mais que está na véspera da sua partida e certamente tem muito que fazer.

Não queremos no entanto despedir-nos sem lhe agradecermos a atenção que nos dispensou, felicitá-lo pelos êxitos obtidos e augurar-lhe um provir cheio de felicidades e mais êxitos musicais.

Nada tem que me agradecer, sou eu que agradeço ao jornal *Festa* a deferência que me concedeu em falar para jornal tão categorizado.

E assim nos despedimos deste simpático rapaz que é já hoje um valor positivo na música e orgulho de Montijo e que será, dentro em breve um expoente na música nacional. Boa Viagem Jorge Manuel e êxitos sem par são os desejos de Festa com os votos de que amanhã o possamos ver nos lugares cimeiros de Portugal, lugar a que ascenderá por certo, pelos seus próprios méritos.

Nascida nos primeiros anos do século, ganhando força nos anos vinte e vivendo, depois, quase abandonada, a música dodecafónica e a sua posterior organização serial, atravessam hoje um período de grande prestígio. Pode mesmo dizer-se que é a moda. Outros responderão que é uma conquista. E, sê-lo-á de facto, se considerarmos que músicos tão responsáveis e, em tempos, tão anti-dodecafónicos como Stravinsky acabaram por aderir aos princípios da nova Escola de Viena. Conquista maior é, ainda, o imenso interesse que o dodecafonismo serial desperta junto das mais jovens camadas, da geração de Boulez para baixo. Interesse que se manifesta em todo o mundo, de Leste a Oeste, com a respectiva produção de obras por artistas que figuram entre os melhores de cada país. Tarde, como sempre, o ímpeto do dodecafonismo também chegou até nós. Isto não se deve a um convívio, que é mais que reduzido, com a música de Schönberg, Webern, Berg, Boulez ou Stockhausen, mas sim à ida ao estrangeiro de jovens (quase todos bolseiros da Gulbenkian) que lá se deixaram captar pela escola dodecafónica. Tal é o caso, nomeadamente de Álvaro Leon Cassuto e Jorge Peixinho. Para Álvaro Cassuto, o Diário de Lisboa chamou a devida atenção do público, quando há cerca de dois anos, este pode ouvir uma Sinfonia breve de sua autoria, que foi a primeira peça dodecafónica para orquestra de um músico português apresentada em Portugal. No seu caso, a adesão ao dodecafonismo veio de um natural contacto com a música alemã e, depois, de um encontro directo. No caso de Jorge Peixinho a ida para Itália teve o efeito da descoberta de uma vocação. Por isso, agora que regressou de dois anos de estudos em Roma, achamos útil ir ao seu encontro para uma troca de impressões. Muito embora conhecêssemos parte do seu curriculum pedimos-lhe que nos repetisse o que era a sua já carreira de compositor.

Em 1958 terminei, com 18 valores, os cursos de composição, de que tinha sido aluno de Artur Santos e Croner de Vasconcelos, e superior de piano, que acabara com o professor Lúcio Mendes. No fim desse ano, graças a uma bolsa da Fundação Gulbenkian, parti

* *Diário de Lisboa*, 25.7.1961. Título original: "A era tonal terminou: a música dodecafónica não é a arte do futuro é já a do presente".

para Roma, com o objectivo de completar os meus estudos musicais. Aí, a conselho de Petrassi, tomei, durante um ano, lições com um excelente mestre – Boris Porena. Em 1960, consegui ingressar na Academia de Santa Cecília e aí recebi extraordinárias lições de Petrassi. Trabalhei também, em Veneza, por um curto lapso de tempo, com Luigi Nono.

O que significou para si o encontro com a Itália musical?

Esse encontro foi a descoberta da minha própria personalidade. Devido às limitações do Conservatório e do nosso nível musical eu fora levado a adoptar um impessoal estilo neoclássico, que marca as minhas primeiras peças. Mas em Roma, ao contacto com um ensino vivo da música dos nossos dias, senti os meus interesses musicais desviarem-se para as obras de Schönberg e especialmente de Webern, que em Lisboa eu mal conhecia. Esse interesse levou-me a passar a compor segundo as normas do dodecafonismo, embora não aderindo à organização serial.

Como explica que, não sendo Petrassi um compositor dodecafonista, tenha sido o convívio com o grande músico italiano decisivo para a escolha da sua estética?

Poderia começar por responder não ser Petrassi um inimigo do dodecafonismo, concretizando mesmo, que progressivamente a sua música se tem sentido atraída pela arte dos doze sons. Mas, em primeiro lugar, há a realidade de ser Petrassi um pedagogo notável e um músico probo. Nunca Petrassi impõe aos seus alunos o mais pequeno princípio de técnica ou de estética musical. A sua missão é prepará-los para uma escolha consciente. Depois há a proveitosa lição de um magnífico entendimento da arte musical, da sua evolução e um sentido profundamente ético da missão do artista compositor. Tão proveitosos foram os ensinamentos teóricos como os seus conceitos de poética musical.

Pode então falar-se de uma influência de Petrassi na sua criação?

Dentro daquilo que estritamente se considera uma influência, não. Aliás, e ao contrário do sonho de muitos mestres, Petrassi tem horror aos alunos que se aproximem da sua obra por instinto acomodatório. Para Petrassi o que conta é fomentar a realização da personalidade de cada um. No concerto do final do curso não se ouviu, felizmente, nenhum ‘petrassizinho’. A prova da lucidez dos métodos de Petrassi estava feita. E, no entanto, todos nós estávamos marcados pelas noções da integridade do músico e do significado das suas obrigações como criador, adquiridas no convívio com Petrassi.

Nesse concerto também se tocaram peças suas?

Sim, um concerto para saxofone contralto e orquestra [1961]. Escusa de me perguntar porquê para saxofone contralto. A obra foi composta em Itália, durante o período do estudo com Petrassi, e eu impus a mim mesmo que ela fosse uma prova do meu apetrecha-

mento. Como sabe, o saxofone é um belo instrumento mas de limitadas possibilidades e mesmo com características que tornam pouco acessível o seu tratamento pelo processo da dissolução tonal. As suas qualidades como instrumento concertante trazem também implicações tonais, que eu tive de afastar. Foi, pois, para trabalhar em plena liberdade sobre um campo de restrições que, fundamentalmente, escrevi este concerto.

Em que se traduziu seu trabalho junto de Nono?

Com Nono integrei-me ainda mais nas modernas correntes musicais e fiz uma muito útil análise pragmática de algumas obras chave da história da música. Pragmática no sentido em que visa dar ao compositor o entendimento dos músicos seus antecessores na resolução de problemas que são ainda os dos criadores modernos. Bach, Beethoven, Schönberg ou Webern são mestres igualmente válidos para um músico contemporâneo, basta apenas acertar na lição que cada um lhe pode dar.

Como espera agora continuar os seus estudos?

Do ponto de vista oficial a minha primeira fase de aprendizagem chegou ao termo. A próxima realizar-se-á através da própria criação e de um conhecimento sempre mais vasto da música do meu tempo. Vou agora a Darmstadt assistir aos festivais de música moderna, e depois, gostaria de me poder instalar em Basileia para aí receber lições de Pierre Boulez. Interessa-me estudar a música electrónica e explorar as suas grandes capitais: Colónia, Milão, Paris e Varsóvia.

Que aceitação acha terão as suas obras em Portugal?

É difícil dizê-lo. A Fundação Gulbenkian está a contribuir para a difusão, em Portugal e no estrangeiro, dos meus *Episódios para quarteto de cordas* [1960]. A Juventude Musical Portuguesa deve fazer tocar, na próxima temporada, o meu *Político* [1960], para orquestra; é possível que o Dr. João de Freitas Branco apresente o meu quarteto numa conferência que vai fazer em Madrid. Há ainda a imediata possibilidade de colaboração nos festivais de Palermo, Veneza, Darmstadt e Varsóvia.

Pensa então dedicar-se exclusivamente à composição – perguntemos-lhe para terminar?

Sei que viver como músico em Portugal é coisa rara e espinhosa. Penso, pois, e porque a vocação a isso me leva, desenvolver uma actividade pedagógica tão intensa quanto possível. Sinto que é preciso dar aos nossos jovens músicos a possibilidade do conhecimento da música viva; urge educá-los em quadros mais amplos que o da simples e rotineira convivência tonal. A era tonal chegou ao fim: a música dodecafónica não é a arte do futuro, é já do presente.

Entreguei na Fundação Gulbenkian o projecto da criação de uma Academia onde se aplicassem os seus bolseiros já formados no estrangeiro e se promovesse um ensino que compensasse o estáti-

co Conservatório. Da viabilidade deste projecto, que tanto poderia realizar-se na Metrópole como no Ultramar, depende muito da minha carreira.

Despedimo-nos de Jorge Peixinho desejando-lhe que consiga realizar a sua carreira de compositor sem os mesmos obstáculos que ameaçaram e ameaçam a continuidade de uma música moderna portuguesa. Esperamos, também, que possa contribuir para um largo arejamento do nosso meio musical graças a uma ampliação sempre mais ampla da música viva. Por fim, e dada a solidez e consciência cultural que manifestou, não podemos deixar de testemunhar a Jorge Peixinho a nossa mais acesa curiosidade em ouvir brevemente obras suas. Se idêntica curiosidade nasceu no leitor, esta entrevista valeu a pena.

II/3 ENTREVISTA À GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES (1961)*

Jorge Peixinho é um dos valores mais notáveis, entre os compositores da nova geração. E não só entre os compositores portugueses, pois que já conquistou um lugar de muito prestígio no plano internacional. Familiarizado com as mais ousadas práticas musicais do nosso tempo, Jorge Peixinho teve a amabilidade de nos esclarecer sobre algumas questões relativas à Música Electrónica, na entrevista que a seguir publicamos.

Parece-lhe que a Música Electrónica é uma corrente válida, no aspecto propriamente artístico?

Mais propriamente que uma corrente, é um novo meio técnico de produção e manipulação sonora e que abre incomensuráveis horizontes no campo estritamente musical. Sem pretender destituir nem substituir a música ligada a meios tradicionais, a música electrónica não ameaça esta última, mas valoriza-a e enriquece-a; digo mais: o panorama geral da música contemporânea ficaria incompleto sem a presença fecunda da música experimental. Poderia justificar a validade estética da música electrónica a partir da existência concreta de obras magníficas como os *Kontakte* [1958-60] e *Gesang der Jünglinge* [1955-56] de Stockhausen, o *Omaggio a Emilio Vedova* [1960] de Luigi Nono, os *Incontri di fasce sonore* [1956-57] de Evangelisti, entre tantos outros, mas prefiro circunscrever-me às virtualidades implícitas ao campo e ao objecto electrónico. Concretizando: não desejo nem pretendo justificar a ‘validade’ ou a ‘necessidade’ de correntes, de processos, de meios técnicos, pelo simples facto da já existência de obras-primas ou belas (facto, aliás, discutível), mas pelo ‘potencial’ que contêm em si, pelas premissas que exigem um desenvolvimento e uma aplicação pluri-direccionais, mesmo se a tal obra bela ainda não surgiu.

Entende que as relações entre Dodecafonismo e Música Electrónica resultam, digamos assim, duma necessidade histórica?

* Entrevista publicada no Boletim do Círculo de Cultura Musical de Julho de 1962, pp. 9-10 com o título: “Entrevista com Jorge Peixinho sobre música electrónica”.

Sem dúvida. O alargamento da serialização a todos os parâmetros musicais (frequência, intensidade, ritmo e correlativas unidades métricas, timbre, densidades simultâneas e variáveis) conduziu a uma saturação do espaço dodecafónico pan-cromático – divisão artificial da oitava em doze meios-tons – e reconheceu-se a exigência de encontrar as justas proporções matemáticas, dividindo, não o espaço limitado da oitava temperada, mas toda uma gama mensurável de ondas hertzianas com único limite nos sons audíveis (e por conseguinte, entre os infra- e os ultra-sons). Aí tomaram lugar as primeiras conclusões teóricas de Stockhausen, ao constatar que a extrema simplicidade das relações numéricas (fundamentalmente a relação 1-2-3) nas restantes dimensões do som, resultantes ainda, em Schönberg, da tradição tonal, estava em contradição com a relação matemática muito complexa da sucessão cromática. Paralelamente a tudo quanto atrás citei, o extraordinário e assombroso progresso da física electrónica e da electroacústica em particular, veio possibilitar tecnicamente o aproveitamento de uma fonte sonora totalmente nova, que eliminava racionalmente as contradições implícitas no sistema dodecafónico uni-serial, dando lugar, além disso, a conquistas sucessivas em todos os aspectos da realização artística.

Quais são, em seu entender, as novas perspectivas que se abrem à Música Electrónica?

Basicamente duas e importantíssimas: uma é a associação desta à música instrumental (ou vocal), englobando fontes sonoras de diferente natureza e proveniência num mesmo processo criativo, realizando, pois, um verdadeiro ‘contraponto’ entre os dois planos musicais (com todo um sistema de sobreposições, sucessões e respectivas variantes). A outra é a reintegração do intérprete, seja através de uma interferência directa no controle da intensidade e de outras dimensões sonoras, seja na própria ‘montagem’ das diversas estruturas constitutivas, introduzindo, na música electrónica, as possibilidades de indeterminação oferecidas pela forma aberta.

Qual, em sua opinião, o significado da personalidade e da obra de Stockhausen no actual panorama da Música? Pode resumir os pontos de vista de Stockhausen?

Stockhausen ocupa hoje um lugar primordial na evolução da música contemporânea. Não se poderia compreender mesmo o estado actual da música, os seus inúmeros problemas e as suas múltiplas implicações, sem a existência dessa grande personalidade. Stockhausen e a sua obra; ele tem andado ligado a quase todos os actuais rumos, directrizes, técnicas e atitudes estéticas da vanguarda: música electrónica, música aleatória, serialização integral, estereofonia, forma aberta, concepção sonora não-hierarquizada. Não estou convenientemente informado sobre todos os

pontos da teoria de Stockhausen, mas (além de tudo a que atrás me referi – críticas ao dodecafonismo schönberguiano) gostaria ainda de aludir, embora de uma forma sucinta, à posição do compositor em face do problema da álea e da indeterminação de John Cage e David Tudor. Já em 1954 Stockhausen havia tido um colóquio com Cage, sofrendo deste decisiva influência e ‘filtrando-lhe’ alguns dos seus processos. Essa influência é claramente reconhecível nos *Klavierstücke* [1954-] e nos *Zeitmasse* [1955-56]. Segundo Henri Pousseur, a influência americana fez-se sentir em Stockhausen sobretudo em três aspectos fundamentais: 1.º - um novo aproveitamento das possibilidades instrumentais; 2.º - uma nova determinação mais qualitativa (ligada a implicações psicológicas); 3.º - a variabilidade recíproca das estruturas.

II/4 RESPOSTA A UM INQUÉRITO SOBRE A MÚSICA (1961)*

Em seu entender a música atravessa um momento de crise?

Eis uma pergunta bastante complexa. Em primeiro lugar, há a distinguir o conceito de crise ‘positiva’, digamos assim, em sentido evolutivo (acção interna e externa de renovação), do de crise ‘negativa’, que vulgarmente se traduz na acepção oposta (marasmo, conformismo, estagnação). Entrando directamente no problema, passarei a ocupar-me exclusivamente da crise na primeira acepção, ou seja, a crise activa, positiva, vital. E devo desde já explicar, na medida do possível, os conceitos de “acção interna e externa de renovação”, a que aludi. Com a ‘acção interna’ pretendo definir as forças contrárias, paralelas ou convergentes, que se manifestam e se entrecrocaram em momentos de crise; a ‘acção externa’ será já o aspecto exterior dessa crise, o seu desenvolvimento, as suas directrizes e a sua própria resolução em sentido histórico. Para além de um lugar comum: o constatar que qualquer momento constitui um elo na evolução histórica e consequentemente terá o seu quê de problemático, de crítico, não me parece verdadeiramente que a música atravessasse, no momento presente, uma particular crise. O último pós-guerra, com a redescoberta de valores humanos inestimáveis, pôs em cheque toda uma mentalidade neo-clássica, desmantelando-a, corroendo-a até nos seus mais válidos alicerces: e assim se assistiu ao quase trágico retrocesso de um Hindemith [1895-1963], o grande renovador dos anos 20, à cristalização de Milhaud [1892-1974] e dos sobreviventes dos ‘Seis’¹, ao isolamento de Britten [1913-1976] e de Krenek [1900-1991], enquanto, num país socialmente progressista como a Rússia, continuavam a pontificar paradoxalmente os epígo-

* Inquérito publicado na *Gazeta Musical e de todas as Artes* de 9.10.1961 (n° 126, 127).
Registe-se que o ‘inquérito’ foi enviado a dez compositores portugueses, mas só três responderam: Jorge Peixinho, Frederico de Freitas e Maria de Lourdes Martins. Os que o não fizeram foram: Armando José Fernandes, Cláudio Carneyro, Elvira de Freitas, Filipe de Sousa, Joly Braga Santos, Jorge Croner de Vasconcelos, Rui Coelho e Vítor de Macedo Pinto.
1 Grupo dos Seis (‘Les Six’ ou ‘Groupe des Six’): Georges Auric [1899-1983], Louis Durey [1888-1979], Arthur Honegger [1892-1955], Darius Milhaud [1892-1974], Francis Poulenc [1899-1963] e Germaine Tailleferre [1892-1983]. [Nota do editor]

nos do sinfonismo tardo-romântico. Na Itália, em virtude de um formidável esforço de renovação (um novo renascimento pós-bélico), assistiu-se à curiosa evolução de Petrassi [1904-2003] e Dallapiccola [1904-1975]. Seria interessantíssimo ainda aludir a Stravinsky [1882-1971] e a Messiaen [1908-1992], se o espaço mo permitisse.

O grande momento de crise musical do pós-guerra deu-se entre os anos 49 e 53, com a descoberta de Webern e a revelação de Nono, Boulez e Stockhausen. É claro que esta crise se acentuou nos anos sucessivos, e em sentido de uma progressiva racionalização. Chegou-se assim à serialização integral, à desvinculação do fenómeno sonoro ('pontilhismo'), a um tipo de figuração não pré-ordenado (abstracto).

O segundo grande momento de crise deu-se com a chamada 'obra-aberta' (concepção de influência extra-europeia que revolucionou o conceito de forma), a obra aleatória e a recentíssima música informal. O aparecimento de uma nova e singular figura (John Cage) está ligado ao ponto de capital importância que originou esta segunda crise: a necessidade de uma reacção à ultra-racionalização do fenómeno musical.

Hoje assiste-se a um momento mais 'pacífico': a plena maturidade estilística e ideológica dos jovens compositores de 50 (*Intolleranza* 1960 [1961] de Nono; *Pli selon pli* [1957-62] de Boulez; *Kontakte* [1958-60] de Stockhausen).

Pelo que diz respeito à música portuguesa, a tão desejável crise ainda não se deu, e isso não é um sintoma positivo.

Haverá uma tradição musical portuguesa? Em caso afirmativo, acha que os compositores actuais devem (ou podem) integrar-se nessa tradição?

Tradição, no sentido de um elo cultural contínuo e orgânico que mantém características constantes ao longo de uma evolução histórica, não existe na música portuguesa. Haverá talvez a possibilidade de se reconstituir artificialmente, direi quase com um critério 'arqueológico', uma linha de hipotética tradição entre os pontos mais salientes e mais originais da música nacional, mas tal processo é por demais vago e ingrato. Claro que, por outro lado, se uma tradição existisse, os compositores actuais situar-se-iam automaticamente nela, mesmo sentindo a necessidade de lhe imprimir, conscientemente, um novo rumo. Creio, aliás, que o tão falado "problema da música portuguesa" não é hoje senão um pseudo-problema. O período dos nacionalismos musicais, tão caro (por razões diversas) a ideologias políticas diametralmente opostas, está hoje ultrapassado historicamente. Tornemos às origens, abandonemos falsos racionalismos e nacionalismos retóricos, e consideremos que a música que escrevemos será fatalmente portuguesa, como a língua que falamos, como as características étnicas que possuímos, de portugueses que somos.

Que perspectivas poderão abrir à música portuguesa as novas técnicas de composição – dodecafonismo, música concreta, música electrónica?

Todas as perspectivas. No plano da música vocal-instrumental. O caminho da música portuguesa, como o caminho da música em geral, deverá inevitavelmente ser condicionado pela ‘abertura’ do espaço dodecafónico; e não tanto pela técnica em si, como pela nova organização linguística – livre de esquemas apriorísticos ou estereotipados –, pela nova sensibilidade musical, pelo ‘universo’ novo e fecundo que ela nos abre. Devo ainda acrescentar que me referi de preferência a um problema linguístico e não a um problema técnico, já que reduzir o primeiro a termos de puro tecnicismo, significa alterar-lhe o seu mais profundo significado. Quanto à música experimental (concreta e electrónica), essa poderia também abrir novas e brilhantes perspectivas no panorama geral da música portuguesa. Mas como poderá isso acontecer num país como o nosso, onde não existe qualquer estúdio de fonologia, onde não existem técnicos especializados e onde aos compositores, portanto, se nega a possibilidade de experimentarem os novos meios de produção sonora?

II/5 ENTREVISTA AO JORNAL DE LETRAS E ARTES (1963)*

Jorge Peixinho (nascido em 1940) é um dos raros compositores portugueses dignos de atenção e talvez o único cuja posição de vanguarda é assumida em plena consciência, numa atitude coerente, livre de compromissos e contemporizações. Estudioso dos problemas técnicos e estéticos da música, possuidor de uma cultura geral que lhe permite integrar a sua reflexão sobre os dados específicos da profissão num panorama mais amplo, tendo contactado com algumas das principais figuras da música contemporânea, Peixinho, de que já foram executadas partituras no estrangeiro e em Portugal, está a firmar-se como uma personalidade marcante, que o futuro por certo confirmará. No depoimento que a seguir registamos são tratadas questões fundamentais da música numa perspectiva da actualidade, revelando-se em cada momento, a par da consciência social e da competência profissional, um desassombro inerente a uma ética que se liga a um autêntico sentido da responsabilidade. A clareza com que Jorge Peixinho encara a relação de uma ideologia progressiva com a vanguarda artística é um dos melhores contributos até agora prestados para a elucidação de um problema tão delicado e, entre nós, tão enredado em confusões oportunistas.

A que deve atribuir-se o alheamento da maioria dos intelectuais portugueses em relação à arte musical?

O ambiente intelectual português anda divorciado, inconsciente ou deliberadamente, da música e dos seus problemas. A meu ver, a culpa é simultaneamente nossa e deles. Nossa, não só pelo desnível claramente existente no património cultural lusitano, entre a música e as outras artes e demais manifestações espirituais — em prejuízo, merecido, da primeira — como pelo fraco ou mesmo inexistente apetrechamento cultural da maioria dos músicos. E deles (dos intelectuais em geral), não só pelo seu — atrevo-me a dizê-lo — indesculpável analfabetismo musical (não tanto da música enquanto ciência e técnica - facto esse naturalmente

* *Jornal de Letras e Artes*, 6.11.1963, pp. 1, 12 e 16. Título original: "Jorge Peixinho: o ambiente intelectual português anda divorciado, inconsciente ou deliberadamente, da música e dos seus problemas".

dispensável — como da música enquanto arte e comunicação humana altamente espiritual), de mãos dadas com um desinteresse já tradicional e cómodo, como também com a consciência exacta da iniludível ausência de conteúdo ideológico (político-social) na arte dos sons. Ora justamente (salvo raras excepções) os únicos intelectuais não-músicos que da nossa arte se abeiraram, fizeram-no por crença (honestas, quiçá, mas errada) de uma pretensão ideológica inerente ao fenómeno sonoro. Para citar exemplos flagrantes: o apego dos intelectuais ligados a ideologias de progresso e liberdade a fórmulas caducas como os chamados ‘nacionalismos musicais’¹ ou, mais ainda, a voga em que ultimamente navega entre nós o realismo-socialista dos Chostakovitch e dos Kabalevsky, a mais burguesa e reaccionária arte musical de hoje, produto degenerado da tradição germânica pós-romântica, dos fins do século passado. E então assiste-se a paradoxos grotescos, que provam insofismavelmente a falência da famigerada e já desautorizada — há mais de 50 anos por Stravinsky — crença no conteúdo ideológico da música: os reaccionários de ‘costas quentes’ de mãos dadas com certos intelectuais ‘progressistas’ nos encómios à música soviética: uma atitude de snobismo burguês, em suma, que nuns se revela numa hipócrita e ‘liberal’ tolerância (até porque são estes afinal que se aproveitam do realismo musical socialista para os seus próprios fins), e noutros num ingénuo e louvável propósito de elevação e dignificação do povo-massa (em detrimento — condenável — do abaixamento de nível e da evolução da arte). É claro que, num país em que a pintura conta com uma plêiade de jovens responsáveis e altamente conscientes, a desmistificação dos Idamovs já havia sido feita há bastante tempo, mas a música, essa gata-borracheira do círculo artístico nacional, via-se privada de defensor e sentia um entrave poderoso à sua difusão e integral compreensão. Naturalmente que me refiro aqui ao pretenso ‘conteúdo ideológico’ inerente à obra musical, e não à ideologia do compositor, a qual deve necessariamente existir e incidir numa forma positiva sobre a sua expressão criadora.

E a que se deve a dificuldade de adesão à música de vanguarda que entre nós se verifica?

Ao desfasamento existente entre a verdadeira actualidade pós-bélica e a mentalidade vigente no nosso país, apegada a concepções anacrónicas e elegendo os seus ídolos entre os aspectos (aparentemente vivos) de entre-as-duas-guerras e definitivamente sepultados no último conflito mundial. Essa mentalidade é verifi-

¹ Isto sem desprimor para uma figura prestigiosa como a de Lopes-Graça, por exemplo, integrado numa particular situação histórica e revelador de uma admirável coerência. Recentemente o seu *Canto de Amor e de Morte* (1960) transmite-nos o grito angustioso, tragicamente humano, da tomada de consciência da crise de uma causa nobre mas inexoravelmente ultrapassada.

cável, por exemplo, em casos como os de um Orff ou de um Walton, alvos de um êxito sintomático junto do nosso público.

A música contemporânea tem-se afastado, pelas suas características, de um instrumento de riquíssimas tradições: a orquestra sinfónica. Considera que esse afastamento constitui um problema?

Esse é um dos problemas genuinamente musicais e, no caso português, de uma pertinente actualidade. Quero dizer-lhe desde já que a orquestra sinfónica, nos moldes ainda em vigor, é uma sobrevivência do século passado, ou seja fundamentalmente a orquestra de Brahms, aqui e acolá salpicada (a custo e quando as circunstâncias o exigem) de alguns instrumentos suplementares. Que significa isto? Muito simplesmente: a orquestra sinfónica, como instituição, é produto e expressão de uma sociedade burguesa — esta, como se sabe, em lenta e crescente desagregação. É lógico admitir que, desaparecidos os condicionalismos, desaparecerão também os efeitos, e um facto se me afigura evidente: a orquestra sinfónica, na sua orgânica catalogada, estandardizada, é fruto de uma tradição musical tonal, baseada, por conseguinte, num sistema de relações acústicas muito simples (a oitava e a quinta – sons 2 e 3 da sucessão dos harmónicos – correspondem às frequências dupla e tripla, respectivamente, do som fundamental). Daí deriva todo um sistema de redobramentos e de reforços ou equilíbrios acústicos, que caracteriza a orquestração desde a segunda metade do século XVIII até Debussy.

Naturalmente que a orquestra sinfónica tradicional não está ainda esgotada nos seus recursos; por outras palavras, é possível ainda descobrir nela novas possibilidades e resultados tímbricos originais; mas é necessário não esquecer também que ela não deve constituir um entrave (de ordem extramusical, institucional) à imaginação criadora e às necessidades de expressão do compositor actual. Sugestões para resolver o problema? Por exemplo, duas, e expostas resumidamente: um acréscimo de novos instrumentos à constituição normal da orquestra e maior elasticidade na sua organização administrativa (evitando o mais possível a burocratização) — no caso português, não esquecer também a elevação do nível de vida do músico, dignificando-o e conferindo-lhe maiores responsabilidades.

Que perspectivas pensa que se abrem actualmente à ópera?

Ópera é uma palavra que pode gerar equívocos. Naturalmente não é admissível conceber-se hoje um espectáculo músico-teatral nos moldes tradicionais do bel-canto; o próprio Wagner se insurgiu há mais de 100 anos contra essa designação. Proponho-lhe, de preferência, a de teatro musical. Ora bem: começo por lhe dizer que, numa época de ‘recriação’ musical como a nossa, que coincide com um incremento extraordinário do teatro como criação, expressão e

comunicação (nada disto em relação a Portugal, já se sabe!), é lógico e desejável — ia a dizer inevitável — que o teatro musical venha a florescer com um brilhantismo de invenção e liberdade, renascer como a Fénix, se não das suas próprias cinzas, pelo menos de um prolongado período de decadência.

Vou entrar em pormenores: o teatro musical de hoje terá que, naturalmente, se inserir na evolução da arte ocidental, e isto pressupõe um estudo analítico e pragmático da ópera a partir de Monteverdi; este estudo deverá obviamente ser alargado ao âmbito sociológico, ou seja, em que medida uma determinada obra de arte se integra numa correspondente conjuntura sócio-económico-política e a interpreta, a influencia, a revoluciona. Isto pode parecer-lhe contraditório em relação à minha declaração anterior, mas o facto é que o teatro musical pela simples razão de ser uma arte conceptual e cénica, transcende a esfera puramente estética e exerce uma função comunicativa já noutro nível: justamente o ideológico. Vou fechar o parêntesis e continuo.

Mas isso só não basta. É necessário sobretudo assimilar a mensagem músico-dramática depositada nas óperas capitais do nosso século (o *Pélléas* [Debussy], o *Wozzeck* [Alban Berg], *A Mão Feliz* de Schönberg) e mesmo noutras obras cénico-musicais de particular importância (*As Bodas* e a *História do Soldado* de Stravinsky e o monodrama *Erwartung* de Schönberg) para citar os exemplos mais fecundos. Como igualmente necessário será, noutro plano, no da realização cenográfica, escolher os pontos de partida mais válidos e férteis (Piscator², Meyerhold³ e outros) e lançar mão de todas as possibilidades do teatro moderno: palco giratório, contraponto de várias acções simultâneas, lanterna mágica de Radók e Svoboda⁴, mesmo projecções cinematográficas, etc. Será também de grande importância, na minha opinião, o estudo das manifestações ‘periféricas’ (chamemos-lhe assim) no tempo e no espaço em relação à evolução operística ocidental: o teatro tradicional africano, o extraordinário teatro No japonês, a ‘ópera’ pequinesa, os mistérios e autos medievais europeus e as curiosas manifestações de música cénica renascentista, como o *Amfiparnaso* [1597] de Orazio Vecchi [c. 1550-1605].

Resta-me acrescentar apenas que não é lícito ignorar, se se quiser tentar um teatro musical verdadeiramente actual, as experiências magníficas de um Nono (*Intolleranza 1960* [1961]), de um Berio (*Passaggio* [1961-62]) ou de um Kagel, com o seu curiosíssimo e original *Kammermusikalisches Theater*[stück] [1959-60]. Aguardo com

2 Erwin Piscator (1893-1966), encenador alemão. [Nota do editor]

3 Vsevolod Meyerhold (1874-1940), encenador soviético de nascimento alemão. [Nota do editor]

4 Alfred Radók (1914-1976) e Josef Svoboda (1920-2002), ambos checos, foram os inventores da ‘Laterna Mágica’, um teatro não-verbal, assente em elementos de dança e de cinema, que utiliza projecções paralelas em vários ecrãs. [Nota do editor]

imenso interesse os resultados da colaboração Pousseur-Butor, sobretudo depois da lúcida exposição apresentada pelo escritor francês sobre as suas concepções de integração músico-teatral.⁵

É conhecida a relutância que os intérpretes manifestam em executar a música moderna. Qual a origem desta relutância?

No século XIX, o individualismo romântico gerou uma nova personagem: o intérprete-virtuoso. Este tem-se mantido até hoje numa permanência que consiste, em geral, num progressivo (ou regressivo) afastamento da criação musical sua contemporânea; apenas uma pequena minoria tem acompanhado essa evolução. Por isso os verdadeiros sucessores actuais dos Chopin, Liszt, Paganini, não são evidentemente os Casals, os Oistrack, mas sim os Gazzelloni, os Palm, os irmãos Kontarsky. Mas já me afastei demasiado do âmago da questão.

Reatando: o intérprete romântico dispunha de uma liberdade de interpretação, agindo sobre a expressão actuante de uma obra musical: a elasticidade dos contornos melódicos e da articulação rítmica, o recorte do fraseado, a maior ou menor amplitude dinâmica, o 'controle' dos graus de sonoridade e dos ataques (emissão do som) este, às vezes, surpreendente. A reacção anti-romântica ocorreu célere: o intérprete tendeu para a mecanização, uma mecanização cada vez maior até à abolição radical da sua personalidade interpretativa – o executante máquina. É o caminho percorrido desde Stravinsky até à super-racionalização do serialismo integral de 1951-54, patente em obras como as *Structures I* [1952] de Boulez ou as primeiras peças pianísticas de Stockhausen [1952]. Daqui até à música electrónica não foi mais que um passo: do executante-máquina, impecável e perfeito, ainda fisicamente presente, à máquina isolada, absolutamente controlada pelo compositor e pelos seus auxiliares técnicos. Pela primeira vez na história musical se chega a uma comunicação imediata como a das artes plásticas ou da literatura, abolindo o agente intermediário — o intérprete. Atingiu-se assim uma situação extremamente grave: por um lado, a música instrumental servida por executantes-robot, por outro, a música electrónica eliminando o intérprete. Tudo isto juntamente com a hiper-racionalização da composição musical, fazendo oscilar o fiel da balança perigosamente para o lado de um (embora admirável) rigor técnico.

É claro que o robustecimento estilístico, tornado possível por uma tomada de consciência das múltiplas virtualidades expressivas implícitas no complexo sistema técnico serial, contribui para a eclosão em 1955, de uma obra de tão fundamental importância

5 "Théâtre et Musique aujourd'hui" conferência proferida em Julho de 1963 por Michel Butor, nos Cursos Internacionais de Darmstadt.

(além da sua penetrante beleza) como *Le Marteau sans maître* de Boulez, ainda dentro da concepção tradicional da completa fixação do texto musical, mas exigindo do intérprete uma descoberta daquelas virtualidades e a sua expressão actuante.

Parece-lhe que, com a liberdade concedida ao executante na música aleatória, o compositor se submete demasiadamente ao intérprete?

A nova liberdade é revelada, posteriormente e com todo o seu vigor, através de uma concepção revolucionária da obra musical: a forma aberta, a obra aleatória, a introdução dos conceitos de álea e de ‘acaso’ condicionado na factura compositiva, e a colaboração criador-intérprete. Vou especificar com maior clareza: uma nova orientação na arte musical (que não pode aqui ser descrita nem explicada, por exceder o âmbito desta entrevista), concepção de formas móveis ou abertas — em geral dependentes dos elementos estruturais de mobilidade interna —, nas quais, concretamente, o intérprete age sobre a montagem dos fragmentos ou secções, sobre a sua ordem de sucessão, sobre o ‘percurso’ da obra. (Na composição tradicional, pelo contrário, todos os caminhos e direcções são univalentes e pré-estabelecidos). Noutros casos, o compositor deixa ao cuidado do intérprete a escolha das intensidades, das relações rítmicas, por vezes mesmo dos sons (alturas), dentro de determinadas condições fixadas previamente por aquele. Não quero alongar mais as minhas considerações sobre este assunto, mas creio que já foquei cabalmente a enorme importância e responsabilidade do executante da música de hoje, e a profunda diferença existente entre a concepção actual e a do romantismo oitocentista. A imagem do *virtuose* inteligentemente afectivo, contrapõe-se-lhe a do intérprete mediador, inteligente, recriador.

Que relações se podem estabelecer entre a actual vanguarda musical e as obras da geração anterior?

Questão fundamental essa, que preocupa todos os jovens compositores actuando nas fronteiras do desconhecido. Antes de mais, há um facto que me parece constituir uma constante na conjuntura histórica em que se integra a nossa geração: a tentativa (consciente ou inconsciente, lograda ou não lograda) de sintetizar numa expressão criadora original as conquistas técnicas, linguísticas, estéticas da geração imediatamente anterior. É esse, aliás, um dos aspectos fundamentais da lição bouleziana⁶. A esta síntese prestarão o seu contributo, seguramente, certos movimentos musicais, como os recentemente surgidos na Polónia, nos Estados Unidos, no Japão — por causas múltiplas de ordem sociológica e cultural — nos seus aspec-

6 Pierre Boulez expôs as suas ideias sobre o assunto na conferência “Synthèse et avenir”, pronunciada em Darmstadt em Julho de 1960.

tos positivos e até mesmo certos aspectos negativos. Naturalmente a herança imediata, recebida da anterior geração, será enriquecida e amalgamada à grande herança do nosso património musical, que são as obras máximas do passado, tão justamente veneradas. A valorização da tradição musical pressupõe uma nova ‘filtragem’, ou seja, a selecção das obras mais essencialmente válidas e a descoberta, nelas, de novas facetas inexploradas. Além dessa corrente central de ‘alimentação’, quero salientar três estímulos não menos importantes, a meu ver, no actual estado da evolução musical.

Em primeiro lugar, a confluência dos contributos musicais extra-europeus. A música africana, os gamelans de Java e Bali, a música teatral japonesa, os rãgas indianos e tantas outras belíssimas expressões musicais de civilizações altamente espiritualizadas, abrir-nos-ão, sem dúvida, fecundos e renovados horizontes. Messiaen bem o tem demonstrado com o seu formidável sistema rítmico derivado directamente do rãga hindu. Justamente neste momento encontro-me eu a trabalhar numa peça para a qual muito tem contribuído um estudo auditivo que estou a efectuar sobre um extraordinário disco de música ritual tibetana.

Temos depois a influência directa das outras artes. Neste aspecto, a evolução da pintura, por exemplo, pode ser de imensa importância, pela resolução de problemas estéticos afins. E será de algum modo gratuito aludir a certos paralelismos que me acodem à memória? [Mark] Tobey [1890-1976] e o pontilismo musical, [Karel] Appel [1921-2006] e o gesto sonoro em Stockhausen (*Momento*), o grafismo de [Georges] Mathieu [1921-] e a música de sinais, a *action painting* e a álea musical. E que dizer da mensagem (ainda tão viva) de um Paul Klee? Na poesia temos esse extraordinário e profético *Libre* [1898, obra projectada, inacabada] de Mallarmé [1842-1898], que lançou perspectivas geniais sobre a música de 100 anos depois. E temos também Cummmings, Valéry. Lembro-me agora de uma curiosa coincidência de resultados, em duas artes tão afastadas e em dois artistas de tão escassas afinidades estéticas; refiro-me a uma experiência interessante que tivemos (alguns colegas e eu) em Basileia, escutando um dia de manhã a obra *Carré* [1959-60] de Stockhausen e assistindo à noite à projecção do filme *L'éclisse* [1962] de Antonioni. Certas soluções de forma, numa obra e noutra, eram idênticas, ou pelo menos identificáveis. Por último, quero referir-me ao contributo que pode advir de um estudo da fenomenologia científica, particularmente em determinadas ciências como a física e a biologia. O microcosmos encerra um mundo fantástico, alucinante e ainda virgem de imagens e de fenómenos. Naturalmente a ciência só pode servir como estimulante da criação, através de uma influência concreta, assimilada e desenvolvida por um critério racional.

Em que obras está neste momento empenhado?

Estou neste momento a trabalhar numa peça para flauta contralto e dois instrumentistas de percussão, que me foi pedida pelo flautista Severino Gazzelloni para a próxima Bienal de Veneza⁷. Em seguida projecto escrever uma pequena peça para guitarra solo para o guitarrista Michel Dintrich, de Paris, e lançar mãos a uma obra (possivelmente para orquestra) de homenagem a Stravinsky, encomendada pelo Círculo de Cultura Musical. Espero igualmente poder realizar algumas conferências sobre música contemporânea no Norte do País.

Projectos para execução de obras minhas? Após a audição do *Políptico-1960* no Porto, dirigido por Joly Braga Santos, concretamente dois: a apresentação da peça *Collage I* para dois pianos [1963], numa das suas versões, pela pianista Olga Prats e por mim próprio na R.T.P. e a estreia de *Diáfonia A* para harpa, celesta, cravo, percussão de metal e 12 instrumentos de cordas, obra encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian, cuja execução será dirigida por Álvaro Cassuto e para a qual poderei contar com a colaboração da harpista Clotilde Rosa⁸. Quanto a projectos de ordem profissional, vejo-me na contingência de... aguardar.

Não quero deixar de lhe confessar, depois destas declarações, digamos, 'públicas', a apaixonante sensação de vertigem que nos aguarda na fronteira de o-que-já-se-conhece para o que é preciso descobrir, ou talvez melhor, inventar. O estímulo íntimo da descoberta, da criação autêntica, compensa decididamente o isolamento que voluntariamente escolhemos, uma quase incomunicabilidade, se se quiser, mas destinada a tornar-se dia após dia mais comunicável, quando os dados de base, os meios de expressão e a dialéctica da música actual forem sendo cada vez mais assimilados, mais compreendidos, mais amados.

7 Trata-se muito provavelmente de *Dominó* (para flauta em sol e 3 grupos de percussão), obra de 1964, dedicada a Severino Gazzelloni e por ele estreada em 1964, nos Cursos Internacionais de Verão de Darmstadt, sob a direcção de Bruno Maderna. [Nota do editor]

8 Da estreia de *Diáfonia A* (29.1.1964, Orquestra Gulbenkian, Álvaro Cassuto, maestro) existe uma crítica de Emmanuel Nunes (publicada na revista *Seara Nova* do mês seguinte, Fevereiro de 1964, p. 89), na qual se pode ler: "Documento válido [da extraordinária vitalidade da verdadeira música contemporânea] foi a primeira audição absoluta de *Diáfonia-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 como 'música esquisita'." [Nota do editor]

No panorama hodierno da nossa cultura, cristalizada num imobilismo que uns apelidam estagnação ou marasmo, outros apenas desactualização, alguns ainda flagrante atraso, julgamos serem sempre dignas de louvor as tentativas para introduzir uma nova dimensão, que altere a perspectiva cediça a que nos habituámos talvez demasiadamente. Por vezes (tal é a raridade com que tais tentativas se verificam) aquilo que nos surge como novidade é sobejamente conhecido já a outras latitudes, onde foi mesmo ultrapassado; a experiência que com expectativa se vai realizar já provou, ou não, noutros, mais adiantados 'laboratórios'. Mas isso não basta para diminuir o mérito de quem, entre nós, com coragem e determinação, com entusiasmo e esforço na ciência ou nas artes plásticas, na literatura ou na música, a essas tentativas se entrega.

Vêm estas palavras a propósito do concerto de música contemporânea da vanguarda, organizado por Jorge Peixinho, que a Juventude Musical Portuguesa (JMP) apresentou, há dias, no Tivoli. A inclusão de obras susceptíveis das mais pessoais interpretações, como Cartridge Music [1960] de John Cage, o vivo debate que se lhe seguiu, a controvérsia que despertou, de que ainda se prolongam os ecos, enfim, toda a agitação que suscitou no nosso meio musical, não poderiam deixar alheado o Diário Popular. Resolvemos, assim, ouvir o principal responsável pelo concerto, o compositor e pianista Jorge Peixinho, jovem, mas consagrado bolseiro da Fundação Gulbenkian. Apesar de muito ocupado a ultimar a partitura, de que foi encarregado por aquela entidade, para a peça Macbeth, que a Companhia do Teatro Nacional em breve levará à cena, Jorge Peixinho dispensou-nos alguns momentos, que afinal se converteriam nalgumas horas.

A primeira pergunta que lhe fizemos, a fim de obtermos uma perspectiva geral do acontecimento, referiu-se à ideia do concerto. Como surgira?

* *Diário Popular*, 9.11.1964, pp. 7 e 12. Título original: "Uma polémica viva sobre música: 'Tanto os que protestaram como os que aceitaram a tentativa feita no último concerto da JMP não estão dentro dos problemas' - acusa o compositor Jorge Peixinho".

Tudo começou com a intenção de apresentar a obra *Conjuntos I* [1964]¹, do compositor Emanuel Nunes, meu amigo, que foi discípulo de Lopes-Graça e esteve comigo em Darmstadt, a Meca da música contemporânea. Evidentemente que se tomavam necessárias outras obras para completar o programa. Deu-se a coincidência de se deslocar a Portugal a flautista holandesa Greta Vermeulen, o que me permitiu incluir três peças para flauta. Socorri-me, então, para completar o programa, de Mário Falcão, que já havia colaborado comigo numa experiência na Sociedade das Belas-Artes, também com música de Cage, em que participou ainda o trompista suíço Pierre Mariétan.

Que diferenças principais houve entre essa primeira experiência e a actual?

Bem vê, nós podemos utilizar o material que entendermos. Mesmo nas Belas-Artes já havíamos apresentado duas versões, uma musicalmente mais sólida, num só piano, e outra com uma pluralidade de materiais em que intervieram pratos, uma serra, etc. Ao contrário de todos os outros compositores, Cage não deixou uma partitura; para se respeitar, no termo tradicional, mesmo evoluído. Deixou, sim, folhas, umas em que se vêem pontos brancos e pontos negros, outras com formas imaginárias que se assemelham a ilhas, outras que representam um traçado, um percurso. Essas folhas, transparentes, são colocadas, ao acaso, umas sobre as outras. Uma última folha, que representa um relógio, indica, pela intersecção de dois percursos, o tempo de execução.

Pode explicar-nos (e aos nossos leitores) como é interpretado assim o texto?

Com certeza. Os intérpretes começam por acordarem quanto ao significado que vão dar aos pontos. Se, por exemplo determinam que este é um *pianissimo*, tocam em conformidade. Simplesmente, este *pianissimo* pode ser uma melodia, um acorde, ou até mesmo um som produzido com os lábios.

Recuando até á designação do concerto, perguntámos a Jorge Peixinho, porquê chamar-lhe Música Contemporânea da Vanguarda. Música da Vanguarda não bastaria?

Para mim, música contemporânea é a da vanguarda. Há música que se escreve hoje e não é da vanguarda é simplesmente ana-

1 *Conjuntos I* para flauta, harpa, contrabaixo e percussão foi uma peça de ocasião, escrita especificamente para o referido concerto organizado por Jorge Peixinho na JMP. De acordo com Hélène Borel (vide 'Éléments de biographie d'Emmanuel Nunes', em: *Emmanuel Nunes, Compositeur portugais (XXe siècle)*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris 2001, p. 23) Emmanuel Nunes queimou esta obra em Paris, pouco depois do concerto de Lisboa. Tendo estudado na Academia dos Amadores de Música (e não no Conservatório Nacional) e sendo o único aluno de Lopes-Graça (aspectos que o colocavam numa posição 'extravagante' [vide Borel 2001]), Emmanuel Nunes teve a esperança de que uma obra executada num concerto da JMP o pudesse ajudar a obter uma bolsa de estudo – o que não veio a acontecer. [Nota do editor]

crónica. Bem sei que a designação dada ao concerto pode parecer um tanto pleonástica, mas aceitei-a porque a considere ideal para prevenir o público daquilo a que ia assistir. De resto, apresentámos peças, como as de Schönberg e de Varèse, que já se consideram clássicas, do nosso tempo.

Gostaríamos que nos falasse do aspecto anedótico que a interpretação da obra de Cage teve no concerto.

Dir-lhe-ei o seguinte: um actor, no palco, pode tomar uma atitude que faz rir o público. Ele próprio, no entanto, se lhe achou graça durante os primeiros ensaios, acabou por representá-la com a maior das seriedades. Do mesmo modo, eu e o Mário Falcão, encontrámos alguns ‘aspectos anedóticos’, na reunião que tivemos para preparar a execução (não lhe chame ensaio, porque os não tivemos). Mas, durante o concerto, estivemos o mais concentrados possível. Produzíamos arte, rudimentar embora, pois a obra de Cage é uma antítese da composição. Na execução da peça de Cage intervieram, além do piano e dos vulgares instrumentos de percussão, um despertador, várias colheres de pau, discos de latão, e ainda a voz humana – de Mário Falcão, que leu, com ênfase humorístico, um jornal.

Perguntámos a Jorge Peixinho se houve, da sua parte, intenção de dar a nota cómica à execução.

Não. Não quisemos senão sugerir o cómico. O nosso trabalho se não foi grave, sério, também não foi para fazer rir. O público, é claro, correspondeu a certas solicitações, e fez ele próprio humorismo. Partimos, por vezes, de efeitos sonoros abstractos, para com eles chegarmos a sons figurativos, que sugerem certas reacções em face da realidade quotidiana. A terminar o discutível concerto, estabeleceu-se vivo debate com o público. Esse debate deve reiniciar-se em breve, quer na cidade universitária, quer nas Belas-Artes.

Pedimos a Jorge Peixinho a sua opinião sobre a validade de tal debate. A resposta surpreendeu-nos. Foi a seguinte:

Já no Tivoli houve um debate sobre a versão apresentada e a posição estética (ou anti-estética) de Cage. O debate é sempre útil mas não é tão simples como isso. Para se discutir é preciso estar-se dentro dos problemas. E tanto os que protestaram, como os que, simpática e louvavelmente consideraram o que se passou como uma tentativa de libertação do tradicional, não têm conhecimento da génese estética e espiritual de Cage, nem intelectual, nem musical, nem artística.

(E Jorge Peixinho termina a sua desassombrada afirmação nos seguintes termos:)

Colhemos dos nossos opositores a impressão do desconhecimento das causas e motivações da evolução última da poesia e das artes plásticas, e gostaria de ver a reacção de alguns deles, por exemplo, aos quadros de Rauschenberg [1925-2008], que conqui-

tou o primeiro prémio deste ano, na Bienal de Veneza, e que considero um pintor excepcional.

Ainda a propósito do debate que se prepara, afirmou:

Discutem todos a um mesmo nível em que um argumento é aceite por válido, quando não passa duma ideia feita, dum preconceito sobre o qual não meditam. Não me oponho ao debate. Mas acho que ele deveria fazer-se sobre a posição estética de Cage. Ora, tal não se pode realizar devido ao desconhecimento profundo, entre nós, da evolução musical.

Ao darmos por terminada a nossa entrevista com o compositor, achámos que o assunto não deveria limitar-se a esta recolha de um depoimento. Procurámos, portanto, em seguida, ouvir algumas das individualidades mais em destaque no nosso meio musical, que tivessem assistido ao concerto em causa. Damos a seguir alguns dos depoimentos que obtivemos.

O compositor Joly Braga Santos opina:

As obras ouvidas neste concerto representam um sector muito importante no vasto panorama da música contemporânea, cuja diversidade de expressões constitui a sua maior riqueza. Porém, o caso de John Cage e do seu grupo pode ser considerado à parte; é ainda muita cedo para determinar, com relativa precisão, em que medida aquelas experiências serão úteis para o futuro. Posso, dizer, contudo, que ouvi com especial interesse todo o concerto, particularmente a obra de Cage. Esse interesse sempre se renova quando assisto às já citadas experiências.

O Dr. João de Freitas Branco resumiu as suas impressões no seguinte:

O problema é complexo e não pode ser abordado de maneira exaustiva em poucas palavras, nem sequer em toda uma sessão de debate. No entanto, em síntese, o que me parece mais importante considerar é que também nas artes e, portanto na música, o homem se manifesta como um animal de hábitos. É deste ponto que tenciono partir para o que pretendo dizer no próximo debate pela Juventude Musical Portuguesa.

A crítica musical Francine Benoit pronunciou-se nos seguintes termos:

Penso que a peça de John Cage é legítima, uma vez que se trata dum jogo que tem as suas regras, em vez do jogo musical, podemos chamar-lhe jogo sonoro. Sabe-se como mudaram, nestes últimos tempos, os conceitos acerca dos sons musicais. Não me parece, contudo, que a música de John Cage tenha largo futuro porque interessa mais a quem a faz do que a quem a ouve. Mas uma vez que o programa se intitulava de Música Contemporânea da Vanguarda, estava certo que essa modalidade, peculiar a John Cage e seus adeptos, fosse também apresentada.

A pianista Maria da Graça Amado Cunha, da Academia de Amadores de Música, diz-nos:

Em 1962 realizou-se na Academia de Amadores de Música um curso de composição de música contemporânea — que me conste o primeiro empreendimento do género que entre nós se tentou. Esse curso, organizado pela Academia, subsidiado pela Gulbenkian, e dirigido pelo compositor francês Louis Saguer e pelo nosso compatriota Jorge Peixinho, durou seis meses, com cinco aulas semanais, conferências, audições comentadas de música contemporânea, debates, etc. O número de alunos inscritos nesse curso que, graças à generosidade da Fundação, pôde ser inteiramente gratuito não chegou a perfazer a dúzia de... [sic]. E a sala maior da Academia de Amadores de Música, onde se efectuaram as sessões de música gravada, concertos de música viva, as conferências, os debates, e que tem cerca de 200 lugares, nunca se encheu. Este ano, em Maio, o compositor Jorge Peixinho e o seu colega suíço Pierre Mariétan, realizaram outro curso de iniciação à música contemporânea, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Desta vez, as inscrições eram pagas — belo pretexto para ninguém lá pôr os pés. Que eu tenha visto, a frequência não deve ter chegado a duas dúzias! Ora, tanto um como outro daqueles cursos prepararam o terreno para a compreensão do concerto realizado há dias no Tivoli. Ou antes: deveriam ter preparado pois que, em ambos se explicitaram pormenorizadamente os múltiplos problemas, as variadas escolas, tendências, correntes de música dos nossos dias. E quem a ele tivesse assistido teria podido agora ‘compreender’ — para aceitar ou recusar, — mas ‘com inteligência e conhecimento de causa’ as obras executadas no referido concerto. Os factos acima expostos levam-me a ter muito pouca fé na utilidade de debater entre um público que não pode argumentar a um nível mínimo de conhecimentos que não possui porque não quis nunca possuí-lo, quer o curso fosse gratuito, quer modestissimamente pago com um compositor a quem se pede que explique, numas curtas obras, o que levou anos a evoluir, com todas as implicações inerentes à evolução da música, ou melhor à evolução da arte de um modo geral. Mas faço ardentes votos para que a Juventude Musical Portuguesa insista em novos concertos, mesmo correndo o risco de desagradar a alguns dos seus associados. Talvez assim, com persistência possamos deixar de andar no nosso já tradicional atraso de cinquenta anos.

A crítica musical Maria Helena de Freitas respondeu nos seguintes termos ao nosso inquérito:

A ‘música’ de John Cage (não apenas a que se ouviu no concerto da JMP) teve a sua função tanto no plano técnico, com a invenção do ‘piano preparado’, como do ponto de vista social. A revolução operada por Cage não está isenta, evidentemente, do desejo de *épater le*

bourgeois, mas pode ter tido a intenção e o merecimento de dar uma sacudidela na rotina provocando escândalo, indignação. É igualmente lícito encará-la como uma reacção contra certo escolasticismo e certo dogmatismo de alguns músicos de vanguarda demasiado presos à letra de um sistema. Claro que hoje ninguém pode tomar a sério a actuação de um, dois ou vários cavalheiros, que vão dar um concerto num palco onde se vêem os instrumentos mais estranhos como limas, tesouras, parafusos, copos, latas, eu sei lá!, uma infinidade de coisas que nenhuma ligação parecem oferecer com o culto de Euterpe, e que começam, com a maior naturalidade, a ‘interpretar’ uma obra do sr. Cage, que, ao que me dizem, é um ‘clown’ de primeira ordem, como, aliás, o seu amigo e companheiro David Tudor. Terá ainda uma tal atitude lugar na sociedade actual, tão sobrecarregada de problemas angustiantes? Penso que esses espectáculos deviam realizar-se em circos, sobretudo por causa dos ingénuos frequentadores de concertos, que ainda prestam a John Cage o favor de se indignarem. Pela minha parte, quando os intervenientes nesses pseudo-concertos são da craveira de um Tudor, com o seu quê de Pamplinas (o homem que nunca ria), divirtome o meu bocado, muito embora me pareça que a música é coisa demasiado séria para que dela façam um uso tão extravagante. E, já agora, quero dar os parabéns a Jorge Peixinho e a Mário Falcão. Não há dúvida de que souberam ‘representar’ com graça. No que diz respeito à reacção de alguns sócios da JMP no final da obra de Cage, constituiu ela prova de vitalidade. Desgostara-me a maneira amorfa como haviam reagido ao longo do concerto, perante obras (essas não de Cage) que visivelmente não lhes tinham agradado. A indignação desses jovens é prova de sanidade moral e de pureza de intenções, mas, por outro lado, não deixa, também de evidenciar a ignorância do ‘fenómeno Cage’. Seja como for, mostraram ser honestos consigo próprios.

A nossa colabora Ane Hatherly, que se referirá em pormenor ao assunto na sua próxima crónica, sintetizou nas seguintes palavras a sua opinião:

Achei excelente que o público se tivesse manifestado. Isso demonstra que não era público indiferente nem passivo. Mas, como se verificou que era também na sua maioria, muito inculto, agrade-me bastante saber que a Juventude Musical vai promover sessões de estudo e divulgação de música da vanguarda, e espero que o público encontre nelas a solução para os seus problemas de conhecimento musical.

“Considero que o compositor actual – escreve Rosado Peixinho – não deve assumir uma atitude ambiciosa, que pretenda de algum modo prever o futuro. Isso é quase sempre uma desculpa para os medíocres que não entendem a música actual e que elegem uma determinada música como ‘a eterna’ ou ‘a de sempre’, um material que intimamente desejariam fosse deles próprios. O autor deve criar para si mesmo. Porque não, se esta é a razão de ser mais íntima e valedora de toda a criação. Penso que todo o artista verdadeiramente sincero crê na sua concepção do momento, como a mais pura e bela manifestação poética. Daí a necessidade irreprimível de expressar-se.”

Que proporções tem agora a música contemporânea em Portugal?

Relativamente ao desenvolvimento geral do meu país, a música contemporânea tem – mais ou menos – a mesma percentagem minoritária que noutros centros; é necessário ponderar cifras absolutas para ter uma ideia bastante aproximada das limitações que possuímos. Portugal tem apenas duas cidades com existência musical: Lisboa e Porto. Contamos com outras urbes, nas quais se realizam até cinco concertos por ano – evidentemente de música tradicional. Algumas têm conservatórios ou institutos musicais, mas sem nenhuma transcendência, não influindo de modo algum no panorama nacional. Em Lisboa e no Porto existe uma actividade sistemática de concertos – a cargo de sociedades e organizações – assente num repertório clássico. De momento não vejo possibilidades de mudar esta situação. O público ‘normal’ é indiferente, estático e não sente nenhuma necessidade de renovar as suas inquietações e revolver a sua sensibilidade. Há um grupo de jovens com certo afã renovador, mas o seu desconhecimento musical e, o que é mais grave, a sua ignorância estética levaram-nos a adoptar (na sua maioria) uma posição hostil relativamente à música nova; seja por razões sociológicas que têm muito que ver com a situação

* Entrevista realizada em Lisboa, em Janeiro de 1966 e publicada em castelhano na secção “Músicos de hoy” do jornal *Buenos Aires Musical* de 1. 2. 1966, p. 3 com o título: “Jorge Rosado Peixinho: No pretender prever el futuro”. [Tradução do editor]

política actual do meu país (com o intuito de mantê-la e preservá-la de todos os perigos de subversão!), ou para oferecer resistência às falsas estéticas hoje desaparecidas ou em decadência – em quase todos os países europeus, com resultados iguais.

Por outro lado a riquíssima Fundação Gulbenkian não tem tido uma orientação musical inteligente. A sua actividade limitou-se a algumas encomendas de obras a compositores portugueses (por exemplo a mim) e à apresentação de grandes intérpretes; não organizou nada de relevante e actual, nada verdadeiramente positivo e avançado. Todos os anos esta fundação organiza um festival com pouquíssimas estreias de obras contemporâneas, em geral de pouca qualidade e sem nenhuma difusão da música de ‘avant-gard’; também uma série de concertos absolutamente convencionais e, portanto, inúteis.

O acontecimento musical mais significativo e importante em Portugal, nos últimos anos, foi sem dúvida a visita de Karlheinz Stockhausen, patrocinada pelo Círculo de Cultura Musical. Realizaram-se concertos em Lisboa e no Porto, apresentando obras que se revelaram sensacionalistas para o nosso público: *Kontakte*, *Zyklus*, *Refrain*, *Gesang der Jünglinge* e *Klavierstück X*.

Quanto a outras fontes de difusão, a Rádio Nacional só tem um programa dedicada à música contemporânea (às vezes demasiado eclético), mas não se organizam concertos, nem se fazem encomendas aos nossos compositores. A televisão, dirigida ‘superiormente’ por gente irresponsável, não existe para a cultura.

Quero terminar esta resposta com umas palavras de optimismo. Primeiro para considerar a nova geração de compositores (muito limitada), mas que está a surgir. Além disso existe potencialmente um público que poderá interessar-se pela música de hoje, sobretudo entre os artistas plásticos, escritores, poetas de vanguarda e, certamente, estudantes. Não posso deixar de referir a existência em Lisboa de alguns músicos interessados nestas correntes estéticas: a harpista Clotilde Rosa, a cantora Zuleika Saque, o flautista Ricardo Ramalho, o oboísta António Serafin, o contrabaixista António Ferreira, o percussionista Júlio Campos, e por fim Mário Falcão, harpista e excelente colaborador em algumas das minhas iniciativas musicais.

Em 1962 organizou-se um curso de música contemporânea na Academia dos Amadores de Música de Lisboa, que dirigi com o compositor francês Louis Saguer, um ciclo de conferências a cargo do compositor suíço Pierre Mariétan e três concertos integralmente dedicados à música de hoje. Para o nosso público foi realmente um *tour de force*.

Como conseguiu, num meio tão inóspito, orientar a sua estética para uma corrente vanguardista?

Em finais de 1958, depois de terminar os meus estudos tradicionais em Lisboa, parti para Itália com uma bolsa da Fundação Gulbenkian. Até então não tinha nenhuma ideia sobre a evolução da música – algo inverosímil se pensarmos que fazemos parte do continente europeu e que os maiores acontecimentos se realizavam a poucas horas de distância do nosso solo. Sempre que recordo isto, parece-me incrível. Em Roma recebi lições do compositor Boris Porena, realizei exercícios de estilo sobre os polifonistas italianos e os mais importantes compositores da primeira metade do século XX. Em Junho de 1959 escrevi a primeira obra dodecafónica (*Cinco pequenas peças para piano*), e é a partir desse momento que senti a concordância da minha sensibilidade com o pensamento musical criativo. Mais tarde sofri uma crise que durou até que alcancei plena consciência da problemática musical actual. Creio que para isso contribuiu – muito mais que a acção pedagógica do meu professor – o meu primeiro contacto com a obra de Anton von Webern e a minha assistência ao Festival da SIMC [Sociedade Italiana de Música Contemporânea], realizado naquele ano em Roma.

Como está actualmente organizado o ensino da música no seu país?

Em Portugal [o ensino da música] está totalmente desactualizado e revela-se ineficaz diante dos problemas musicais de hoje. Esboça-se neste momento uma modificação perceptível no Conservatório do Porto, devida essencialmente, à actividade do seu director: Silva Pereira. Prova disso mesmo é a presença activa e responsável no ensino de jovens músicos tais como Luís Filipe Pires. Em Lisboa podia fazer-se algo muito positivo na Academia de Amadores de Música, mas à lucidez e inteligência da sua directora, Maria de Graça da Cunha, opõem-se a escassez de fundos da Academia e a ausência de subsídios substanciais.

Quem são os compositores portugueses de maior significado dentro da música nova?

Álvaro Cassuto (nascido em 1938) foi o primeiro português que escreveu uma obra dodecafónica, se bem que tenha, posteriormente, mantido uma posição bastante conservadora – devo, porém, confessar que conheço mal os seus últimos trabalhos. Outros compositores (algo anteriores) aproximaram-se paulatinamente à música do nosso tempo. São eles: L. Filipe Pires (que já mencionei) do Porto (nascido em 1934) e Armando Santiago, de Lisboa (nascido em 1931). Do primeiro, a sua última obra *Akronos* [1964] para orquestra é, que eu saiba, a sua primeira aproximação à música pós-weberniana. Do segundo não conheço as últimas obras. O mais jovem dos compositores portugueses é Emanuel Nunes (nascido em 1941) e que, com a sua primeira obra *Conjuntos I* para quatro instrumentos, deu a contribuição mais válida e significativa à música actual do meu país. Bem, citar-me a mim mesmo entre eles pode parecer imodéstia, mas faço-o.

De quem sente ter recebido maiores e mais significativas influências?

Penso ser impossível distinguir uma pessoa ou um acontecimento entre todos os vividos que me transmitiram muito de si mesmos. Além disso existem influências musicais de vários géneros, directas e indirectas, pessoais e – poderia dizer – impessoais. O contacto com a música de Webern, um quadro de Paul Klee, uma conversa com Earle Brown, a leitura de um poema de Herberto Helder, a audição de um certo Mozart, Wagner, Debussy ou Stockhausen, o primeiro contacto com o teatro, a observação de um quadro de Rauschenberg, tudo isto apresentado aqui tão desordenada e arbitrariamente representa alguns dos múltiplos estímulos que reconheço como responsáveis por uma ascendência poderosa sobre a contínua e diária formação de mim mesmo e, consequentemente, da minha linguagem musical.

Qual das suas obras considera mais importante e porquê?

Cada uma das minhas obras testemunha a reflexão sobre um ou mais problemas musicais. Não é simples para o autor seleccionar o seu trabalho mais significativo. Poderia responder que é aquele que estou a fazer neste momento, ou aquele que ainda não comecei. Também poderia dizer-lhe que é a última obra, a que corresponde a uma problemática mais evoluída ou de maior vigência para a minha necessidade de expressão. Mas a minha predilecção vai para *Diafonia A*: é talvez a minha obra mais transcendente e que com maior coerência resolve a dialéctica entre a exposição de problemas composicionais e a sua resolução. O que mais me interessa é a resolução dos problemas expostos.

Qual é a sua opinião sobre música concreta e electrónica?

Quando se fala em música concreta designamos a música produzida por certa aparelhagem a partir de sons da vida quotidiana (o ladrar de um cão, o ruído das fábricas, a voz humana e os próprios sons musicais). A música electrónica é composta à base de sons produzidos no próprio estúdio. É uma segunda natureza. Trata-se de sons produzidos pelos próprios instrumentos electrónicos. A música electrónica não implica uma corrente estética embora implique uma certa perspectiva estética. Na primeira, os objectos sonoros são sons da vida quotidiana, transformados; e produzem-se objectos sonoros a partir desses materiais. Na música electrónica, o compositor produz o material sonoro, logo de início (filtragem de ruídos; acção sobre o timbre do som; etc.). O compositor compõe a partir do próprio som; a composição parte de elementos primários. Em princípio, não tenho de estabelecer uma hierarquia entre os sons da música concreta (provenientes do 'real quotidiano') e os sons produzidos pela aparelhagem electrónica. No entanto, o simples facto de, na música electrónica, se poder compor o som por meio de processos laboratoriais, possibilita uma maior coerência entre a organização sonora e a organização formal da própria obra. De qualquer modo, hoje utilizam-se, normalmente, na música electrónica, sons de outras proveniências, como a voz humana, sons instrumentais, etc., perfeitamente integráveis no contexto geral da obra electrónica.

Acha que a música moderna é mais fácil de interpretar que a música clássica?

Isso varia, evidentemente, de obra para obra, mas não há dúvida que a música contemporânea levanta novos problemas de interpretação e de execução, como, por exemplo, a utilização de efeitos novos e de registos extremos (muito grave, muito agudo) nos instrumentos, e uma organização rítmica mais complexa. Para o instrumentista comum, a sua maior dificuldade de adaptação re-

* O meu Amigo (Porto), Abril de 1966, pp. 3-6. Título original: "Dialogando com Jorge Peixinho".

side, sobretudo, numa modificação de valores: a passagem da importância conferida ao fraseado e à articulação de uma melodia, por exemplo, à relevância exigida sobre outros aspectos: a produção sonora, uma maior acuidade nos ataques e uma maior diferenciação tímbrica.

Que pensa de um intercâmbio musical entre os diversos países?

Acho extremamente necessário esse intercâmbio, tanto ao nível de compositores como de intérpretes. Esse intercâmbio contribuiria para o saneamento da nossa vida musical, visto que iria imediatamente revelar um desequilíbrio de qualidade. Todavia, um intercâmbio musical só pode ser produtivo na medida em que se seleccionem, com critério lúcido de modernidade, os elementos portugueses e estrangeiros a quem coubesse realizar esse intercâmbio.

Entende que a arte e, particularmente, a música, tem uma feição eminentemente nacional?

O conceito de 'nacional' é um conceito que corresponde a um estágio de evolução da sociedade e é, precisamente, na nossa época que se vislumbra a ultrapassagem desse conceito limitador, em benefício de um princípio universalista. Por esse motivo, a música como a arte em geral é já um prenúncio de uma nova civilização.

E as condições de um país não pesarão na criação musical?

A esse nível, embora indirectamente, sim. Mas aí não se trata propriamente de uma feição nacional específica da obra de arte mas sim de toda uma gama muito complexa de relações activas e passivas entre o artista e a sociedade que o rodeia e que o envolve. Existe sempre uma interdependência entre o indivíduo e a sociedade na medida em que aquele faz parte desta e todos os seus actos são simultaneamente determinados e determinantes.

O dodecafonismo, no seu significado mais amplo é, em sua opinião, apenas uma passagem transitória da música actual ou, verdadeiramente, o alicerce da música do futuro?

A música atonal nasceu como directa consequência histórica da desagregação do sistema tonal. O dodecafonismo clássico (1923) veio sistematizar o espaço sonoro definido pela música atonal. A partir daí, toda uma nova e gigantesca exploração dos vários domínios do fenómeno sonoro veio abrir à técnica e à problemática estética da música campos até então inexplorados. O caminho que a música seguiu neste século é, portanto, irreversível e constitui, obviamente, os alicerces para a música do futuro imediato.

Qual a sua atitude em face da improvisação?

Esquemáticamente, podemos considerar três tipos de improvisação: a improvisação posta em prática pelos organistas do séc. XVIII, baseada geralmente num sistema de variações, implicando um domínio técnico do seu instrumento e um domínio da linguagem e da gramática musical da época; a improvisação no

jazz, primeiro exemplo ocidental de improvisação colectiva, baseada numa hierarquia de níveis de improvisação; e a improvisação colectiva, utilizada em certos *happenings* actuais, resultante de uma coexistência de improvisações simultâneas, ligadas à valorização do acaso e podendo ser ou não, em certos momentos, reciprocamente influenciáveis. Para mim, a improvisação tem muitíssimo interesse como complementar da organização planificada, na medida em que é uma libertação apaixonante do poder criador em contacto espontâneo com o material sonoro. É claro que uma improvisação se fundamenta num repositório subconsciente de memorização e num coeficiente de dados culturais assimilados.

Música e Juventude. Que lhe sugere este binómio?

Acho absolutamente necessária uma educação musical obrigatória, em todas as escolas, como elemento de valorização cultural da juventude. Um conhecimento, mesmo que elementar, dos aspectos mais significativos da problemática musical, conduz a uma melhor compreensão das outras artes e a uma visão do mundo menos parcial e mais organizada.

Qual é a sua posição como compositor relativamente ao público?

É claro que há vários tipos de público; e um público mais esclarecido e mais familiarizado com os problemas da música actual, interessa-me mais do que outro qualquer. Regra geral, no nosso país, como não existe um público nessas condições, eu não tenho em consideração, como compositor, a sua atitude, que até pode depender de inúmeros factores extra-musicais. Em contrapartida, tenho bastante interesse pelas opiniões de algumas poucas pessoas mais lúcidas que, regra geral e curiosamente, não estão ligadas à música.

Que mais deseja para si como músico?

A concretização dos meus sonhos de compositor, fundamentalmente um aperfeiçoamento qualitativo e uma acção mais actuante da nossa música; e a realização de concertos mais frequentes, com melhores condições de execução.

Pergunta 1: Nos últimos tempos, em Portugal, tem diminuído o interesse pelas questões acerca da natureza da arte. Isso não impede que esteja sempre subjacente a um crítico ou a um artista uma teoria da arte. Na sua opinião, que é a arte?

Na minha opinião, não tem diminuído em Portugal o interesse pelas questões relativas à natureza da arte, pela simples razão que nunca, ou quase nunca, os problemas estéticos foram discutidos entre nós de uma maneira autenticamente criadora e operativa. Tentar definir arte em poucas linhas afigura-se-me, além disso, estéril, na medida em que irá desembocar fatalmente no lugar-comum. E se uma concepção estética está 'sempre subjacente' a uma obra de arte, esta deve ser suficiente para a poder exprimir nos seus aspectos de maior riqueza e essencialidade.

Pergunta 2: Quais os problemas que a criação artística lhe põe? Qual a parte da razão e qual a parte da 'inspiração' quando cria? De uma maneira geral, que se passa quando cria?

a) Toda a espécie de problemas específicos do ofício: a relação entre a grande e a pequena forma, mais propriamente a relação entre forma global e formas parciais, e entre diversos níveis de estrutura; os problemas gramaticais (da linguagem e suas leis), a organização temporal, etc., e a constante preocupação de, pelo menos, três qualidades fundamentais da criação: a originalidade, a necessidade (não de criar, mas do que é criado) e a coerência ou funcionalidade dos componentes da obra.

* Respostas de Jorge Peixinho a um "inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses" intitulado *Situação da Arte*, volume organizado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos para as Publicações Europa-América, 1968. O inquérito, enviado a escritores, pintores, compositores, filósofos e historiadores de arte constava de dezassete perguntas, sem obrigatoriedade de resposta a todas elas. Jorge Peixinho não respondeu a cinco perguntas: uma destinada a escritores (3), outra a dramaturgos (5), outra a realizadores (6), outra a pintores (8), e uma outra demasiado genérica. Os organizadores desse volume seguiram o critério de publicar as respostas de todos os participantes agrupadas por perguntas – perdendo-se a continuidade do fluxo das respostas individuais. Aqui apresentamos, pela primeira vez, as respostas de Jorge Peixinho na sua sequência original.

b) Não é possível a meu ver estabelecer-se uma separação (mesmo a nível metodológico) entre o que vulgarmente se entende por ‘inspiração’ e a razão, na medida em que o acto de criação – por mais intuitivo e espontâneo que se nos antolhe – é materializado por um rigor racional ou subconsciente que o individualiza, o cristaliza e o integra num contexto linguístico e estilístico definido.

Pergunta 3: Quando escreve um romance, acontece-lhe ser a sua Madame Bovary? « Un roman, pour la plupart des amateurs – et des critiques –, c’est avant tout une histoire » (Alain Robbe-Grillet). Que pensa desta afirmação de Alain Robbe-Grillet, reportando-se à sua experiência pessoal?

[Não respondeu]

Pergunta 4: Concorde com Valéry quando ele diz que só o primeiro verso é dado, tudo o resto é construído? Qual a importância na sua poesia do próprio acto de escrever?

É muito difícil julgar-se uma frase proferida num dado momento por um artista, isolada do contexto epocal e circunstancial que a ditou. Perdida a gama de valores a que se reportou na origem, essa frase aparece-nos hoje reduzida a um mero conceito cuja capacidade de utilização se vem atenuando progressivamente. Transforma-se então em *slogan*, com todos os perigos de esquematização e primarismo que daí costumam advir. Por isso, algumas das concordâncias - e muitas das discordâncias - são verbais, apenas verbais.

Pergunta 5: O teatro vive das personagens. Mas o papel das personagens não é igual em todos os dramaturgos. Quando escreve uma peça, são elas que primeiro lhe surgem ao espírito?, ou a intriga?, ou o tema?, ou a cena?

[Não respondeu]

Pergunta 6: É uma banalidade dizer hoje que o cinema é uma arte feita por uma pessoa com dinheiro e algumas com talento (às vezes génio). Como se acomoda com esta dualidade? E como faz um filme?

Para si, um filme é primeiro uma série de imagens, ou uma ideia, ou um argumento, ou um capitalista, ou “qualquer coisa como satisfazer um instinto. Para mim é algo semelhante a caçar animais omnívoros” (Godard). Se tivesse de escolher entre o improviso de Eisenstein e a planificação rígida de Pudovkin, qual preferia?

[Não respondeu]

Pergunta 7: Julga-se que a criação musical é a que mais estritamente obedece a regras técnicas precisas e a uma longa aprendizagem especializada. Qual o papel dessas leis e daquela aprendizagem na sua obra?

Não há dúvida de que a música exige uma formação técnica e artesanal muito complexa e um grande rigor de aprendizagem. Esta formação implica o conhecimento prático e operativo das técnicas e

sistemas musicais do passado, sem o qual não é possível constituir-se um novo universo de possibilidades suficientemente coerente e efectivamente original. Mas a aprendizagem académica do compositor não pode substituir nunca o elemento fundamental e basilar da sua formação técnica: o auto didactismo, os seus longos e pacientes estudos e pesquisas no universo sonoro e em todos os níveis de forma e organização; a análise exaustiva das grandes obras do passado e do presente e a criação de novas regras e princípios – dos mais gerais aos mais particulares, desde os princípios válidos para toda uma produção criadora (estilísticos) até aos princípios adequados apenas a uma única obra ou até a um só fragmento (formais e estruturais).

Em relação à minha obra em particular, posso acrescentar que as regras e princípios técnicos de organização e ‘composição’ que herdei da minha formação académica têm constituído uma base sobre a qual se tem desenvolvido livremente a formulação de novas regras e princípios, tendentes a organizar e hierarquizar coerentemente um novo material sonoro e novas características de linguagem. Esta ‘dialéctica de adaptação’ constitui metodologicamente a base de um movimento tendente a uma contínua renovação.

É difícil aplicar-se radicalmente na música um dos princípios acima citados, tratando-se de uma arte que requer uma elaboração técnica bastante detalhada. Todavia, uma obra musical pode ter, de facto, a sua origem primeira num desses dois aspectos, embora geralmente eles coexistam num complexo de elementos geradores mais ou menos diferenciados.

Pergunta 8: Pinta de um jacto? Parte de uma composição geral ou parte do pormenor para a elaboração do quadro?

[Não respondeu]

Pergunta 9: Um escultor moderno afirma: “Se fosse pintor, fazia escultura.” Acha que o processo criador da pintura e da escultura é fundamentalmente diferente?

Todo o processo criador é estreitamente vinculado e dependente da matéria específica de uma arte. O que acontece é que, após um movimento tendente à descoberta e conquista dos valores mais específicos de cada arte, se tem caminhado ultimamente no sentido do alargamento do âmbito das possibilidades de expressão, no derrubar de fronteiras tradicionalmente estabelecidas, na renovação dos materiais e na fusão ou reconexão de elementos de natureza artística diversa. Este fenómeno não se tem restringido às artes plásticas, mas alargou-se também ao teatro, à música, ao bailado. Nas artes plásticas nota-se actualmente uma tendência para a construção de objectos formados por *assemblage* de elementos de diversos níveis gramaticais (colagens, fotografias, superfícies pintadas, elementos de movimento real ou virtual, objectos do mundo exterior, etc.), numa síntese de espaços bi- e tridimensionais.

Pergunta 10: Há artes que vivem de executantes (encenadores e actores, maestros e músicos, declamadores, etc.) que voluntária ou involuntariamente modificam à sua maneira a obra de arte. Em sua opinião: o intérprete é um criador? Há limites na liberdade do intérprete? Quais? Pode indicar casos da sua experiência pessoal? Acha que a obra existe sem interpretação? Como encara o carácter efémero da interpretação?

Ao intérprete cabe uma tarefa eminentemente significativa. Re-criador, agente de transformação e vivificação da obra de arte, ele possui a virtualidade (segundo o seu próprio movimento criador) de materializar e revitalizar um texto, sendo fiel às suas características estruturais. Os limites à liberdade do intérprete situam-se na própria arte e mais concretamente no objecto de criação. Esta liberdade é hoje reconhecida e cultivada da maneira mais vasta, tendente a um maior aproveitamento do potencial de criação do intérprete. A minha experiência pessoal mais radical como intérprete consistiu nas versões que Pierre Mariétan, Mário Falcão e eu apresentámos em Lisboa e no Porto da obra *Cartridge Music*, de John Cage. A partir de dados de base muito rudimentares e de um parcelamento definido do tempo musical, construímos tipos de elementos sonoros estruturalmente diferenciados e livremente dispostos e apresentados, chegando até a diferentes níveis de improvisação.

Existirá a obra sem interpretação? Isto depende em princípio das características da obra, mas de um modo geral é possível considerar-se uma obra ‘acabada’ desde que ela saiu das mãos do seu autor, mas nunca é perfeitamente ‘realizada’, nem ‘vivificada’ sem a interpretação.

Quanto ao “carácter efémero da interpretação”, apenas me apetece dizer que é justamente nisso que reside a sua grandeza e a sua unicidade. Quem assiste a um concerto, a uma representação teatral, ou mesmo à acção rápida e momentânea de um pintor (que é a ‘interpretação’ de um impulso criador), pode compreender cabalmente o significado e a profunda beleza de uma vivência artística no tempo, que vai revelando progressivamente a obra e recriando-a passo a passo.

Pergunta 11: Qual a parte que tem o público na sua actividade artística? (Influência da reacção do público, necessidade material do público, sua função na própria criação artística.) “Peut-on écrire pour deux classes, les gens comme il faut et les épiciers millionnaires? Je ne crois pas. Un roman désormais ne pourra donc plaire qu’à la moitié du public lisant” (Stendhal). Que públicos gostaria de atingir? Que públicos pensa atingir efectivamente?

a) Não há qualquer relação directa entre a minha actividade criadora e o público. E que espécie de acção ou reacção espera do

público um artista criador? Posto de parte o medíocre afã pelo êxito momentâneo, o artista pode visar polemicamente um outro tipo de reacção: o escândalo. Penso, porém, que hoje em dia se tornou obsoleta uma procura do escândalo por si mesmo, muito embora não negue que considero extremamente divertidas as reacções de indignação incompetente por parte de certos sectores do público. Se o problema se põe, todavia, em termos de comunicação (ao nível da percepção estética e da comparticipação activa), então, sim, pode interessar-me muitíssimo e contribuir até directamente para uma 'd direcção' criadora. Creio que um dos aspectos mais fecundos que a arte actual nos propõe é, justamente, a interacção provocada pelo circuito obra de arte – fruidor, atingindo-se até um estádio em que a obra de arte engloba o próprio fruidor e só é definida e materializada através dele.

b) Penso que a questão se deve pôr ao contrário: não é a obra de arte que deve atingir o público, mas sim o público que deve atingir a obra de arte. Stendhal tem razão ao afirmar que um romance (uma obra de arte, por extensão) só poderá agradar a uma parte do público. Eu direi mesmo que só deverá agradar a uma parte do público. E é apenas com o incremento da cultura, com o aumento de interesse pelos problemas estéticos e da evolução da arte, e com uma educação progressiva e cada vez mais depurada da sensibilidade, que essa parte do público se poderá alargar decisivamente.

Pergunta 12: Qual a importância da crítica na actividade artística? Acha que o criador se está a tornar cada vez mais crítico e o crítico cada vez mais criador? Qual a influência na produção artística?

Há duas espécies de críticos: uns que se apoiam em critérios subjectivos e mais ou menos inaplicáveis ao objecto de análise. O seu interesse e utilidade serão quase sempre limitados e só excepcionalmente poderão 'iluminar' aspectos de real significado e de fecunda validade na obra de arte. Outros, porém, a partir de princípios objectivos extraídos da matéria específica de uma obra, podem aprofundá-la, analisá-la, revelar-lhe novos aspectos e facultar aos artistas elementos de estudo e reflexão extremamente fecundos e operativos. Naturalmente que o crítico penetrará numa obra sempre condicionado pelo seu coeficiente ideológico, o que é legítimo e inevitável. Mas no fundo, que é um coeficiente ideológico? Um molho de crenças e convicções amassadas num todo pseudo-homogéneo, rígido como um bloco, e possuindo a sua força magnética própria que irá atrair à sua órbita tudo o que passe ao seu alcance - e neste caso uma obra de arte? Eu penso que o coeficiente ideológico deve, ao contrário, possuir o seu dinamismo interno e uma força de renovação que tem de estar sempre disponível para se adaptar às novas condições de vida de um modo geral e aos novos caminhos na exploração do desconhecido (na arte, particularmente). Já não

é legítimo, porém, o partir-se de premissas apriorísticas e mais ou menos dogmáticas desligadas do objecto de análise. É verdade também, e um escritor-crítico lucidíssimo como Michel Butor reconheceu-o profundamente, que as actividades da criação e da crítica se foram progressivamente interpenetrando, criando cada vez mais consciência da sua indeligiável complementaridade.

Pergunta 13: Já se disse que uma vida sem música seria uma monstruosidade. Será efectivamente? E uma vida sem pintura? E sem escultura e arquitectura? Sem poesia, sem literatura? Sem cinema, sem teatro?

[Não respondeu]

Pergunta 14: Qual a relação entre a sua actividade profissional e a sua actividade artística? Trabalhar ocupa-lhe tempo, que é tempo em que não cria. É influenciado por esse trabalho? Como? Considera prejudicial para a sua actividade artística a sua actividade profissional?

Para um músico, a sua actividade profissional terá de ser a própria música. O problema que se põe, no entanto, para um compositor, é o de viver da sua própria actividade criadora. Hoje em dia, isto é, infelizmente, ainda bastante raro – há exemplos desse facto em certos países ocidentais (Alemanha, Suécia, Holanda, Estados Unidos, etc.) –, e caminha-se, segundo parece, para uma solução nalguns países socialistas mais evoluídos, como a Polónia. No meu caso pessoal, a actividade docente (fixa) é completamente dissociada da actividade criadora. Como organizador de concertos e como intérprete, porém, posso dizer que tenho colhido elementos práticos muito importantes para a minha formação global, reflectindo-se portanto na actividade da criação.

Pergunta 15: O artista que trabalha está duplamente enraizado na sociedade a que pertence. Por um lado, a sua profissão marca-o e dá-lhe um estatuto social determinado; por outro lado, o próprio acto de criar e o objecto criado asseguram-lhe uma outra visão do mundo e um outro estar no mundo. De que maneira, pelo seu processo de criação, se insere na sociedade portuguesa?

Creio, muito simplesmente, que me considero desenraizado na sociedade portuguesa. Posso comungar de muitas das suas angústias e de muitas das suas esperanças, mas tudo isso não anula o quase trágico isolamento e dissociação em que se encontra o meu ‘processo de criação’ em relação a toda a realidade portuguesa – terrivelmente insular, antieuropeia ou simplesmente a-europeia.

Pergunta 16: O homem médio de hoje trabalha oito horas por dia e o pouco tempo que tem livre dedica-o à família, à televisão, à bola, ao jornal. Vive sem arte e vive mal, mas cada vez mais com mais aparelhos electrodomésticos, mais confortos e mais distraído. Sentirá o artista este estado de coisas? Procura

ele levar a arte à própria vida quotidiana? Qual será o futuro da arte tal como a entendemos até aqui?

Trata-se, sem dúvida, de um fenómeno de alienação extremamente grave. Ora possuindo o artista em geral um dom de captação mais sensível do real exterior, é óbvio que se tenha apercebido deste facto em todas as suas implicações. Não há dúvida de que é doloroso o afastamento progressivo da arte autêntica e significativa da *mass media*. E no entanto é ela, hoje subestimada ou ignorada, que irá constituir, inevitavelmente, o espólio de civilização mais importante que o nosso século legará aos tempos futuros. Claro que tem havido tentativas de aproximação e de captação ou absorção, pela arte, dos aspectos mais peculiares e gritantes da cultura de massa, nisso reside culturalmente o grande significado da *pop art*. E esta é até a única solução válida proposta pela arte actual para se dirigir à *mass media* sem quaisquer contemplanções nem intenções demagógicas. Simplesmente, para uma transformação radical deste estado de coisas, e visto que se trata de um problema sociológico, será necessária uma solução política, tendente à modificação das estruturas socioeconómicas e ao máximo aproveitamento do potencial de inteligência e sensibilidade de cada indivíduo, estimulando-lhe os seus aspectos mais humanos e civilizados (pacifismo, liberdade, generosidade e tolerância). É aí que a arte deve ocupar um lugar importantíssimo: constituir uma base de educação e formação estética para poder corresponder às solicitações de uma sociedade desalienada, consciente e actual, ou seja, verdadeiramente civilizada.

Pergunta 17: Simultaneamente ao decréscimo de interesse pelas questões teóricas dá-se um aumento de interesse pelos objectos de arte em si mesmos: vendem-se mais livros, realizam-se mais concertos, vai-se mais ao cinema e existe até um novo cinema português. Que acha desta relação que propomos e de outras que poderíamos sugerir (aparecimento embrionário de uma sociedade de abundância, embora restrita a certos sectores)? Qual a sua influência sobre a arte?

A meu ver, o tão falado incremento das actividades artísticas em Portugal e do interesse do público por elas é puramente e tristemente ilusório. O que existe, quando muito, é a avidez de uma cultura de curto fôlego e de fácil digestão, uma cultura 'epidérmica' (se me é consentido o termo) e, de um modo geral, avessa a qualquer atitude experimental, de renovação ou de pesquisa. A influência destes factos sobre a criação artística não pode, por conseguinte, deixar de se me afigurar igualmente ilusória.

II/10 ENTREVISTA DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (1969)*

Entre os músicos portugueses da novíssima geração Jorge Peixinho é, sem dúvida, um dos mais representativos, se não mesmo o mais representativo. Para além da actividade criadora (que devemos considerar a principal), tem-se distinguido ainda como intérprete (sobretudo como pianista), ensaísta, crítico musical, conferencista e professor. Tudo o que diz e faz reflecte o inconformismo com estruturas ou ideias conservadoras, bem como a firmeza das suas próprias convicções estéticas e culturais. Isto mesmo está patente na entrevista que hoje publicamos e na qual o compositor aborda aspectos fundamentais da problemática musical contemporânea, a propósito da sua recente estadia nalguns dos mais avançados centros musicais da Europa.

Que centros musicais visitou durante a sua recente estadia no estrangeiro?

Estive em Darmstadt, sem bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. A minha ideia era frequentar os cursos ou seminários de Stockhausen e de Boulez, que estavam programados da seguinte maneira: primeiro, o seminário de Stockhausen, depois os cursos gerais, constituídos por conferências com a participação de alguns dos maiores expoentes da arte musical contemporânea, e, finalmente, o seminário de Boulez. Durante o curso geral seria realizado um concerto preparado por Stockhausen e por nós (participantes) em estreita colaboração ao longo de todo o seminário. Este programa alterou-se na medida em que Boulez, por motivos de saúde, não pôde participar. Assim, eu frequentei o seminário de Stockhausen e, depois, os cursos gerais. Aliás, praticamente não assisti a estes. Tinham, para mim, um interesse muito reduzido, a não ser na medida em que vivo num país em que essas coisas não acontecem... Portanto, considero que a minha presença em Darmstadt foi extremamente proveitosa sobretudo pelo trabalho com Stockhausen e em conjunto com todos os meus colegas compositores e depois intérpretes (compositores no seminário, intérpretes nos

* *Vida Mundial*, 3.1.1969, pp. 36-43, título original: "Jorge Peixinho: as últimas experiências musicais segundo um prisma pessoal".

ensaios) e pelo concerto em que participei, que foi uma das experiências artísticas e profissionais mais importantes da minha vida.

Só esteve em Darmstadt?

Não. Como o curso de Boulez foi anulado, tive ocasião de ir à Holanda, onde assisti a parte do Festival de Bilthoven, organizado pela Fundação Gaudeamus. As obras não eram, duma maneira geral, muito interessantes, mas algumas valeram realmente a minha viagem: por exemplo, *Traumdeutung*¹ ('Explicação de Sonhos') do compositor jugoslavo Vinko Globokar, que obteve justamente o primeiro prémio, e uma outra obra coral do alemão Lachenmann².

Aproveitei a oportunidade para me deslocar também a Kassel, para visitar a *Documenta*, exposição de artes plásticas que me deslumbrou e que foi muito importante para mim, na medida em que, através do contacto com a problemática específica duma arte diferente, me veio abrir a imaginação, o potencial de criação, e esclarecer mesmo sobre determinados problemas estéticos eminentemente actuais. Obras sobretudo da nova *pop-art* americana, caso dum Rosenquist [1933-] e de muitos outros, inclusivamente do francês Arman [1928-2005], objectos cinéticos, automatizações (portanto, a influência da cibernética na arte actual), objectos em que a forma e movimento têm uma importância e um significado tão grandes como, por exemplo, os jogos de luz e a luminescência - todo esse impacto que me foi provocado num só dia constituiu um complemento extremamente frutuoso das experiências musicais que tivera (directas, no caso do concerto com Stockhausen, indirectas no caso dos concertos a que assisti, tanto na Alemanha, em Darmstadt, como na Holanda).

Porque é que considera o concerto em que participou com o Stockhausen uma das experiências musicais mais importantes da sua vida?

Ora bem. No trabalho com o Stockhausen houve duas partes fundamentais: uma delas, o seminário, onde se debateram problemas de grande importância para o movimento musical de hoje, a posição do compositor no mundo e perante a sociedade, as relações compositor-intérprete (mas vistas sob um ângulo completamente novo). Foi uma fase de meditação, de estudo, de aprofundamento de conceitos teóricos.

E chegaram a conclusões?

Sim, chegámos a conclusões. Cada um de nós, evidentemente, tinha o seu *apport* pessoal, tinha as suas ideias mais ou menos

1 *Traumdeutung* (1967), psicodrama para 16 vozes e 4 instrumentos (harpa, celesta, guitarra, vibrafone) sobre texto de Edoardo Sanguineti. [Nota do editor]

2 Trata-se, provavelmente, da obra *Consolation II* para 16 vozes (1968), que foi estreada em Basileia a 15 de Junho de 1969, pela Schola Cantorum de Estugarda, sob a direcção de Clytus Gottwald. [Nota do editor]

de base, que foram amadurecendo com o contacto recíproco e sobretudo com o contacto com a extraordinária personalidade de Stockhausen.

Bom, mas depois desta primeira fase, tivemos uma fase intermédia de convívio com os intérpretes, de contacto com a realidade musical prática. Conseguir actuar uma ideia, conseguir a realização dessa ideia pelos intérpretes foi o problema que então nos absorveu. Encontrámos certas dificuldades que se podem reconduzir ao problema da inadaptação entre conceitos teóricos e realidade prática. Tentámos corrigir ou aperfeiçoar essa relação, esforçando-se, cada um de nós, por realizar uma integração cada vez maior entre os princípios teóricos debatidos ao longo do seminário e os problemas práticos que se punham diante dum instrumento e diante da personalidade do instrumentista. Este tem, de facto, uma personalidade *sui generis* no mundo da música e creio que no mundo artístico em geral, pois só superficialmente é que podemos estabelecer paralelismos entre o instrumentista e o actor ou entre o instrumentista e o bailarino. Há uma mentalidade de músico nos intérpretes mais esclarecidos e mesmo nos mais sensíveis — sobretudo no intérprete não compositor — que torna extremamente delicado o tipo de relação e o tipo de convivência (convivência de ordem musical e convivência de ordem humana) entre o compositor e o intérprete. Estudámos muito detalhadamente este problema.

Ao contrário da experiência do ano passado (à qual não é oportuno referir-me agora em particular), Stockhausen tinha previsto, para o concerto deste ano, quatro horas de música sem interrupção. Nós, compositores participantes, fomos encarregados de escrever textos musicais mais ou menos pormenorizados, mais ou menos precisos, mais ou menos aleatórios, mais ou menos ligados ao potencial de improvisação do intérprete. Reduzimos ao mínimo a informação, digamos, textual, fornecida ao intérprete, e fomos meditando em textos verbais através dos quais fosse possível transmitir musicalmente, não a nossa ideia literal de compositores - porque, nessa altura, teríamos escrito um texto fechado, um texto com notas musicais, com símbolos directamente relacionáveis com a matéria sonora mas sim um texto que, baseado em princípios de ordem formal de organização e de construção típicos do compositor que o redigia, permitisse ao instrumentista, ao lê-lo, ao apreendê-lo, ao assimilá-lo, encontrar-se a si próprio, livre de todas as influências prévias ou *clichés*. Pretendia-se que o instrumentista procurasse extrair desse texto verbal o máximo das suas capacidades criadoras e o máximo da sua intuição, procurasse revelar-se através desse texto e deixasse de ser um autómato ao serviço do compositor.

Aí, talvez possa falar-se de recriação...

Exactamente, uma espécie de recriação, Mas não improvisação. A Stockhausen e a quase todos nós repugnou um pouco a palavra improvisação, na medida em que a improvisação (além do significado clássico pejorativo que normalmente tem na linguagem corrente, igual a mal estruturado, mal realizado, precipitado) foi sempre, ao longo da história da música, condicionada por determinados temas, por determinados *clichés* de ordem formal, instrumental ou até mesmo retórica. Temos o caso excepcional das improvisações hindus os *râgas* indianos) que se desenvolvem livremente, mas segundo esquemas previamente estabelecidos e bastante arcaicos. O improvisador é um indivíduo enraizado em profundidade na sua cultura e que desenvolve livremente (embora segundo processos de intuição) princípios culturais antiquíssimos que ele herdou e assimilou. Este não é o caso da experiência de Darmstadt. Nesse aspecto Stockhausen tinha absoluta razão: não se pode comparar uma improvisação de tipo *râga* indiano (segundo o próprio Stockhausen, o mais alto tipo de improvisação de todas as tradições musicais), nem as improvisações do tipo barroco (ex.: resoluções de baixo cifrado, improvisação melódica sobre contínuos) nem as improvisações de tipo 'jazz' (aliás bastante primárias, baseadas em *clichés* estereotipados, até mesmo nos novos tipos de 'jazz', tal o caso do *free jazz*), nem o tipo de improvisação de órgão (praticado desde a música barroca até aos dias de hoje) com o que se passou em Darmstadt. Nós procurámos justamente despir-nos de uma identificação directa e imediata com a tradição. Não foi por acaso que Stockhausen insistiu na necessidade de evitar os esquemas musicais de tipo tradicional, que levassem o intérprete a agir não de acordo com a sua intuição, mas antes influenciado por resíduos da sua memória, da sua cultura musical, do repositório das suas anteriores interpretações. Neste ponto, como de resto em todos os outros pontos fundamentais, havia uma total unanimidade de opiniões (unanimidade derivada, não do respeito a um *magister*, mas do facto de serem ideias já corporizadas ou enraizadas em cada um de nós desde há muito tempo e que se foram consciencializando ou coagulando por via do contacto com Stockhausen).

Dentro daquela ordem de ideias de o intérprete dever agir segundo os dados da sua pura intuição, era ponto fundamental evitar o mais possível a melodia. Stockhausen demonstrou justamente que, nos dias de hoje, era impossível um compositor poder revelar inteiramente todo o seu potencial de criação e o desapego a fórmulas e *clichés* anteriores a partir duma melodia. Hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas, não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e portanto do nosso repositório cultu-

ral, ou, tratando-se de um instrumento, do repositório técnico. O instrumentista tem o seu reportório e, a certa altura, não só a sua mente mas até os seus dedos, o seu próprio corpo o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo.

Mas acha que esse problema da criação melódica é específico da música actual? Não existiria já, por exemplo, no século XIX? Não existia com a mesma acuidade ...

Eu tenderia a crer que as potencialidades de criação melódica são inesgotáveis, hoje como noutras épocas da História da Música... Ocorre-me um texto de Prokofieff, escrito para um jornal soviético, precisamente a propósito deste ponto. Ele contava a história de certo jogador de xadrez que, ao pretender escrever um livro capaz de indicar a melhor solução para qualquer problema, fora forçado a desistir, pois, à quarta jogada das brancas, havia nada mais nada menos do que 60 milhões de variantes. Com a melodia aconteceria algo de semelhante: possibilidades inesgotáveis de criar de novo.

Essa maneira de pôr a questão talvez fosse válida até à época de Prokofieff. Não quero dizer que hoje esteja excluído (você põe quase um problema de ordem estatística) o potencial de invenção melódica. Mas a problemática actual da música exige outros tipos de estruturação musical, não é de forma nenhuma através duma melodia que se pode conseguir realizar alguma coisa verdadeiramente original. Nesse aspecto, houve uma maior transformação de carácter estrutural de Prokofieff para a música de hoje (a música de Stockhausen, a minha própria música) do que houve entre Bach e Prokofieff. Entre estes houve essencialmente uma evolução de ordem morfológica e sintáctica, mas não uma revolução de ordem estrutural, ou melhor, houve decerto também uma modificação de ordem estrutural, mas não uma revolução de modo a subverter os antigos valores. A música actual caracteriza-se por uma verdadeira subversão dos valores considerados até há 20 ou 30 anos, iniciada sobretudo por Webern. Webern colocou a música sob uma perspectiva completamente diferente. É possível traçar um paralelo com o que se passa noutros domínios – por exemplo, na geometria. Desde Euclides até aos tempos modernos houve uma evolução, mas com o aparecimento dos sistemas não euclidianos, a geometria sofreu uma transformação radical. Não se trata de renegar a geometria euclidiana mas de descobrir, a partir dela, universos novos. Na música passa-se exactamente a mesma coisa: não se trata de renegar os valores do passado nem os valores do passado enquanto valores do passado – isso está fora de questão – mas sim de reduzir tudo a uma escala relativista. Aquilo que, segundo uma concepção musical, tinha valores prioritários passou a entrar numa escala

relativista, em que os tipos de estrutura assumem uma função e um significado de acordo com a sua posição na obra, de acordo com as suas inter-relações, etc. Ora esse elemento – melodia – é o mais ligado a uma tradição e por isso também o mais difícil de se desvincular dela. Schönberg desvincula-se da harmonia tradicional, mas não totalmente da melodia tradicional.

Quer dizer que o dodecafonismo, tal como Schönberg o formulou, está ligado a uma organização melódica tradicional?

Exactamente, e a toda uma retórica tradicional.

Portanto, na sua opinião, é Webern que quebra a tradição...

Webern estabelece um princípio novo, universo novo, em que os diversos sectores passam a ter uma função análoga, uma “função dependente do seu valor funcional”.

Inclusivamente, o timbre ganha autonomia, “não é verdade?

Sim, e todos os outros parâmetros.

Todos os outros parâmetros, designadamente?

A dinâmica (a intensidade), a duração (valores rítmicos e métricos), além do timbre. Mas o timbre deve ser entendido duma forma muito mais essencial e não superficial...

Não como mero revestimento...

Não como mero revestimento. Pode pensar-se, muito ingenuamente, que numa orquestra haveria muito maior elaboração tímbrica do que no piano. Ora a riqueza funcional do timbre não pertence em primeiro lugar à orquestra. Não se pode estabelecer uma hierarquia entre orquestra, conjunto de câmara e um instrumento único. Todo o critério de elaboração tímbrica e de função do timbre é independente do tipo de sonoridades e, portanto, da quantidade de instrumentos utilizados. Isto em termos relativos, claro: não se pode conseguir uma variedade tão grande no piano como se consegue numa orquestra, mas isso é óbvio. O que importa é afastar o equívoco de supor que o timbre, como parâmetro constitutivo, desaparece numa peça de piano. Longe disso: existe e tem de ser elaborado em função das características desse instrumento.

Talvez seja tempo de voltar ao ponto em que nos encontrávamos: o concerto...

Ora bem. O Stockhausen disse quais eram as suas intenções quanto ao concerto. Pretendia-se a renovação das estruturas tradicionais do concerto como instituição, melhor dizendo, a subversão da instituição concerto, seguindo uma linha de experiências que já vem do ano passado. Este ano, como já disse, só utilizámos textos verbais.

Prescindindo de qualquer notação musical?

Sem uma notação musical específica. Alguns de nós utilizaram sinais, por exemplo, de dinâmica, de modificação de tempo ou indicativos de tempos fundamentais e sinais de reacção (reacção de um instrumentista aos outros do conjunto ou a um outro

instrumentista determinado, ou até aos acontecimentos das outras salas). A duração programada era de quatro horas, mas acabou por estender-se a mais de quatro horas e meia, sem interrupção em quatro salas diferentes...

E simultaneamente nas quatro salas?

Sim, simultaneamente, mas, é claro, nem sempre. Houve uma distribuição, de modo a conseguir permanentemente uma variabilidade constante (desde as quatro salas ocupadas com música até uma só, passando por todos os graus intermédios). Dispúnhamos de doze instrumentistas, aos quais se juntaram posteriormente mais dois artistas convidados.

A participação de cada compositor foi independente, foi prevista independentemente da dos outros, ou houve uma elaboração colectiva da música?

Foi tudo produto de trabalho individual e, ao mesmo tempo, colectivo (discussões contínuas entre nós e com o Stockhausen, sobre a possibilidade de conseguir um texto verdadeiramente pessoal e com possibilidades de realização prática, de comunicação com o intérprete).

Cada compositor apresentou um texto?

Apresentou um texto ou um pequeno grupo de textos de que ele necessitava para o que ia ser considerado a sua composição, de acordo com uma distribuição dos instrumentos e das horas fixada pelo Stockhausen.

Dentro das quatro horas?

Sim, dentro das quatro horas.

Quer dizer: não havia uma apresentação simultânea de música de todos os compositores.

Não, caso contrário tínhamos sempre o conjunto de doze músicos. Numa sala apresentava-se música de um compositor, enquanto nas outras se apresentava música de outros compositores, até um máximo de quatro salas. Ao mesmo tempo, havia um sistema de microfones (cinco em cada sala, três microfones normais e dois de contacto para os instrumentos de cordas) ligados a um sistema electroacústico de amplificadores com respectivos potenciómetros. Os compositores e assistentes encarregavam-se dos potenciómetros e podiam fazer realçar um instrumento em detrimento de outros. Desta forma agiam não só sobre o parâmetro da intensidade, mas também sobre o do timbre (na medida em que, por exemplo, poderia salientar-se um instrumento de potência de som mais fraca do que a de outro, e assim, ao equilibrar duas sonoridades de potência diferente, criava-se um timbre novo) e principalmente o do ritmo (era possível a criação de ritmos novos, a partir da utilização especial dos potenciómetros). Em cada sala havia quatro altifalantes, três dos quais ligados às outras salas (e accionados por outra mesa misturadora).

Então podia acontecer que a uma obra, a ser interpretada numa sala, se sobrepussem as outras que decorriam nas restantes salas?

Exactamente, e era mesmo isso que se pretendia. Ainda que não sistematicamente, convinha que se verificasse uma contínua inter-influência.

Aí realmente estamos longe do conceito tradicional de concerto. A propósito, havia pessoas a assistir ao que se passava em cada uma das salas?

Sim, mas antes disso deixe-me dizer-lhe que ainda havia uma quinta sala em que se fazia a junção das quatro salas. Nesta não havia músicos, mas apenas quatro altifalantes (um proveniente de cada sala onde actuavam os intérpretes ao vivo) e os respectivos potenciómetros. Estes potenciómetros eram accionados, em cada uma das quatro horas, por um compositor. Eu fui designado para o terceiro turno: das 20 às 21 horas. Esta quinta sala era uma espécie de sala de estúdio, de meditação e, contrariamente ao que eu previa, esteve quase sempre cheia de público, que prescindia de assistir ao lado espectacular da execução (nas salas onde havia instrumentistas) para assistir ao resultado da junção das quatro salas. É claro que a junção era condicionada por uma série de filtragens dos diversos compositores: primeiro, do compositor que accionava os potenciómetros de difusão da sua peça para as outras salas (se ele fechasse todos os potenciómetros a sua sala não emitia informações para qualquer das outras, incluindo a quinta sala). Portanto eu estava condicionado pelas informações (mais, ou menos, nada) que me eram fornecidas pelo livre arbítrio dos compositores das outras salas. A partir das informações recebidas, a minha tarefa era construir uma nova composição, através dos movimentos que eu imprimia aos potenciómetros. Uma coisa extraordinária. A presença do público suscitou muito interesse. O público circulava livremente, como numa exposição de artes plásticas; alguns sentavam-se no chão, outros passeavam...

Que quantidade, aproximadamente?

Nas salas grandes chegavam a estar 200 pessoas, mais ou menos. Claro que o público de Darmstadt é um público especial, que vai principalmente para ouvir música contemporânea...

Um público muito interessado nesse tipo de experiências...

Sim, grande parte das pessoas era mesmo constituída por músicos profissionais, compositores, indivíduos ligados à rádio que não são, como cá, absolutamente incompetentes, isto é, são, ao contrário do que acontece em Portugal, altamente competentes. Quando digo isto, não nego certas mazelas características duma sociedade capitalista como a da Alemanha Ocidental. Mas do que não há dúvida é de que, de um ponto de vista de direcção, de men-

talidade desempoeirada, de querer fazer as coisas melhores e mais avançadas, a República Federal Alemã está na vanguarda. Noutros pontos, há semelhanças com o nosso país – embora a um nível diferente – por exemplo, as pressões, as conveniências das casas editoriais e das organizações de concertos, por vezes grandes monopólios que lançam compositores como quem lança um produto. Um pouco como pode acontecer aqui, já se sabe que não nos mesmos termos porque somos um país subdesenvolvido. Mas em sociedades altamente desenvolvidas já se vai notando a uma escala cada vez maior a acção perniciosa dos *marchands* de arte, a negociação a alto nível à volta das grandes manifestações de arte (que por isso não deixam de ser grandes manifestações de arte), o que tem desencadeado movimentos de contestação, como por exemplo, em Veneza, por ocasião da Bienal³. De contestação das estruturas viçadas e não das obras.

Cá, evidentemente, falar em organização monopolística dos editores de música, seria como um boi a olhar para um palácio, pois nem sequer se sabe o que é um editor de música...

Creio que ainda não disse tudo sobre o concerto...

O Stockhausen fixou a minha contribuição a partir logo do início às 17 e 30 horas, meia hora antes do começo do concerto marcado para as 18 horas a fim de os músicos estarem já em actividade antes da chegada do público. Assim, tive o encargo bastante espinhoso de preparar tanto os músicos como o público, preparar toda a sessão. Elaborei um texto que pudesse lançar os músicos no jogo. A peça escolhida em primeiro lugar deveria terminar às 18 e 30 horas, a meio da primeira meia hora. Na terceira hora, como já disse, foi-me distribuída a quinta sala (*Klangbox*). Portanto estava livre: a segunda meia hora, a primeira hora, toda a segunda hora, toda a quarta hora. Descansei cerca de 50 minutos a seguir à minha peça. Depois fui para uma sala em que havia música e tentei reagir ou entrar em diálogo, ou até propor novos elementos

3 A Bienal de Veneza de 1968 ficou marcada por várias acções de protesto, luta e confrontos físicos, muito à semelhança do que se tinha passado em França no Maio de 68 e, posteriormente, noutras cidades europeias. Saliente-se apenas o facto de Luigi Nono, um dos referenciais ético-estéticos de Jorge Peixinho, se ter envolvido directamente nos protestos. Nono começou por proibir a interpretação da sua peça *Per Bastiana-Tai-Yang Cheng*, para orquestra e fita magnética, obra que estava programada e seria um dos pontos altos do festival de música. Nono juntou-se também aos estudantes de arquitectura e pintura, estando com eles na famosa ocupação de 100 dias da Academia de Belas-Artes (aliás, bem próxima da casa de Nono), ocupação do Instituto de Línguas Estrangeiras, manifestações de rua contra a polícia, comícios ao lado dos trabalhadores metalúrgicos de Mestre-Marghera, e, por fim, destruição de cadeiras de restaurante na Praça de S. Marcos. Todas estas acções e tomadas de posição (algumas de certa radicalidade) são devidamente contextualizadas em dois escritos de Luigi Nono: “Sulla protesta contro la Biennale Musica” e “Perché non partecipo al Festival della musica contemporanea” – vide Luigi Nono. *Scritti e colloqui* (ed. Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi), Ricordi-LIM, Lucca 2001, vol I, pp. 234-239 e pp.240-242. [Nota do editor]

musicais às outras salas. Utilizei aqui instrumentos pequenos (de brinquedo, feitos de matéria plástica) que me tinham sido levados de Portugal pela harpista Clotilde Rosa (que também assistiu ao concerto). Em certo momento, musicalmente muito interessante, o Aloys Kontarsky respondeu a um estímulo que lhe fora proposto por mim (numa guitarra de plástico colocada junto do microfone); depois de um grande período de diálogo entre a guitarra (de 30 cm.) e o piano tocado por Kontarsky sobre as cordas (e não no teclado), passou a haver uma resposta dos instrumentos de corda colocados noutras salas, quer dizer, houve um momento de polarização em torno dos instrumentos de corda provocada por uma guitarra de brinquedo. Na quarta hora tive uma experiência nova que muito me agradou. Integrei-me como executante de piano no sexteto que interpretou a obra do meu amigo romeno Costin Mioreanu [1943-]. Então pude lançar-me na aventura da produção sonora integrado num conjunto. Procurei utilizar o piano da maneira mais livre e mais imaginativa possível. Foi talvez o que me deu mais prazer em toda a sessão.

Disse que se tinha debatido no seminário, entre outros problemas, o das relações entre compositor e sociedade.

Não me queria referir propriamente a essa questão, mas antes ao processo de crise do concerto.

Crise em que sentido?

No concerto há uma avalanche de público absolutamente passiva, que vai lá para gostar, para não gostar, para aceitar o que lhe é proposto, sem qualquer acção, sem qualquer possibilidade de escolha. Ora o concerto deve ser não uma sucessão de obras apresentadas como num mostruário, mas antes uma forma espiritual. O concerto hoje não é uma forma espiritual. Quando muito são as obras, mas não o concerto, que é um espectáculo sem razão de ser destinado a um público burguês, ou melhor, pequeno burguês, que não passa duma sobrevivência do público do século XIX (esse, sem dúvida, burguês). Mas esse público ainda tinha uma posição activa perante um Chopin ou um Liszt, enquanto hoje o público dos concertos já não tem nenhuma posição activa. É neste sentido que falo da crise da instituição-concerto. O conceito da própria sala de espectáculos é absurdo, como absurdo é continuar a construir auditórios com palco e plateia. O problema não é dos arquitectos nem nosso mas das entidades que pagam e superintendem. É preciso que os responsáveis tomem consciência da necessidade de encontrar soluções revolucionárias para as novas salas de música, que devem ser móveis, com possibilidades de adaptação, flexíveis, construídas propositadamente para três ou quatro fontes sonoras, para fontes sonoras móveis ou fixas...

Que comportem ao mesmo tempo as manifestações tradicionais e as mais avançadas, não é assim?

Claro. Um concerto sinfónico em moldes tradicionais poderá ser, e com muito mais eficácia, dado numa sala dessas do que numa sala burguesa com palco e plateia. Como as coisas estão hoje, um indivíduo senta-se na cadeira e olha para a frente, onde está uma orquestra. Nem tem possibilidades de escolha. Ora, mesmo numa obra musical do passado, nós deveríamos ter possibilidade de, quanto mais não seja, escolher o próprio ângulo, modificar o ângulo de audição, preferir determinada posição em face de determinada obra (por razões acústicas, ao contrário do que acontece actualmente, em que a escolha é ditada por razões de prestígio social ou de debilidade económica). Hoje uma sala de concertos só está bem (e mesmo assim com certas reservas) para uma sinfonia de Brahms, mas já não serve praticamente nem para obras anteriores, nem para obras posteriores. Discutimos sobretudo estes aspectos das salas de concertos, função do público e reestruturação da instituição-concerto. A experiência realizada é importantíssima embora eu admita que, para esses problemas, ainda não se encontrou uma solução universalmente válida.

Referiu-se, há pouco, ao Festival de Bilkthoven. Quer dizer mais alguma coisa sobre os contactos que teve?

Impressionou-me especialmente uma orquestra juvenil de Amesterdão (idades compreendidas entre os 15 e os 21 anos) e também um grupo infantil (12 a 16 anos), que tocaram algumas obras-primas da música contemporânea, por exemplo, a *Serenata* de Berio e os *Kontrapunkte* de Stockhausen, perante um público de adolescentes a encher literalmente a sala. Nos intervalos faziam um barulho ensurdecedor, mas durante a execução guardavam um silêncio impressionante. Um entusiasmo extraordinário desses jovens pela música do nosso tempo. Mas, o que é ainda mais importante, é terem sido jovens adolescentes a tocar obras verdadeiramente contemporâneas, música que aqui, em Portugal, se chama de vanguarda e se considera quase como uma seita esotérica ou uma loja maçónica. Ver aqueles indivíduos embrenhados na música, sentindo que era a da sua geração, deu-me uma garantia consoladora para o futuro. Isto quando nós pensamos que no nosso país uma instituição análoga, como a Fundação Musical dos Amigos das Crianças — que poderia desenvolver uma actividade a todos os títulos louvável — se lança no repertório mais reaccionário e rotineiro. Aí está: é o espelho do país aqui, como a outra é o espelho da Holanda. O paralelismo impõe-se. Note-se, porém, que não quero arranjar um bode expiatório. O problema é geral, há um desinteresse colectivo, não só das instituições (Conservatório e tudo o mais) mas é de frisar — também dos próprios jovens músicos portugueses. Estes podem invocar toda uma série de atenuantes: as escolas de música são reaccionárias, as instituições que lhes dão bol-

sas são reaccionárias, não lhes dão oportunidades, etc. Tudo isto não anula o absoluto desinteresse, espírito absolutamente reaccionário que existe infelizmente na quase totalidade dos músicos portugueses. Estou quase com 30 anos e, neste momento, não vejo ninguém que possa seguir-se a mim neste País, o que é aterrador para o futuro da música em Portugal (se é que alguém se preocupa com isso), eu cada vez me preocupo menos (por esse lado do problema, evidentemente). Não interessa saber se Portugal é melhor do que a Basutolândia ou conseguir uma medalha de prata nas Olimpíadas. O que importa é ter um mínimo de actividade actuante, de contemporaneidade.

Há deficiências estruturais, ou, se quiser, infra-estruturais que tudo condicionam: não podemos esquecê-lo.

Longe de mim estar a defender as instituições, essas e as outras todas. Claro que todo o contexto joga um papel determinante no afogamento, no aniquilamento da juventude de um modo geral e, neste caso, dos jovens que aprendem música. Tal condicionalismo tem uma influência poderosíssima aos 13-14 anos. Nessa idade, vem um jovem dizer-me bacoradas e eu tenho de condescender: ele é muito novo, a culpa é do Conservatório, a culpa é da Fundação disto, a culpa é daquela e daqueloutro, a culpa é de toda a organização alienada dos problemas contemporâneos, anti-cultural, etc. Mas, quando aos 18-20 anos me dizem a mesma coisa, então a culpa passa a ser exclusivamente do próprio indivíduo. Um indivíduo nesta idade tem de saber realmente aquilo que quer. Não pode dizer que a culpa é do paizinho ou da mãezinha. Porque se o diz, se diz que a culpa é do Conservatório, etc., se afinal admite que todas as coisas estão assim porque têm de estar a cargo das gerações do passado, então passamos a defender o paternalismo... Quando, no fim de contas, somos nós os jovens, os de 20 anos, que temos de assumir o poder a todos os níveis. Por isso é que eu sou mais contra aqueles jovens do que contra os velhos. Os velhos estão no seu papel: defender-se, defender os seus tachos, a sua posição adquirida através de mil e uma hipocrisias. Um jovem se quer realmente revelar-se tem de ter força para afirmar: eu é que mando, eu é que sou consciente. Na era do ocaso dos slogans, assumamos corajosamente o último possível: o poder para os jovens.

Mas tem de concordar que aquilo a que nós chamamos 'vida musical', no nosso país, está longe de favorecer uma atitude desse tipo por parte dos jovens músicos. Essa chamada 'vida musical' consiste sobretudo numa atitude passiva do público - aliás muito diminuto em relação à generalidade da população. Além disso...

Isso é apenas mais um reflexo da despolitização do país. Não é necessário que as pessoas se metam em política para serem cons-

cientes noutros domínios (claro que não há compartimentos estanques) mas têm de assumir uma consciência de tipo político relativamente à sua actividade profissional, o que não acontece aqui. Aqui, como os indivíduos na sua maior parte são despolitizados, também são desculturalizados, isto é, não sabem o que andam a fazer.

O ponto a que eu queria chegar era o seguinte: A vida musical portuguesa é um 'acidente' no panorama geral do País, algo que não tem nada a ver com uma verdadeira cultura musical. O desenvolvimento duma cultura musical realiza-se não só numa perspectiva de qualidade mas também de quantidade. O recrutamento da qualidade é tanto mais fácil quanto maior for a base de quantidade em que assentar. Onde não houver uma vasta democratização da educação e da cultura, compreendendo a música, não podem extrair-se do meio todas as potencialidades qualitativas tanto no plano individual como no colectivo. Pode admitir-se a hipótese académica (se calhar não tão académica como isso) de em certo momento histórico, a roda da fortuna colocar todas as vocações musicais (em potência) fora do diminuto círculo abrangido pela acção educacional-musical.

Claro, isso é verdade até certo ponto, mas levanta ainda outros problemas. A coisa não é tão causa e efeito...

A terminar estas suas importantes e esclarecedoras declarações, quer informar os leitores de *Vida Mundial* dos seus actuais planos e projectos, obras que tem entre mãos, etc..?

Escrevi este ano uma peça para orquestra que se destinava a ser executada no âmbito do Congresso Mundial das Juventudes Musicais, realizado em Lisboa, mas por motivos vários não pôde concretizar-se tal projecto. Esteve para ser executada posteriormente, mas também por falta de ensaios veio a ser retirada dos programas. Foi bastante influenciada pelo meu trabalho com o Stockhausen, no ano passado⁴. Entretanto, lancei-me na composição duma obra bastante extensa, coral-sinfónica, a que dei o título de *Eurídice Reamada*. A maior parte da obra não tem palavras, é à base de vocalisos, de consoantes, de ruídos vários. Utilizo, porém, alguns textos, por vezes muito curtos, por vezes simples imagens poéticas, ou então versos ou estrofes completas de dois autores que considero entre os maiores poetas portugueses contemporâneos: Melo e Castro [1932-] e Herberto Helder [1930-]. Do primeiro, excertos de poemas do livro *Mudo Mudando* [1962] e *Entre o Som e o Sul* [1960]; do segundo, de excertos de *Poemacto* [1961] e um fragmento do texto publicado com o título de 'Comunicação Académica' no suplemento literário do 'Jornal do Fundão'. Nesta obra procurei construir um universo sonoro que

4 Jorge Peixinho refere-se, provavelmente, à obra *Morfocromia* para três grupos instrumentais (1968). [Nota do editor]

fosse absolutamente pessoal e portanto utilizei, além da orquestra sinfónica (compreendendo duas flautas e flautim, dois oboés, corne inglês, requinta, dois clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, três saxofones, quatro trompas, três trombones, tuba, três trompetes, harmónio, vibrafone, xilofone, percussão, sinos, *glockenspiel*, duas harpas, piano, celesta e cordas), instrumentos especiais de plástico; duas cornetas de feira, uma flauta pequena, uma siringe (flauta de amolador) e ainda os martelinhos de S. João (do Porto) que são fornecidos ao coro. O coro é misto (sopranos, contraltos, tenores, baixos). Não há solistas embora eu exija do primeiro cantor de cada naipe que seja solista, porque há partes da obra que não o dispensam. A utilização daqueles instrumentos populares não tem intenção folclorista ou folclorizante, tem uma função de coloração no contexto instrumental. Há, por exemplo, um momento da obra que tem certas afinidades com uma espécie de ritual quase religioso, destinado a um conjunto *sui generis*: só o naipe dos baixos, trombone baixo, percussão, flauta de amolador e flauta de plástico. Estes dois últimos instrumentos têm, em tal contexto, uma função desmistificadora do próprio ritual, embora nele se integrem. Daí advém uma latente ambiguidade revelada através duma dialéctica entre o carácter e a intenção rituais e a sua negação. O título não significa uma ligação directa ao mito de Eurídice mas apenas a um reamor por Eurídice – uma figura paradigmática da mitologia musical – e constitui, de certo modo, uma homenagem à tradição. Outros vestígios da tradição que podem encontrar-se na obra, são breves citações do *Orfeu* de Monteverdi, do de Gluck e, com carácter aproximado ou simbólico, de certos tipos de instrumentação (por exemplo de Debussy nos *Jeux*, de Alban Berg no *Wozzeck*, de Wagner no *Tristão*) mas tudo isto incrustado num tecido musical completamente estranho. A obra oscila entre um máximo de ascetismo (os momentos de carácter ritual, encantatório) e um máximo de entropia, ordenado segundo critérios aleatórios. Há uma parte de duração imprevisível, em que dou larga autonomia não só aos músicos da orquestra e do coro, mas também ao chefe da orquestra, que em determinados momentos deve ser uma espécie de segundo compositor da obra. Outras partes estão fixadas rigidamente, outras quase rigidamente. No coro há certas particularidades: um dos textos de Herberto Helder – destinado às vozes masculinas, todas em falsete no registo mais agudo – é distribuído segundo uma técnica de diagonal, derivada dos madrigais italianos do século XVI (Gesualdo, por exemplo). Eis outro ponto que remonta marginalmente à tradição, mas de resto além dos outros casos apontados o que existe na obra é a influência directa da música mais recente, nomeadamente de Stockhausen e Berio.

Esta sua obra pretende inovar mesmo em relação a tudo quanto se tem feito de mais moderno?

Sim, tenho essa ideia. Procurei fazer algo que fosse um desenvolvimento das últimas experiências musicais, um desenvolvimento segundo um prisma pessoal até mesmo sem um ponto de partida definido.

Quanto a projectos...

Está previsto um concerto para a Juventude Musical Portuguesa, no qual queria apresentar em primeira audição algumas obras para harpa, flauta, piano e duas obras minhas experimentais. Tenho projectos de apresentação de outras obras minhas em Espanha, Áustria e Roménia e de organização de concertos de música contemporânea no Funchal. Projecto escrever alguns artigos, entre os quais um para uma revista romena e outro para a rádio sueca. Finalmente, quanto a planos de composição, não imediatos, queria trabalhar numa obra de que já escrevi uma pequena versão (sobre poemas de Eugénio de Andrade⁵) e escrever uma obra para orquestra especial, sobre materiais em parte compostos em 1964 como música de cena para a peça *Macbeth*, e que não chegaram a ser utilizados (encomenda da Fundação Gulbenkian). Como projecto imediato irei trabalhar activamente na composição e adaptação de duas obras que desejo incluir no concerto da JMP a que há pouco me referi: *Harmónicos II* [para piano, harpa e 4 gravadores de fita magnética, 1969] e *Recitativo III* [para harpa, flauta, percussão e fita magnética, 1969].



COMENTÁRIO DE UM LEITOR, COM PEDIDO DE PUBLICAÇÃO⁶

Venho de alguns anos a esta parte seguindo com interesse a mutação artística da segunda metade do nosso século; e, escusado será dizê-lo, a música está incluída nas minhas preocupações intelectuais. Li com todo o interesse a entrevista do nável compositor português Jorge Peixinho, e não deixei de apreciar o seu entusiástico sentimento de renovação. Todavia, uma grande dúvida nasceu no fim da leitura. Qual o fulcro, pois, dessa dúvida? É o seguinte (e para isso peço explicação, se acaso for viável): um sentido renovador, penso eu, deveria ser total. Portanto, achando que alguns artistas ‘modernos’, tão modernos que nem sequer chegaram ao conhecimento das massas, já ficaram para trás (peço desculpa de me expressar assim de grosso modo), tais como o próprio Schön-

5 *Coração habitado*, para mezzo-soprano, flauta, violoncelo e piano (1966), sob poemas de Eugénio de Andrade do ciclo ‘Com palavras amo’. [Nota do editor]

6 Comentário da autoria de João Manuel Costa (Lisboa), publicado (juntamente com a respectiva resposta do compositor) na edição da *Vida Mundial* de 31.1.1969.

berg que, como vem escrito sob a sua foto, está ligado a uma retórica tradicional, não posso compreender depois a aliança entre o compositor de vanguarda, como Jorge Peixinho, com um poeta ainda muito mais ligado, sem comparação alguma, a uma retórica poética muito mais tradicional, estou convencido disso, ou seja, a do poeta Eugénio de Andrade. Será que um músico ultramoderno tem autoridade para deixar de o ser, quando escolhe um poeta ‘antigo’ para seu inspirador? Se assim for, temos de admitir que a ruptura entre o ‘antigo’ e o ‘moderno’ é relativa. Na entrevista de Jorge Peixinho, falava-se no pintor Arman e também na necessidade do despir “de uma identificação directa e imediata com a tradição”. Como se concilia toda essa ‘renovação’ com a poesia de um poeta tão clássico como Eugénio de Andrade? Ou ainda com o lirismo de Herberto Helder? Terei, na minha qualidade de leitor da *Vida Mundial*, direito a uma explicação?

RESPOSTA DO COMPOSITOR

Compreendo perfeitamente a dúvida do Sr. João Manuel Costa e desde já lhe agradeço a carta enviada à *Vida Mundial*, testemunho insofismável do seu interesse pela minha entrevista. Posto isto, vou tentar responder à presente carta, ponto por ponto.

- 1.º Não posso entender, por minha parte, uma exclusividade de critério no que diz respeito à orientação estética de um texto poético em relação à orientação estética do texto musical. O que conta, quanto a mim, não é tanto a identidade de orientação estética ou um ideário comum de pesquisa, mas sim a perspectiva nova sob a qual nos debruçamos perante um texto poético, a fim de retirarmos dele, como estímulo e fonte de criação, os aspectos que consideramos mais fecundos e ricos de potencial, os quais não raramente (na medida em que podem resultar, de fenómenos de criação subconsciente) passam até despercebidos ao seu autor.
- 2.º Ora o que diferencia fundamentalmente uma obra como *As Mãos e os Frutos*, de Lopes-Graça, e o meu *Coração Habitado*, ambas sobre poemas de Eugénio de Andrade, começa justamente na maneira de analisar o texto poético e no modo de o interpretar musicalmente.
- 3.º Quando o Sr. João Manuel Costa conhecer a partitura de *Coração Habitado* e tiver (tiver eu também, tivermos todos nós!) a oportunidade de ouvir a obra, reconhecerá imediatamente a renovação – ou revolução – que eu imprimi à própria utilização de um texto, ‘refazendo-o’ (com pleno conhecimento do autor, aliás) e incorporando-o no contexto musical segundo as suas mais íntimas características estruturais (fonéticas, semânti-

cas, morfológico-sintéticas, etc.), fruto de uma análise muito pormenorizada dos poemas.

- 4.º É evidente que, quando os universos de criação se situam nos mesmos parâmetros (casos do Melo e Castro e do Herberto Helder, como iremos ver), nessa altura o meu trabalho de pesquisa se simplifica, pois que a atitude experimental e de renovação a vários níveis transparece imediatamente a uma primeira leitura; de forma alguma, porém, se poderá pensar numa contradição, imaginando-se um compromisso tradicionalista da minha parte, ao trabalhar sobre os poemas de Eugénio de Andrade; redescobrimo neles a riqueza do jogo metafórico, os muito subtis processos de rimas e alterações, e uma gama de valores que eu me propus revelar a uma nova luz, eliminando, claro, alguns processos retóricos e a sua discursividade tradicional.
- 5.º Se, em relação a Eugénio de Andrade, a carta do Sr. João Manuel Costa me não surpreendeu, o mesmo não poderei dizer em relação a Herberto Helder. Será porque os dois maiores poetas portugueses das últimas gerações (Helder e Melo e Castro) têm sido atingidos recentemente por rodas distintas da fortuna? Helder é já um poeta finalmente reconhecido pela crítica, enquanto Melo e Castro continua (cá) a ser o ‘poeta maldito’?

Desculpe-me todo este arrazoado, talvez um pouco a despropósito. Estou em desacordo com V.E. ao reduzir todo o universo poético de Herberto Helder ao ‘lirismo’. Acho que Herberto Helder é bem mais do que isso e que mesmo o seu ‘lirismo’ é de um tipo muito particular, pertencente a um mundo que é talvez, parcialmente, também, o meu! Isso verifica-se em algumas zonas ‘líricas’ da minha obra *Eurídice Reamada*, sobre textos de *Poemacto*. Mas já, porém, não poderei considerar como lírico o texto (admirável) de *Comunicação Académica*, com um carácter e uma intenção encantatórios quase rituais.

O valor de Jorge Peixinho como compositor, que o coloca num dos expoentes máximos entre os nossos músicos actuais, a importância e o alcance das suas declarações, de inegável oportunidade, a corajosa lucidez de que dão provas, impõem-nos profunda reflexão. Ouvi-lo e questioná-lo é indispensável e constituiu para nós um acto de análise e verificação – que oferecemos aos nossos leitores – sobre o vilipêndio que recai entre nós sobre a música culta e os seus criadores autênticos.

Que pensa do momento musical português?

Contrariamente ao que se tem pretendido dizer por aí, a situação musical em Portugal é bastante má, porventura pior ainda que há uns anos na medida em que o país não tem sabido acompanhar a evolução processada em toda a Europa e por conseguinte se tem afastado irremissivelmente de uma posição lúcida e significativa. O oportunismo, o arrivismo e a incompetência imperam como senhores absolutos; pode dizer-se que, sem excepção, *In the right place* está sempre o mais *wrong man* (ou *woman*)! Não existe uma educação musical obrigatória (!), não existe uma infra-estrutura que proporcione o mínimo de garantias profissionais (artísticas e económicas) ao músico; não existe uma séria e sólida descentralização de actividades musicais. Por outro lado, que dizer da completa ausência de consciencialização do tempo presente e da necessidade vital de uma cultura actual e actuante, demonstrada pelos empresários e organizadores de concertos, pela maioria dos músicos e por os que se servem da música? A Sonata (sociedade de concertos dedicada à difusão da música contemporânea), que teve uma acção relevantíssima durante o escasso tempo de actividade, viu-se forçada à extinção. Presentemente, Portugal é um dos poucos países da Europa que não tem uma série de concertos permanente dedicada à música actual e onde não se realiza um único festival de música do nosso tempo. Além disso, o compositor não tem estatuto profissio-

* Plateia, 28.1.1969. Título original: "Jorge Peixinho: a música, como toda a arte em geral, não existe para servir um público nem para qualquer fim grosseiramente utilitário!".

nal definido, não está dignificado no meio intelectual e é vítima de uma confusão de valores.

Parece-lhe que a moderna música serve para o grande público?

A música, como toda a arte em geral, não existe para servir um público, nem para qualquer fim grosseiramente utilitário. Trata-se de uma das mais altas manifestações do espírito humano e como tal acompanha (precedendo-a nalguns aspectos essenciais) a própria evolução espiritual de uma civilização e de uma sociedade. Se o grande público não é tocado por ela (já o tenho dito várias vezes) é porque a não merece. É claro que há vários factores a pôr em relevo (a completa ausência de educação e formação musical no nosso país, a premeditada perversão do gosto, a alienação colectiva provocada pela despolitização, etc.), mas tudo isto não constitui obstáculo, em última análise, para um indivíduo consciente procurar aperfeiçoar-se cultural e espiritualmente e ascender assim a um mais alto grau.

Que compositores ou correntes musicais nortearam a sua formação?

A minha formação musical foi norteadada, no início da minha actividade, pelos compositores italianos Boris Porena, Cofreddo Petrassi e Luigi Nono e, posteriormente por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Foi a partir da minha iniciação na música dodecafónica que me pude encontrar conscientemente e projectar a minha intuição criadora. Tal como o compositor francês Gilbert Amy uma vez referiu, também eu posso declarar, por minha parte, que o dodecafonismo nunca constituiu um entrave à minha necessidade de expressão, mas pelo contrário (isso sim) um instrumento necessário a essa expressão. A minha formação musical e a minha orientação estética devem muito à admirável geração do pós-guerra (em particular a Boulez, Stockhausen e Berio) e também, claro está, a um estudo e assimilação dos seus directos precursores (Webern e a escola vienense).

Quais os seus projectos no campo da criação musical?

No que se refere a obras em curso, estou neste momento a elaborar novas versões de duas minhas peças anteriores: *Harmónicos*, inicialmente para piano e dois gravadores, agora para piano e harpa e quatro gravadores¹; e *Recitativo*, peça autónoma extraída da música de cena de *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão. Esta peça foi inicialmente destinada a harpa solo e apresentada posteriormente na Academia de Amadores de Música numa segunda versão para harpa e percussão². Actualmente estou preparando uma terceira versão (dilatada), para harpa, percussão e flauta³. Entretanto, te-

1 *Harmónicos Ib* para piano, harpa e 4 gravadores electromagnéticos (1969).

2 *Recitativo II* para soprano, meio-soprano, harpa e percussão (1971).

3 *Recitativo III* para harpa, flauta, percussão e fita magnética (1969).

nho para já três projectos que espero ver concretizados em 1969: a realização definitiva da obra *Coração Habitado* para meio-soprano, flauta, violoncelo e piano, baseada num ciclo de poemas de Eugénio de Andrade (e de que existe já uma versão reduzida, escrita em 1966); a composição de uma peça para orquestra sobre materiais compostos em 1964 destinados à música de cena do *Macbeth* de Shakespeare e sobre outros absolutamente novos, que será uma encomenda da Fundação Gulbenkian; e, finalmente, uma peça para harpa solo (possivelmente com a utilização de microfones de contacto), que me foi solicitada pela harpista Clotilde Rosa⁴.

Parece-lhe existir um maior interesse da juventude pela música culta?

No mundo em geral, é evidente que sim; e tal facto anda profundamente ligado a toda uma admirável promoção da juventude, bem patente na progressiva consciencialização dos problemas mais agudos de hoje e da contestação geral de uma sociedade passiva e alienada. No que se refere ao nosso país, forçoso é verificar, infelizmente, que tal juventude não é senão uma pequena minoria; e nem mesmo entre os nossos jovens mais consciencializados se encontra, em regra, um genuíno interesse pela arte e pela música em particular, pelas suas extraordinárias potencialidades de espiritualização e de vital e activa inserção num mundo que se pretende depurado das escórias burguesas e aberto decisivamente a um futuro de progresso e desalienação. Tal facto depende, como já antes frisei, da total carência de formação estética, mas também de uma cómoda inércia.

Acha incompatível o gosto simultâneo pela música ligeira e pela música culta? Porquê?

Acho, porque a exigência consciente de qualidade, de invenção, de imaginação criadora da parte da obra musical autêntica não se compadece com a mediocridade, o cabotinismo, o ridículo e a indigência mental de que dão provas 99 % (aproximadamente!) da chamada música ligeira. Quando, porém, uma certa qualidade artesanal, uma genuína invenção e um esforço de pesquisa desponsam, ainda que embrionariamente (tal é o caso dos 'Beatles' em algumas das suas canções), nessa altura será possível a coexistência de um gosto consciente e mesmo o despertar de um interesse aberto, objectivo e lúcido por uma tal experiência.

A que atribui a mediocridade geral da música ligeira portuguesa?

Bem, como acabei de dizer, 99 % da música ligeira de todas as latitudes é um sub-produto e, como tal, está atolada na mais conflagradora mediocridade. Em Portugal, essa percentagem atinge os 100 % (ou mais!), pois não existe o mais elementar sentido pro-

fissional, já que os chamados ‘músicos ligeiros’ não possuem a mínima noção do que seja compor, ou dirigir, ou tocar, ou cantar!

Sabemos que se ausentou por uns meses de Portugal por razões com a música relacionadas. Quer falar-nos dessa viagem?

Estive na Alemanha, em Darmstadt, onde participei numa experiência colectiva orientada e dirigida por Stockhausen. Colaboraram no total catorze jovens compositores e catorze instrumentistas. Foi uma experiência emocionante e de um alcance histórico. Realizámos um concerto de quatro horas e meia de música sem interrupção, distribuindo-se os músicos por quatro salas diferentes ligando-os mais ou menos entre si por um complexo sistema electroacústico (20 microfones, 35 amplificadores e respectivos potenciómetros e 20 alti-falantes). Como experiência pessoal foi uma das mais significativas da minha vida; o trabalho directo com os outros compositores-colaboradores e com os músicos executantes foi de grande importância para mim, bem como a sensação inesquecível de ver e sentir nascer a música como um fluxo irreprimível. Tal experiência foi particularmente útil na resolução de problemas suscitados pela minha obra *Eurídice Reamada* e contribuiu mesmo para renovar e refrescar o meu potencial criador.

Na sua ausência foi dada a conhecer a decisão do júri do Prémio Nacional de Composição instituído pela Fundação Gulbenkian, que recomendou a sua obra *Eurídice Reamada*⁵ a um prémio especial de 30 000\$00. Pode dizer-nos de que se trata essa nova obra?

É uma obra para coro misto e grande orquestra, com uma duração oscilável aproximadamente entre 30 e 40 minutos. Não foi escrito sobre um texto, mas, pelo contrário, nela se incorporam (muitas vezes ‘a posteriori’) textos de dois expoentes da moderna poesia portuguesa: Herberto Helder e E. M. de Melo e Castro. E não textos completos: versos, imagens poéticas, metáforas, simples palavras e até sílabas e fonemas simples. Quanto à instrumentação, a par de uma orquestra sinfónica com grande profusão de instrumentos de sopro (compreendendo até três saxofones) e de um terceiro grupo bastante compacto (percussão vária, xilofone, vibrafone, *glockenspiel*, duas harpas, piano e celesta) introduzi ainda alguns instrumentos insólitos, tais como cornetas de plástico, flauta de amolador, etc. A obra articula-se numa sequência de secções e subsecções bastante contrastantes, que oscilam desde o mais completo vigor até à quase total indeterminação. Nela existem, em certas passagens, possibilidades de ‘improvisação’ para os executantes (instrumentistas e cantores), sempre controladas; e em

5 Quarenta e um anos após esta entrevista a obra *Eurídice Reamada* continua ainda por estreitar. [Nota do editor]

determinadas partes, um convite à imaginação criadora do chefe de orquestra, o qual “modelará a matéria sonora a seu bel-prazer, dentro de coordenadas previamente fixadas”. A obra utiliza ainda um sistema de citações, que vai desde as citações literais (casos de fragmentos do *Orfeu* de Monteverdi e do *Orfeu* de Gluck), até tipos de citações mais complexos. Quanto ao título *Eurídice Reamada* não é um indicativo que designa a obra, mas sim uma entidade que faz parte integrante da mesma. Meditando sobre a figura mítica de Eurídice, decidi ‘reamá-la’, isto é retrospectivar-me amorosamente sobre uma tradição musical (daí deriva o sistema de citações incrustado no contexto da obra e concretamente as referências aos dois grandes ‘Orfeus’ do passado), sem deixar, porém, de me lançar em voluntária e resoluta prospecção do futuro, através de uma exaustiva investigação da minha própria imaginação.

Damos por aberta esta série sobre os vivos compositores portugueses contemporâneos ao escutar Jorge Peixinho; 29 anos calendariamente; natural, por acaso, do Montijo; residente, por acaso, em Campo de Ourique. Militar. Ainda.

Quando se é autenticamente criador, automaticamente se vai infringir as regras estabelecidas.

Na música de vanguarda há ainda regras gerais?

Humm! Acho que não existem. A única regra é a necessidade de um sistema de regras individuais específicas da obra, que contribuam para a sua coerência interna e uma mais completa e autêntica emanção do artista criador.

Em que limites se pode exercer a liberdade do compositor actual em relação à do compositor clássico?

O compositor clássico tinha um sistema de regras perfeitamente organizado e pré-existente à obra. A sua originalidade revelava-se na medida em que ia abalando os alicerces desse sistema de regras, condicionando-o e transformando-o em função das suas necessidades de expressão. O compositor actual não tem hoje um sistema de regras universal, nem utiliza um vocabulário musical que faça parte de um património colectivo. Terá de formar o seu próprio vocabulário e encontrar as regras necessárias para a sua organização e manipulação.

ORDEM. HIERARQUIA. HIERARQUIAS. DIVERGÊNCIA. AMBIGUIDADE. SÉRIE. ESTRUTURA. ESTRUTURA CADA VEZ MAIS SIGNIFICAÇÃO: como se chegou à música de vanguarda.

Acuso-o, por procuração de tecnicista! (eu não era sincero).

Beethoven era muito mais tecnicista. Acho que o sou muito menos do que deveria e desejaria ser. Quanto mais completo for o domínio da técnica, maior possibilidade teremos de comunicar uma expressão mais autêntica de nós próprios.

Eqívoco?! As linguagens inapercebidas?! A par de uma nova fonética:

* *Diário de Lisboa*, 7.8.1969. Título original: "As lusas semifusas (1)".

O que interessa na música contemporânea é a criação de novos universos de linguagem sonora. De uma nova situação.

Se eu disser 'Ah!' e o ouvinte perceber 'Oh!' A minha mensagem é compreendida?

... mas as formas de comunicação musical não são unívocas. A música teria as significações mais divergentes.

Tem necessidade de ser entrevistado?

Não! Já houve tempo em que tinha uma certa necessidade de polémica e de contestação violenta, quando pensava que a nau, estando embora prestes a naufragar, ainda se mantinha à tona de água, mas agora já não, visto que já está completamente naufragada.

Porquê a música?

Nunca tentei outra forma de comunicação; fui para ela encaminhado inevitavelmente, quer por continuação de educação [consciencializou-se disso em Roma, aos 19 anos, onde estudou composição com Boris Porena e Goffredo Petrassi], quer por um impulso interior.

A sua obra está ligada a algum contexto nacional?

Não, de maneira nenhuma: Posso mesmo dizer que todo o meu vocabulário, a minha técnica foi aprendida lá fora. Em Portugal aprendi os rudimentos estagnados da harmonia e contraponto clássicos.

Jorge Peixinho, *l'enfant terrible* da música nacional bebia uma groselha, quando eu lhe perguntei se a música ainda era de vanguarda. Resposta afirmativa.

Mas o que é a música de vanguarda, e porquê de vanguarda?

É a que nasce de um pensamento e visão do mundo de vanguarda. A PONTA MAIS AVANÇADA DUMA TRADIÇÃO. Mas não basta possuir-se uma técnica de escrita servindo-se de um vocabulário mais avançado. NELA OS VALORES ESTÉTICOS SÃO TÃO IMPORTANTES COMO OS VALORES ÉTICOS. É necessário compreender-se mental e vivencialmente as razões de ser e a profunda NECESSIDADE da vanguarda.

Classicamente, a música era cozinhada em banho-maria. Hoje, pela crescente e amplificada funcionalidade das regras, a panela é parte integrante do prato, às vezes (cada vez mais) só serve uma vez, come-se também e é também mais saboroso.

...a vanguarda é essencialmente revolucionária em relação a todos os valores ideológicos estéticos e morais. Tende para a SUBVERSAO DOS PSEUDO-VALORES HERDADOS de uma sociedade ultrapassada e CRISTALIZADA, de uma sociedade vegetativa e em decomposição.

Se a vanguarda (distância) está em relação ao público, dado que não há nenhuma quebra na evolução musical, qual o papel dele?

De uma maneira geral – depende de obra e de corrente – toda a música de vanguarda exige um papel mais activo do fruidor, como recriador no momento, mais participante e activo na obra. Anote-se

que há obras modernas em que as reacções do espectador previstas pelo compositor, são parte integrante da estrutura da obra. O espectador é o alvo e o espelho, mesmo que a sua reacção seja passiva.

A linguagem é compreendida ou compreensível por parte do público?

[[Agitato]] O público não percebe nenhuma espécie de linguagem musical, nem do presente, nem do passado. Não compreende o vocabulário de Boulez nem compreende o de Mozart. Se adere mais a Mozart que a Boulez é simplesmente pelos aspectos menos significativos da música de Mozart. O público não se apercebe da riqueza estrutural que existe numa obra de Mozart, mas adere aos clichés gramaticais da época; nesse aspecto ele pode muito bem confundir Mozart com Boccherini. Agora, cá na nossa terra, está na moda o interesse pelos compositores portugueses do séc. XVIII, tais como Carlos Seixas e Sousa Carvalho, sabido como é que o seu valor é reduzido e se traduz apenas em características da época perfeitamente ultrapassadas, sem nada de permanente, de forma alguma comparáveis a um Alessandro ou Domenico Scarlatti.

Tem alguma intenção ao compor uma obra de a fazer per saecula saeculorum?

Não! Não me preocupa o problema do futuro e seria ridículo estar a pensar nisso. No entanto qualquer obra musical deve ter capacidade para se desvincular do seu autor, e ganhar uma vida autónoma no espaço e no tempo.

Voltemos ao problema da vanguarda dentro da rápida evolução musical. A forma de transmissão colectiva como o concerto tradicional está a desaparecer com preferência pela 'música em conserva', como gravações, Rádio, TV. Na própria estrutura musical, as intenções individuais implicaram o aparecimento da chamada 'música aleatória', ou na generalidade, agrupamento de estruturas móveis, não constantes, polivalentes. Em 1964, na Galeria Divulgação, juntamente com uma exposição de poesia experimental, Jorge Peixinho, em colaboração com Mário Falcão (estudando actualmente harpa em Nova Iorque) e os participantes na exposição, Ernesto Melo e Castro, Herberto Helder, Salette Tavares e António Aragão, organizou um 'Concerto de audição pictórica' cujo fim era a improvisação colectiva controlada, o alargamento das possibilidades de comunicação simultâneas e a organização de uma obra multivectorial.

Chamamos-lhe «Concerto e Audição Pictórica» na medida em que: 1.ª a música tinha uma função relevante ou mesmo preponderante; 2.ª, a organização da sessão foi baseada ironicamente nos moldes do concerto estereotipado. A designação ambígua de audição pictórica derivava do facto de os elementos visuais, cénicos e plásticos serem organizados dinamicamente e em relações espaço-temporais.

O senso espacial, pelo que ele tem de mensurável, fixo, generalizável, ou em sugestões figurativas, influenciou-o em algo?

Ainda não, mas é um dos domínios que me interessa pesquisar num futuro próximo.

Mesmo na sua obra *Sobreposições*¹?

Não há nada de espacial, no sentido de uma organização compositiva do espaço nas *Sobreposições*, mas apenas estruturas musicais diferentes e sobrepostas e que poderão definir várias regiões de espaço, inerentes às famílias de instrumentos a que são atribuídas.

Ouvi há dias (sextas-feiras, 18 horas, Lisboa 2, Emissora Nacional, 'Música Portuguesa') a sua obra *Políptico* 1960². Porquê 1960?

Porque foi escrito em 1960.

Sem possibilidade de transformações estruturais posteriores?

Imutável.

A fotografia mais actualizada de Jorge Peixinho é a sua obra *Eurídice Reamada*, ou de como Orfeu todos os anos desce ao Inferno, quer de Verão, que de Inverno, à procura de Eurídice, esquecendo-se sempre que não lhe pode vislumbrar o rosto antes de chegar à Terra. *Eurídice Reamada* é uma obra coral-sinfónica premiada com uma menção honrosa e 30 mil escudos no último Concurso Gulbenkian de Composição.

Da relação do mito de Eurídice com a obra (sua):

O título coloquei-o sobre uma estrutura verbal que possui todo o seu peso mítico. Há, digamos, dois tipos de ligação com o mito. LIGAÇÃO INDIRECTA, implicada no título, ou a homenagem a uma herança através duma constante na história da música e simultaneamente, o adjectivo REAMADA dá-lhe uma dinâmica de projecção para o futuro. AMADA seria a vinculação ao passado e o prefixo RE dar-lhe-ia possibilidades de metamorfoses. Considero-a mesmo ligada ao mito de FÉNIX, nascendo das próprias cinzas. LIGAÇÃO DIRECTA: Orfeu, após uma descida aos infernos sobe de novo para reamar Eurídice.

Há algum carácter programático, ou "alguma história para contar"?

Não há argumento de espécie alguma. Os textos são independentes.

No entanto exprime de alguma forma o mito especificado de Orfeu e Eurídice?

Há na obra dois pontos de catalisação cultural, ou seja, duas citações, uma, do *Orfeu* de Gluck e outra do de Monteverdi, para que nesses momentos a ligação ao mito de Orfeu se torne mais audível para o ouvinte.

1 *Sobreposições*, para orquestra (1960).

2 *Políptico*-1960, para orquestra (1960).

Os poemas utilizados são textos de Herberto Helder e Melo e Castro. Do primeiro, extractos de *Poemato*, *Canto rotativo* e do segundo de *Entre o som e o sul* e *Mudo mudando*. Do critério da selecção:

Baseei-me nos poemas que pela sua construção fonética e pela sua imagética não só me sugerissem imagens musicais mas que pudessem inserir-se perfeitamente no universo estético e poético que pretendia criar com esta obra. Pode acrescentar que ao contrário do que é tradicional, a maior parte dos textos foram incorporados ‘a posteriori’.

Como fez essa acomodação?

Segundo diversas técnicas: o recitativo salmódico (de duração elástica apenas sujeito a determinadas cadências); usei também desde uma escrita madrigalística, com uma divisão de sílabas pelas vozes mais importantes do coro, até estruturas melódicas cantadas ou em *Sprechgesang* canto falado, introduzido por Schönberg no *Pierrot Lunaire*, cuja curvatura e ordenação dos pontos de articulação correspondessem à estrutura poética e aos seus pontos de articulação.

Porque utilizou textos de poetas experimentais?

Bem, as obras não são as mais experimentais, embora haja um esforço de pesquisa consciente.

Há características, nas formas de comunicação, comuns ao texto e à partitura?

Há, na medida em que a minha obra tem um grande potencial de ambiguidade patente na própria construção e destruição do mito. Há justamente uma parte na obra que me aproximo dum ritual sacralizado e da sua desmistificação.

Em que medida ou em que domínio se podem concretizar as capacidades de metamorfose da sua obra?

A partir da concepção do chefe de orquestra. Pode divergir não tanto em propostas estéticas mas em clima e significado, sendo a variabilidade obtida em certos casos por velocidades arbitrárias de uma estrutura melódica fixa, criando assim um clima harmónico com a garantia de blocos sempre complexos, com um potencial enorme de ambiguidade.

Atribui qualquer significado sinestésico ao intervalo melódico?

Não, concebo o intervalo melódico como integrado apenas numa estrutura horizontal. A organização dos intervalos em estruturas verticais, formando acordes, considero-a com uma simbiologia intrinsecamente musical com significados diferentes consoante pertencer a determinadas culturas musicais.

Seis horas de entrevista, 1 groselha, 1 bica, 2 cervejas e quase tudo ainda por dizer.

II/13 ENTREVISTA AO COMÉRCIO DO FUNCHAL (1970)*

Tem-se falado par aí de uma reforma do Conservatório. O que pensa obre isso?

O ensino musical em Portugal não precisa de uma reforma, precisa sim de uma revolução radical que destrua aquilo que existe (?) e recomece tudo a partir do zero. É claro que o ensino da música (todo o ensino em geral) atravessa uma crise profunda em todos os países, mas no nosso a situação é verdadeiramente catastrófica. Veja o seguinte: neste ensino, não existe a mínima liberdade, nem flexibilidade, nem possibilidade de evolução; está-se subordinado a um 'programa oficial' absurdo, insuficiente e anacrónico. Não existe qualquer ligação entre o ensino e a realidade prática de uma carreira musical profissional. O resultado vê-se: o Conservatório é um *ghetto*, dissociado de realidade musical envolvente e com um raio de acção ridiculamente reduzido. Num tal contexto, a mediocridade tem por força de se instalar em todos os sentidos; quer exemplos? Ei-los: no estrangeiro, nos meios musicais mais evoluídos, o Conservatório (com todos os seus defeitos estruturais), é uma máquina de preparação de profissionais. Aqui em Portugal é uma sociedade de amadores pretensiosos! O pessoal docente é na maioria dos casos impreparado para a função que pretende desempenhar; não tem competência profissional, não tem uma visão cultural do mundo e é ferozmente reaccionário. Os Conservatórios são entidades amorfas, sem personalidade nem autonomia. Os alunos (raros) são recrutados, na sua maioria, entre os aspirantes a meninos-prodígio, futuros frustrados e desiludidos.

Que soluções propõe para uma modificação deste estado de coisas?

Não é possível alvitrar uma solução do problema do ensino musical sem o integrar num contexto mais geral de todo o ensino, de que ele é parte integrante. Há que promover um ensino suficientemente amplo e flexível que abarque os aspectos mais genéricos

* Comércio do Funchal, 17.8.1969. Título original:
"O nosso ensino musical precisa de uma revolução radical".

e mais fecundos das ciências, das letras, das ciências humanas e das artes, com especial relevo para as disciplinas de ligação e de bifurcação de um domínio para outro, de modo a poder conseguir-se uma maior mobilidade no ensino e simultaneamente uma formação cultural mais completa e um domínio mais sólido de profissão.

Todavia V. tem uma ideia do que poderia ser um ensino musical verdadeiramente moderno e eficaz?

Claro que sim. Para já há que eliminar o fosso existente entre o ensino e a actividade profissional. No actual estado de coisas um músico sai do Conservatório e inicia de chofre a sua actividade numa orquestra. Nesse momento, considera-se que a sua formação musical está terminada e que não mais necessita de reaprendizagem, nem de desenvolvimento das suas capacidades e conhecimentos. É arquifalso. O estudante de música, ao escolher um instrumento (escolha essa que deveria depender menos de factores de acaso e ser condicionada por experiências o mais possível científicas) deverá ingressar imediatamente num conjunto instrumental de acordo com as suas possibilidades técnica de momento. A sua formação musical não se poderá confinar ao domínio técnico do seu instrumento, mas alargar-se ao conhecimento da obra musical, através de cursos e seminários de análise e de estética musical e ainda ao estudo prático da história da música, da interpretação e da teoria da forma. Em vez de entidades musicais funcionando separadamente e não raro em conflito entre si (conservatórios, orquestras, teatros de ópera, fundações e sociedades de concertos), deverão criar-se Centros Musicais suficientemente amplos e dotados de absoluta autonomia.

Como funcionaria, nas suas linhas gerais um Centro Musical?

Como Centro Musical disporia de uma mobilidade interna completa, de modo a que um músico passaria, por exemplo, de uma orquestra sinfónica para uma formação de câmara, desta para uma orquestra de ópera ou de bailado e dessa para um pequeno conjunto, e assim sucessivamente. O músico ganharia em experiência e responsabilidade, poderia chegar a um nível profissional e a uma dignidade artística até aqui raramente atingíveis e evitaria a rotina, que é o pior dos males que ameaça um músico executante. O repertório poder-se-ia então alargar decisivamente, desde a música mais antiga (pré-clássica, renascentista e mesmo medieval) até à mais recente, procurando aproximar o mais possível o público genérico da música do nosso tempo; e simultaneamente, através de uma gama infinita de desdobramentos do organismo orquestral, apresentar obras independentemente da sua formação instrumental, acabando com a concentração quase exclusiva dos programas nas obras destinadas a organismos instrumentais estandardizados (orquestra sinfónica, orquestra de cordas, etc.)

Há, portanto, que proceder urgentemente a uma revisão total das estruturas e infra-estruturas que coordenam e controlam a vida musical portuguesa, se se quiser evitar a morte (que está já talvez consumada) de um mínimo de cultura musical no nosso país. Recuso-me a aceitar, no músico executante, o estatuto exclusivo de operário especializado (com todo o meu respeito por esta classe); além deste aspecto ele é também (ou deve ser) um criador de beleza.

É capaz de concretizar um pouco mais, no caso português, a sua ideia de um Centro Musical?

Ora bem, veja um caso flagrante: nós temos duas ou três orquestras em Portugal. Essas orquestras são reconhecidamente medíocres. No entanto, se se agrupassem os melhores elementos dessas orquestras num mesmo organismo, poderíamos formar uma orquestra bastante razoável. É claro que seria necessário absorver também os restantes músicos, destinando-lhes funções determinadas dentro do mesmo Centro Musical. Os melhores músicos cumpririam ainda missões docentes, como instrutores e monitores dos músicos mais jovens. Estes, nos primeiros anos de aprendizagem (infância e adolescência), deveriam ter acesso a vários instrumentos a título experimental e a sua orientação profissional futura seria determinada, tanto em função das suas tendências individuais, como das necessidades práticas de uma cultura viva e activa. É necessário de uma vez para sempre, uma planificação que evite uma inflação de pianistas medíocres, uma escassez notória de violinistas e uma ausência total de executantes de instrumentos tão importantes hoje, como a guitarra, o címbalo, o *electronium*, que sei eu! Por outro lado, o Centro deveria alargar as suas actividades a todo o país, promovendo concertos e outras realizações musicais, de modo a atingir uma progressiva e tentacular descentralização, ao mesmo tempo que iria proporcionar aos músicos uma constante actividade profissional.

Outro problema que aflige a vida musical portuguesa é a sua descontinuidade, não lhe parece? A partir de meados de Junho tudo acaba, para recomeçar apenas em fins de Outubro.

Tem razão. Numa época em que os grandes centros da Europa estão repletos de festivais, cursos, campos musicais, seminários, etc., em Portugal vemo-nos reduzidos a uns micro-pseudo-festivaizitos turísticos, com que se entretêm algumas famílias e os amigos da vizinhança. As entidades oficiais e particulares têm muito mais interesse em S. Remo do que em Veneza, em Orense do que em Royan.

Que sugere para remediar a descontinuidade das actividades musicais no nosso país?

Deixe-me dizer-lhe o seguinte. Numa época em que tanto se fala na promoção do turismo, é absolutamente incrível (ou talvez não) que não se faça a mínima referência às actividades cultu-

rais. Ora em vez de folclóricas e demais sub-produtos para gáudio de ‘individualidades’ de palanque, deveria antes estudar-se uma planificação (bem estruturada) de festivais, campos de férias, etc., nos pontos de maior interesse paisagístico e histórico, não só nas praias mas também no interior do país. As actividades musicais deveriam ser acompanhadas de grandes exposições de artes plásticas, *happenings*, espectáculos de teatro, de cinema, de poesia, de bailado, apresentando obras experimentais e de grande audácia criadora (sem serem sujeitas ao opróbrio preservativo da censura) e promovendo o aparecimento de obras colectivas e poli-artísticas – em plena liberdade – que pudessem criar pela primeira vez uma cultura original, viva e actuante no contexto nacional.

A Madeira e as ilhas adjacentes estariam incluídas nessa planificação, não é verdade?

Absolutamente. Já apresentei uma vez até um projecto para a realização de um Festival de Música Contemporânea na Madeira, dentro de uma programação que deveria compreender ainda as artes plásticas do nosso tempo, a poesia de vanguarda, o teatro experimental, etc. O António Aragão e o Dr. José Maria Silva do Cine-Fórum interessaram-se muito por esta ideia, mas, infelizmente até à data não foi possível levá-la a efeito. Por minha parte, gostaria imenso que um tal projecto se concretizasse num futuro próximo e que se pudesse realizar na Madeira o 1.º Festival de Música Nova em território português.

Muitos artistas de vanguarda (em geral) e compositores (em particular) têm durante a sua vida uma barreira de menosprezo por parte dos auditórios conservadores e, portanto, pouco atreitos e inovações de relevo [sic]. Todos os que conhecem, pessoalmente, Jorge Peixinho sabem que tem vincadas convicções a respeito da indefensável posição que toma o nosso público perante obras modernas - ou, por vezes, menos modernas mas que não estão de acordo com as tradicionais teorias harmónicas. Por outro lado os nossos auditórios não aceitam, facilmente, 'faltas de respeito' ao ritual místico de fazer música - que, segundo as suas ultrapassadas concepções, não pode dispensar casaca. Essa uma das razões por que ficou célebre o concerto que deu Jorge Peixinho, com Mário Falcão, para a Juventude Musical Portuguesa, em 6 de Novembro de 1964. Um espectador — hoje músico profissional — subiu ao palco contestando a 'seriedade' de tal manifestação artística e admitindo que 'se estava a brincar' com o público. Não mencionamos o seu nome, pois nos parece que as suas concepções devem ter mudado...

Depois deste episódio, e de tantos outros, gerou-se, por parte deste público, uma certa tendência de associar o nome de Jorge Peixinho a correntes estéticas bizarras, mas considerando-as muito fora do 'verdadeiro' fenómeno musical. Uma insistência passiva do jovem pianista-compositor foi a melhor arma para ser aceite, mais e mais, por uma outra camada dos auditórios. A camada esclarecida, evidentemente. Sucessivas e diversas intervenções no estrangeiro prestigiaram o nome do compositor, tendo, agora, o que consideramos a primeira consagração, ao nível internacional, e que é perfeitamente justa.

Estamos deveras satisfeitos que este enorme passo na carreira de Jorge Peixinho tenha surgido numa altura em que a sua combatividade está ainda inflamada - isto é: ainda não caiu no marasmo do 'não vale a pena'. Asseguremos, a partir deste momento, sucesso generalizado para este valor na nossa nova música. Com a mentalidade que gira como normal, vamos ter, agora, uma reviravolta sensacional e passaremos a ouvir os que antes eram 'contra' fazendo rasgados elogios e afirmando mesmo que, no fundo, tinham uma grande certeza quanto ao seu triunfo...

* *Vida Mundial*, 6.3.1970. Título original: "Jorge Peixinho regressou do Brasil: 'Ao primeiro contacto pensaram encontrar mais um músico português'".

Jorge Peixinho acaba de chegar do Brasil, onde esteve mês e meio. Traz grandes novidades, excelentes notícias. Quisemos ouvi-lo.

Quais os seus contactos mais importantes com o estrangeiros, antes desta ida ao Brasil?

Desde 1961 que vou com regularidade a Darmstadt, para os famosos encontros de compositores que se dedicam à ‘música nova’. Aí convivi com o grande Stockhausen e colaborei com ele, em 1967 e 1968, em concertos já largamente referidos, a seu tempo, pela *Vida Mundial*. Parte importante da minha aprendizagem foi feita em Itália, e depois na Suíça (Basileia), com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Tenho ido a vários festivais e cursos. Fui convidado a participar nos Festivais de Bilthoven, na Holanda, em 1962; na Bienal de Madrid, em 1964; de Royan, em 1968. No Verão passado desloquei-me a Ath, a convite da Juventude Musical Belga, e com o apoio da Juventude Musical Portuguesa, para o excelente ‘campo musical’ que Henri Pousseur e Pierre Bartholomée aí dirigem. Colaborei mesmo na orientação de uma obra colectiva, uma grande realização levada a efeito no campo. A ideia base desta iniciativa parece-me muito interessante, pois abre um novo caminho ao concerto. Apresentaram-se obras já conhecidas, do *Pierrot Lunaire* as peças mais recentes, ligadas umas às outras por sistema de improvisação controlada e dirigida, de tal forma que das características fundamentais de uma peça fossem surgir as da peça imediata, na execução.

Obras da minha autoria foram tocadas em 1964, tanto em Darmstadt como no Festival da Bienal de Veneza.

Como surgiu a sua viagem e permanência no Brasil?

Já tinha conhecido numerosos músicos brasileiros interessados na produção de obras actuais. Darmstadt foi local de encontro. Aí surgiu, várias vezes, a ideia de eu ir até ao Brasil. Nunca foi possível concretizá-la, embora o compositor Gilberto Mendes e o pianista Paulo Afonso sempre tivessem demonstrado grande empenho em tal viagem. Este ano a concretização do plano foi devida ao chefe de orquestra Roberto Schnorrenberg, director dos Cursos Musicais de Curitiba, que me enviou um convite oficial em nome do governo do Estado de Paraná, custeando-me as despesas de estadia. A Fundação Gulbenkian deu-me o indispensável subsídio de viagem para os voos Portugal-Brasil.

Portanto, o motivo principal desta deslocação ao Brasil foi a participação no VI Curso Internacional de Música do Paraná?

Parti de Lisboa nos últimos dias de Dezembro; o curso decorreu de 2 de Janeiro a 3 de Fevereiro. Convém lembrar que é um curso de férias, e que o Brasil está em pleno Verão; ontem à noite, antes de partir, a temperatura era de 33° C. Curitiba é a capital do Estado do Paraná, e esta foi a 6ª edição do curso. Fui na qualidade de professor

e artista convidado. A ideia fundamental desta realização anual é a de juntar um elevado número de jovens músicos – tivemos entre 500 e 600 este ano – e dar-lhes durante um mês aprofundamento na sua preparação musical de base, aliada à salutar oportunidade de fazerem música em condições diferentes das habituais. Referirei, daqui a pouco, um concerto que orientei, em que pus alunos e alunas que até aí tinham, simplesmente, estudado música sob um aspecto teórico ‘morto’, por assim dizer, compondo uma obra colectiva.

Forma-se uma orquestra sinfónica em que entram os professores e alunos mais adiantados e que colaboram no Festival que existe paralelamente ao Curso. Organizam-se também vários agrupamentos de câmara, com a mesma finalidade. Desta maneira o VI Festival Internacional de Música de Curitiba muitas e boas realizações, em quase todos os dias do VI Curso Internacional de Música do Paraná.

O curso estrutura-se de uma forma bastante eclética. Há uma preparação estritamente de executantes, em que se ensinam quase todos os instrumentos e, por outro lado, também as cadeiras de Solfejo e Matérias Teóricas, obrigatórias para todos os participantes. Convém aqui esclarecer estas Matérias Teóricas a cadeira que eu dei a um grupo musical seleccionado de alunos e onde pude concretizar experiências muito interessantes inclusive a realização da obra colectiva. Nesta cadeira fizeram-se estudos profundos sobre pontos importantes mesmo das teorias mais actuais. Dei desde o solfejo adiantado, com exercícios de poliritmia, e de educação auditiva, até rudimentos de instrumentação e mesmo o estudo pormenorizado das estruturas fundamentais da harmonia em que enquadrámos todos os sistemas – desde o modal ao pós-serial. Em relação a capítulos verdadeiramente actuais fiz uma série de lições sobre os vários parâmetros da música e suas interligações, nomeadamente a influência da dinâmica ou do timbre sobre a harmonia, a criação de regiões harmónicas autónomas, a sua transformação por alteração de intervalos, a criação de campos harmónicos homogéneos ou heterogéneos, a sua valorização ou neutralização.

A presença de estrangeiros nestes cursos situa-se, sobretudo, no corpo docente. Para já, gostaria de referir que não há barreiras rígidas entre professores e alunos e que, inclusivamente, eu pretendi estabelecer um salutar clima de camaradagem entre todos para que o resultado que se pretendia — e que não era mais do que verdadeira criação artística — surgisse de forma natural. Mas dizia eu que os estrangeiros que vão a Curitiba incluem-se, especialmente, no grupo dos professores e artistas convidados. Assim, este ano, havia dois americanos, uma organista e um professor de música de câmara e musicólogo; dois franceses bastante conhecidos, Maurice Leroux, que já esteve várias vezes em Portugal, e o pianista Michel Béroff; três checoslovacos, um trompetista, uma oboísta

e um violinista, alguns polacos e alemães radicados no Brasil; e um português, evidentemente... Os quatro Estados brasileiros que mais contribuíram para a massa de alunos foram os de Paraná, São Paulo, Baía e Minas Gerais; alguns argentinos bolsheiros vieram especialmente de Buenos Aires.

Quais as realizações mais importantes nesta estadia no Brasil, enquadradas no Curso ou no Festival a ele ligado?

Dentro do Curso fiz pesquisa sob vários pontos basilares do ensino musical, características dos intervalos, estudo da harmonia, instrumentação, utilizando uma perspectiva completamente nova. Levei os alunos a um interesse inegável por toda a problemática musical, fazendo-os ver que as divisões, tantas vezes propostas, são artificiais e limitam a compreensão profunda e a vivência total do fenómeno sonoro. Foi para mim uma experiência apaixonante e senti que os alunos gostaram, de facto, das minhas aulas, tanto pela enorme frequência que sempre registaram como pelo carinho com que incondicionalmente me apoiaram e colaboraram comigo. Chegaram mesmo a aplaudir-me calorosamente, no fim da minha última aula.

Quanto ao Festival, actuei em quatro concertos, dois dos quais organizei. Num, entre Schubert e Brahms, toquei duas peças minhas, uma delas ainda inédita em Portugal. Noutro concerto, também com programação tradicional, entre Beethoven e Mendelssohn, dirigi o *Concerto* op. 24 de Webern, em que tocavam outros professores do Curso. Dos dois concertos que realizei, um foi dedicado à música de câmara do século XX, com obras desde Schönberg, Webern e Alban Berg, até Pousseur, Jarmy de Oliveira (um jovem compositor brasileiro de muito interesse) e Filipe Pires, de quem eu toquei ao piano as *Figurações II*. O outro concerto, a que já me referi, foi a audição de uma obra colectiva feita pelos meus alunos de composição proposta, congeminada e orientada por mim, mas quase integralmente realizada por eles. Foi como que a coroação de toda a minha actividade pedagógica em Curitiba. Encheu-me de satisfação o bom resultado desta experiência.

Deseja particularizar alguns pormenores deste concerto?

Como elementos executivos na preparação desta obra colectiva houve cinco jovens, três rapazes e duas raparigas. Dois outros asseguraram a resolução dos complexos problemas de realização que, inevitavelmente, surgiram. Cada um dos cinco elementos efectivos teve colaboração activa na concretização da obra. Ou dirigiram a secção preparada especificamente por eles, ou tocaram, ou controlaram os sistemas electroacústicos. O conjunto de executantes era formado por mais de 50 pessoas, entre instrumentistas e coro. A orquestra era constituída por cinco flautas doces, duas flautas transversais, dois oboés, três clarinetes, dois fagotes, três trompetes, duas trompas, um trombone, cinco violinos, quatro violoncel-

los, quatro contrabaixos, harmónio e uma secção de instrumentos de percussão que foi elaborada à última hora, muitos deles improvisados no momento, resolvendo de forma precária uma série complexa de problemas. O público que assistiu a este concerto era, especialmente, constituído pelos participantes no Curso, portanto jovens, e professores, além de outras pessoas interessadas que apareceram devido ao muito que se falou desta obra colectiva e ao entusiasmo que ele suscitou. Todos reagiram muito bem à execução comungando, de verdade, com a obra que se fazia.

Além do Curso, que outras actividades musicais exerceu?

Depois da minha estadia em Curitiba fiz uma viagem a Brasília onde visitei a Universidade e onde estava prevista, em princípio, a realização de um recital meu. Não pôde concretizar-se porque o dia em que estava disponível correspondia ao Carnaval, e, nesse período, tudo é popularizado por essa grande manifestação de massas. Dei recitais de piano, com música portuguesa e brasileira contemporânea; toquei peças minhas, do Filipe Pires, do Emanuel Nunes, do Gilberto Mendes e do Willy Corrêa de Oliveira. Esses recitais decorreram em São Paulo, Santos e Rio de Janeiro. Em São Paulo fiz uma conferência sobre a situação da música portuguesa, com exemplos gravados de Fernando Lopes-Graça, Filipe Pires e meus.

Convites para o futuro?

Fiquei extremamente contente com os convites que me fizeram nesta estadia no Brasil. Penso corresponder a todos, pois são, inegavelmente, honrosos. O primeiro, cronologicamente, é para pertencer ao júri do Festival da Guanabara, a realizar, em Maio, no Rio de Janeiro. Nessa altura dirigirei uma obra minha, darei um recital de piano numa grande sala e tocarei na televisão. Irei, também, a S. Paulo para um concerto público, outro na televisão e, ainda, uma conferência no Goethe Institute. Roberto Schnorrenberg [1929-1983] pediu-me para colaborar, de novo, em 1971, no Curso e no Festival de Curitiba o que prova a aceitação que as minhas ideias e métodos tiveram junto dos responsáveis por estes importantes cursos. Reger um curso de vários meses no Departamento de Música da Universidade de Brasília é outro dos projectos propostos. Tenciono aceitá-lo.

Como lhe pareceu estar organizado o ensino da música no Brasil?

Acabo de lhe falar na Universidade de Brasília e no seu Departamento de Música. Por conversas que tive com o director deste departamento, assim como com o director do Instituto Central das Artes, e mesmo pelos contactos com muitos alunos meus em Curitiba e que frequentam a Universidade de Brasília, pude concluir que o ensino da música se faz segundo moldes muito actuais e interessantes. Verifiquei, no local – que é uma Universidade muito moderna em esquemas de trabalho –, que se procura uma preparação muito

ampla do futuro profissional, a todos os níveis, tentando integrar o ensino da música numa cultura de base bem aprofundada. Curioso referir que nas várias escolas desta moderna Universidade são dados cursos de música para que arquitectos, homens de cinema, cientistas, literatos, etc., tenham uma ideia correcta do fenómeno musical. Quem ministra tais cursos são os professores do Departamento de Música, evidentemente. Quanto ao ensino propedêutico está previsto, mas não completamente concretizado. Para que ele se torne efectivamente válido está a funcionar uma comissão dirigida por Diogo Pacheco (um maestro com quem contactei também), que pretende um saneamento das escolas de ensino primário e médio cujos professores de música não distinguem, muitos deles, os intervalos... Ao mesmo tempo estão a ser preparados, intensivamente, novos professores para tomarem os lugares que vão vagar.

E a vida musical normal?

Se exceptuarmos este momento especial em que houve 25 concertos em 30 dias, e que se deve ao Curso de Curitiba, não me parece que haja uma actividade musical muito intensa no Brasil em geral. À parte a apresentação de estrangeiros, os bons pianistas brasileiros, por exemplo, dão, com uma certa regularidade, concertos. No entanto, a actividade de espectáculos de música é reduzida. Os programas consistem em obras do repertório tradicional.

E quanto à música contemporânea?

Alguns pequenos grupos estão ganhando realce na vida musical brasileira, defendendo as correntes actuais e inserindo-se nelas. Têm produzido peças interessantes e de boa qualidade, como aquelas que interpretei e cujos autores já referi.

Fazem-se experiências da música electrónica?

Não está ainda organizado um verdadeiro estúdio de música electrónica no Brasil. Surgiu uma pioneira experiência privada, com montagem pelo compositor Reginal de Carvalho, de um estúdio no Rio de Janeiro. Dois grandes estúdios estão já previstos para a Escola Superior de Música do Rio e para a Universidade de Brasília, onde já está, como professor, um especialista uruguaio desta música – Korado Silva.

Verificou uma absorção, por parte dos compositores actuais, de instrumentos populares brasileiros?

A imensidade de instrumentos populares artesanais brasileiros, como o *berimbau*, tem já sido alvo da atenção de compositores contemporâneos que deles têm tirado bons resultados. Em Curitiba ouvi gravações de tentativas desse tipo, feitas por um compositor Sequeira, por Lindenbergh Cardoso, e mesmo por Gilberto Mendes, de quem já falei.

Quais as perspectivas que se lhe deparam para um intercâmbio eficaz musical entre Portugal e o Brasil?

Notei, ao chegar ao Brasil, uma má vontade em relação a mim, nos primeiros contactos, ao saberem que era um músico português. Felizmente que tal atitude desapareceu sempre depois de alguns momentos de conversa. Mas os primeiros contactos foram sempre frios. Confidenciaram-me, mais tarde, os conhecidos — que se tornaram amigos — que ao primeiro contacto pensaram encontrar mais um músico português ao nível dos que, normalmente, vão ao Brasil. Felizmente verificaram, depois, que os meus pontos de vista eram os de um europeu e, assim, me consideraram. Deve-se tal *handicap* ao facto das embaixadas artísticas portuguesas que se têm deslocado ao Brasil serem de qualidade lastimável. É francamente desprestigiante para todos nós que este facto se dê e por isso deveria ser revisto o critério no envio de músicos a terras do Brasil. Falaram-me com empenho numa efectiva intenção de se realizar um intercâmbio válido, de parte a parte, e em que nós, portugueses, podemos ficar bem vistos, na medida em que enviemos bons executantes, de que dispomos, em vez das nulidades que só nos deixam ficar mal.

Valeu verdadeiramente a pena esta viagem ao Brasil. Estou profundamente satisfeito com os resultados das minhas experiências pedagógicas e espero em posteriores deslocações continuar a obra que encetei agora.

“Um número cada vez maior de pessoas aceita sem dificuldades as tendências mais avançadas da música moderna” – declarou a O GLOBO o compositor português Jorge Peixinho, que está no Rio para participar do Segundo Festival de Música, na qualidade de membro do júri internacional. Discípulo de Pierre Boulez, Jorge Peixinho situa-se, aos 30 anos, entre os mais conceituados autores de vanguarda na Europa. Para ele, esse tipo de música não se destina a uma minoria de snobes. O grande público também se está deixando conquistar, conforme se verifica nos centros artísticos da Europa e da América.

“Tudo depende do ambiente cultural global. Se uma comunidade está habituada a experiências como a do Living Theatre, a pintura Pop, o cinema underground, não há motivo para que não admita a música mais actualizada. Mas é claro que se o seu gosto parou em Richard Strauss...”

E o compositor português prossegue enumerando as condições necessárias à boa aceitação da música moderna:

Urge remodelar as condições do ensino (não gosto da palavra reforma, que tem outras conotações). Nos conservatórios, em todo o mundo, abafa-se o instinto criador, formam-se pessoas destinadas a serem, por sua vez, professores de rotina. O objectivo deve ser outro: ensinar as pessoas a adquirirem a sensibilidade do seu tempo. Outro ponto importante é a existência de intérpretes qualificados. Se a orquestra se põe a rir antes de executar uma obra que foge aos padrões convencionais, o resultado não poderá ser brilhante...

Se Mozart e Beethoven vivessem hoje, comporiam música electrónica?

Se Mozart e Beethoven vivessem hoje, não seriam mais Mozart e Beethoven – respondeu o compositor lusitano – seriam provavelmente Boulez e Stockhausen. Saberiam se adaptar à época do avião, da luz eléctrica, da viagem à Lua.

A música moderna pode ser entendida como uma contestação dos valores tradicionais?

* O Globo, 7.5.1970. Título original: “Compositor português: Só a vanguarda entende tradição”.

Contestação apenas do academismo, da fossilização, de uma mitificação da arte do passado. Só se pode entender validamente uma tradição numa posição de vanguarda.

Que vulto da música actual poderia ser chamado de 'génio'?

Stockhausen, mais propriamente do que Boulez. Este é o músico tradicional por excelência, ainda que vanguardista. Já Stockhausen buscou romper até mesmo com a figura tradicional da música de *avant-garde*. Visa recuperar valores místicos que o Ocidente esqueceu (Budismo Zen, por exemplo). Não se trata de olhar para trás. É mais um problema de espaço do que de tempo. Devo dizer que, em 1970, minha afinidade é maior com a posição de Stockhausen.

Em que medida a música que o senhor compõe pode ser considerada portuguesa?

A música portuguesa começou e acabou com Lopes-Graça, o único a explorar uma rede folclórica de maneira racional, diríamos mesmo científica. Os demais eram amadores. Mesmo Lopes-Graça teve de recorrer a processos internacionais de composição para não falarmos do uso da orquestra, que vem de Beethoven. Nós, compositores jovens, não nos preocupamos em fazer a música dita 'nacional'. Mas, por outro lado, é claro que o facto de sermos desta ou daquela nacionalidade tem importância, pelo condicionamento básico a que fomos submetidos. Nossa formação pode ser cosmopolita, ela só nos fornece a ferramenta e não a receita. Que quer dizer nacional? O folclore, sabemos, tem raízes comuns a vários países. Na música popular, por exemplo, não é justo dizer que o fado seja especificamente português. Há quem diga que sua origem é o Brasil. Não importa. Mesmo que fosse. No Brasil, ele já representaria o repique de outras influências.

Jorge Peixinho cita como sua obra recente de maior envergadura Eurídice Reamada para coro misto e orquestra, ainda inédita, dadas as dificuldades de execução. Recitativo III de 1969 utiliza recursos instrumentais mais modestos. É a segunda vez que vem ao Brasil, tendo aqui estado por ocasião do Festival de Música de Curitiba, em Janeiro passado. Convidado para figurar no júri desta feita, além de se ocupar com suas funções do Festival, pronunciará uma conferência e provavelmente regerá três obras suas, intituladas Sucessões Simétricas, Harmónicos I e Estudo I – Mémoire d'une présence absente.

II/16 ENTREVISTA DE WILLY CORRÊA DE OLIVEIRA (1970)*

Jorge Peixinho, português, 30 anos, é um dos mais destacados dentre os novos compositores de hoje. Sua obra (desde as Sucessões simétricas até sua inconclusa Quatro Estações) é o testemunho de um trabalho original, em constante evolução: o desenvolvimento lógico da linguagem fundamentada nas experiências dos compositores post-webernianos (Stockhausen, Pousseur, Boulez, etc.) que abriram novas perspectivas para o curso da criação musical da segunda metade do século XX.

A carreira de Jorge Peixinho apresenta aspectos múltiplos. Regente, pianista e professor de composição do Conservatório do Porto. Seus ensaios e escritos teóricos têm sido divulgados em revistas especializadas da Europa e da América. Dirige e organiza festivais de música contemporânea para a Fundação Calouste Gulbenkian. Participa activamente dos festivais internacionais de Darmstadt, Donaueschingen, Royan, Madrid, etc.

Actualmente Peixinho se encontra no Brasil, participando como membro do júri internacional do festival da Guanabara. Anteriormente esteve no Brasil em Janeiro passado, a convite do VI Festival e Curso Internacional de Curitiba, quando assumiu a cadeira de composição. Em Curitiba, em São Paulo e em Santos apresentou-se como regente, pianista e proferiu algumas conferências. Quem ouviu Jorge Peixinho nesta ocasião pôde constatar a transparência e o fundamento do pensamento do autor de Eurídice Reamada. Nesta entrevista Peixinho fala o que pensa, sobre a música actual e lança alguns dados sobre sua própria obra.

Existem, na história da música portuguesa, antecedentes que houvessem influído directamente na formação de uma linguagem musical contemporânea em Portugal?

Na eclosão da música de vanguarda em Portugal não existe nenhuma espécie de descendência directa de compositores nacionais anteriores. Esse facto é, aliás, a única constante tradicional ao longo da história da música em Portugal: uma ausência de verdadeira tradição, tomando esta palavra ao sentido de um fluxo vital e vivencial

* Publicada no 'Suplemento literário' do jornal O Estado de S. Paulo de 23.5.1970, com o título: "Jorge Peixinho pensa a música de hoje".

no qual se vão inserindo ao longo do tempo todas as transformações e metamorfoses. Sempre a música em Portugal foi caracterizada por uma completa descontinuidade entre épocas e gerações, e mesmo quando, em certos momentos históricos, um vislumbre de evolução orgânica de uma tradição musical se ia descortinando, esta era abruptamente interrompida. A nova geração portuguesa descende, pois, unicamente do grande movimento musical internacional que se afirmou no após-guerra. Só uma fase posterior, digamos assim, começamos a redescobrir alguns possíveis antecedentes na nossa cultura musical, susceptíveis de alguma ressonância actual: principalmente Fernando Lopes-Graça, nalgumas das suas obras onde a linguagem é mais depurada e estruturalmente mais rica e ainda as pesquisas esporádicas de um Luís de Freitas Branco no *Vathek* (1913).

Como se manifesta o publico português diante da música contemporânea?

Em primeiro lugar, é necessário acentuar que Portugal é talvez o país da Europa em que menos música contemporânea é programada, não existindo sequer uma planificação sistemática de concertos (por mínima que seja) de música actual. Pretende-se assim cristalizar ainda mais as gentes em posições conformistas, inertes e reaccionárias. Nos esporádicos concertos que têm sido realizados, o público português (melhor dizendo: o público de Lisboa) tem reagido de modo geralmente não muito distinto do dos centros musicais internacionais. Há sempre um misto de facções interessadas, algumas até entusiásticas, facções irracionalmente adversas e facções incomodamente pseudo-indiferentes. Por outro lado, é claro, o publico é uma entidade extremamente difícil de definir. Em relação ao público potencial que mais pode interessar, o público jovem, em particular a juventude universitária e pré-universitária, que em Portugal tão generosamente, e por vezes até heroicamente, tem sabido assumir as suas responsabilidades cívicas, forçoso é reconhecer, de um modo geral, que as opções culturais e artísticas da maioria têm-se revelado confusas, preconceituosas e por vezes reaccionárias.

Dentre os vários problemas levantados pelo estágio actual do desenvolvimento da linguagem musical, quais os que mais destacadamente lhe interessam e norteiam seu trabalho?

Sempre me preocupou sobremaneira a criação de uma linguagem pessoal, original e dotada de todas as qualidades necessárias para uma auto-evolução permanente. Nesse aspecto, a inserção de novos vocábulos musicais (objectos sonoros, elementos estilísticos alheios ao universo serial, etc.) foi-se estabelecendo progressivamente, levando-me a formular um sistema flexível de integração e assimilação. Actualmente os problemas que mais me preocupam musicalmente estão, porém, ligados à criação e elaboração de formas flexíveis ou abertas e à consequente renovação da problemática

temporal da música, tentando colocar em novos termos o binómio forma-tempo (não só o tempo entendido como ‘duração’ – relação do tempo-psicológico com o tempo-cronológico – mas sobretudo o tempo como ‘vivência’ – com todo o seu fluir e a criação de campos polivalentes de tempo passado, momentâneo e em devir).

Quais as tendências mais válidas da música de hoje?

Para mim, as tendências mais válidas da música de hoje são as de Stockhausen, com todas as suas pesquisas de novos universos sonoros e de uma nova comunicação musical: a de Berio, *démarche* fascinante tendendo para a formulação de uma nova semântica musical; a de Nono, compromisso criadoramente assumido entre um conteúdo político e uma expressão pessoal em plena evolução; e ainda a de Ligeti, com as suas pesquisas formais e de textura; a de Boulez, com as últimas consequências da ortodoxia serial; as pesquisas harmónicas sistemáticas de Pousseur e a integração musical de elementos extramusicais (cénicos, visuais) em Kagel.

Que pensa de John Cage e do Cageismo?

Considero John Cage uma das personalidades mais fascinantes do século. A sua influência, não só nos Estados Unidos, nas também na Europa (todos o sabem) foi poderosíssima e imprimiu até novo rumo à evolução da própria música europeia nos últimos anos da década de 50. Como compositor Cage tem obras fundamentais, que reputo entre as mais importantes do nosso tempo: basta citar *Construction in Metal*, *Music of Changes*, o *Concerto para piano e orquestra*, entre outras. No entanto, pela sua própria singularidade, a personalidade de Cage presta-se pouco, a meu ver, para constituir a cabeça de uma corrente musical. Desse modo, o ‘Cageismo’ tem revelado, a maior parte das vezes, um núcleo de compositores e pseudo-compositores de cunho acentuadamente epigonal. Um grande compositor europeu (Stockhausen) soube assimilar certos aspectos fundamentais da poética de Cage e projectá-los à luz da sua fortíssima personalidade. E reconheço em Sylvano Bussotti o compositor com mais originalidade e poder criador entre todos aqueles, que com Cage maiores afinidades estéticas e ideológicas têm testemunhado.

Em suas obras, que eu saiba, pouco uso você faz de processos aleatórios totais. Porquê?

Foi na *Eurídice Reamada*, obra para coro misto e orquestra composta em 1968, que eu usei os processos aleatórios mais radicais, conferindo ao regente em certos momentos e a todos os músicos da orquestra grande parte da responsabilidade pelo resultado momentâneo ou até pela própria orientação da obra. No entanto, nunca fiz uso dos processos aleatórios totais a que V. se refere, pela simples razão de desejar exercer, em última análise, um controle global de modo a poder dominar as linhas gerais da forma musical e a obter uma garantia de qualidade.

Nós músicos manipulamos signos, signos musicais ordenados sintaticamente. A linguagem verbal, por outro lado, se manifesta em três níveis – sintético, semântico, pragmático. Acredita você na possibilidade de uma música essencialmente semântica? Como vê você o aspecto semântico e o pragmático da linguagem musical?

Uma música essencialmente semântica não creio que possa existir. Temos o exemplo do *happening* que é uma criação essencialmente semântica, mas o *happenning* já não é uma obra, nem um objecto musical. E na medida em que o carácter essencial da semântica se acentua a obra será cada menos musical, mesmo no sentido lato da palavra. Agora já acredito plenamente numa música prevalentemente semântica, no sentido em que os valores do significado se sobrepõem e adquirem preponderância sobre os valores do significante. Os exemplos mais radicais que conheço, são a terceira parte da *Sinfonia* de Berio, construída sobre uma infra-estrutura extraída do *Scherzo*, da *Segunda Sinfonia* de Mahler e baseada num jogo muito elaborado de citações, “cela veut dire que...” fundada em pesquisas morfológicas e semânticas sobre o folclore de vários países (também de Luciano Berio), e a ópera *Votre Faust* de Pousseur, na qual é posto a funcionar todo um sistema organicamente constituído e destinado a assimilar e integrar os elementos estilísticos e estruturas de linguagem ao longo de toda uma evolução histórica de Monteverdi até aos nossos dias. Algumas das últimas obras de Stockhausen são também muito ricas de carga semântica, em especial os *Hymnen* baseados, como elementos primogénitos da estrutura da obra, em vários hinos nacionais; e a *Telemusik*, na qual são integrados organicamente os elementos musicais mais díspares provenientes de todas as regiões do mundo.

Nas minhas obras da fase mais recente tenho introduzido e procurado incrementar o aspecto semântico. Na *Eurídice Reamada*, por exemplo, a carga semântica do título (a um nível extramusical) influenciou a própria estruturação musical, levando-me a procurar ‘artificialmente’ e quase a posteriori uma relação mediata, melhor dizendo, uma meta-relação com o mito de Orfeu, através da introdução de citações de Monteverdi e de Gluck. Em *As Quatro Estações* a carga semântica aumentou sensivelmente, a ponto de poder competir numa situação de equilíbrio instável com o aspecto sintáctico. Aí toda a articulação formal é ordenada ou influenciada por elementos semânticos. Um fenómeno análogo se verifica também numa obra escrita ao mesmo tempo que esta última: *Mémoire d'une présence absente*.

Actualmente você trabalha em uma obra para piano, baseada sobre um dos Estudos de Chopin. Qual a razão de seu interesse em remanipular Chopin?

O *Estudo sobre Chopin* será provavelmente o terceiro de uma série de estudos para piano que estou realizando, e dos quais já está terminado o primeiro (*Mémoire d'une présence absente*). A origem do meu interesse em remanipular Chopin fundamenta-se especialmente em dois aspectos: um prevalentemente semântico, e outro estilístico e formal. O aspecto semântico está ligado à 'recuperação' em termos actuais de elementos e perspectivas musicais de um dos compositores mais conhecidos e amados do grande público. As reminiscências estilísticas deverão funcionar como ponto de referência cultural e como elemento de 'banalidade', integráveis embora numa nova ordenação sintáctica. Estas considerações entroncam já no aspecto estilístico e formal, mas sempre acrescentarei que essa obra será também um estudo e uma pesquisa sobre as possibilidades de orientação múltipla de uma forma no tempo; a cada momento, pois, o discurso musical irá defrontar múltiplas hipóteses de orientação estilística. A infra-estrutura da forma global do *Estudo* deverá ainda ser extraída rigorosamente da obra de Chopin.

Contenos sobre a sua colaboração em recentes obras colectivas de Stockhausen.

Colaborei directamente com Stockhausen nas duas realizações extraordinárias levadas a efeito em Darmstadt em 1967 e 1968, respectivamente *Ensemble* e *Musik für ein Haus*. Na primeira, doze compositores sob a orientação de Stockhausen realizaram uma obra colectiva com a duração de quatro horas. Cada um de nós compôs uma partitura com a duração total da obra, destinada especialmente a um instrumento (no meu caso o contrabaixo). O nosso trabalho individual foi realizado em estreita ligação e interdependência, de modo a se conseguir uma articulação suficientemente orgânica na *Musik für ein Haus*, o objectivo principal foi o de realizar uma obra colectiva executada simultaneamente em quatro salas diferentes. Nesta obra, cada compositor compôs uma obra parcial independente, inscrita na duração total de quatro horas. Enquanto que em *Ensemble* se elaborou um núcleo de partituras musicais baseadas em graus variáveis de determinação toda a música de *Musik für ein Haus* foi produzida a partir da interpretação de textos verbais por nós elaborados, os quais deveriam sugerir de modo extraordinariamente aberto um 'processo' musical. Em ambas as realizações foi utilizado um sistema electroacústico muito complexo (vários microfones, amplificadores, potenciômetros e altifalantes), que tinha por finalidades fundamentais operar transformações de material instrumental produzido, conferir-lhe direcções formais ou espaciais, valorizar certas características e hierarquizar os planos musicais da grande polifonia.

Tocar o piano com o cotovelo foi uma das soluções que o compositor Jorge Peixinho encontrou para suas pesquisas de música de vanguarda. Uma música que luta com a falta de salas apropriadas, novos instrumentos, e que por isso – diz Jorge – não tem público. Jorge Peixinho sabe que dificilmente haverá público – um dia – para suas músicas. Mas não se importa compondo para o pequeno grupo de admiradores da música de vanguarda. Este português de 30 anos já é considerado um dos mais importantes compositores da actualidade. Jorge Peixinho não despreza esse público, capaz de se interessar pela música popular ou pelos clássicos do século passado. Mas pensa que esse problema não pode ser resolvido pelo compositor.

Tocamos nos mesmos teatros construídos no século XVIII e bons para a música daquela época; lá estão os camarotes para a aristocracia, a plateia para a burguesia, as galerias para os pequenos burgueses, a torrinha para o povo. Essa estrutura de apresentação contradiz a música que fazemos; nós temos consciência disso, mas são os únicos meios de que dispomos. Mudar esse esquema, é um problema administrativo a que nós músicos, não temos acesso.

A solução para esse problema seria, para Peixinho, a criação de grandes centros musicais para pesquisa e trabalho, com técnicos em electrónica, onde seria possível criar novos métodos e novos instrumentos.

Seria preciso, também, arquitectos para projectar novas salas, que eliminassem as divisões de classes. Salas triangulares, por exemplo, ou hexagonais, com diversos planos, adaptados ao tipo de música a ser tocada. Poderia haver até um auditório vertical (semelhante ao construído para a montagem de *O Balcão* de Genet no Teatro Ruth Escobar).

Uma experiência nesse sentido foi realizada na Alemanha, por Karlheinz Stockhausen – talvez o mais importante compositor contemporâneo: *Música Para Uma Casa*, em 1968. Naquela época Peixinho já era considerado um compositor importante

* O Estado de S. Paulo, 28.5.1970. Título original: "Neste piano, uma música nova e sem público".

na Europa e foi convidado por Stockhausen a participar dessa obra onde vários compositores trabalharam individualmente, mas em estreita relação.

Nosso objectivo foi realizar uma obra colectiva, suficientemente articulada e orgânica para ser executada ao mesmo tempo em quatro salas diferentes.

Peixinho acha que, hoje, esta ideia já começa a ser usada. E cita o caso dos estudantes da Faculdade de Arquitectura de Darmstadt – na Alemanha – que, trabalhando sob a direcção de Stockhausen, realizaram uma série de projectos de salas para serem construídas no Japão. Mas a falta de centros musicais não é a única explicação para a falta de público. Na sua opinião o próprio público não está preparado para a música.

Em primeiro lugar, penso que não se cuida da educação musical nas escolas. Uma educação que deve ser dirigida para despertar a sensibilidade do ouvinte e para discipliná-lo esteticamente. Sem isso os meios de comunicação sempre serão usados para consumo, o público será sempre condicionado a ouvir clássicos e românticos e a nunca entender um Stravinsky. Enquanto o compositor não tiver um poder efectivo e os administradores forem uns irresponsáveis uma outra parte do público ficará, sempre, ouvindo só música popular. A mesma música popular que no século passado já estava em decadência, por uma só razão: ela nunca evolui, não tem conteúdo, insiste sempre nas mesmas banalidades.

Para ele é importante essa distinção entre música popular e erudita, e em sua opinião os Beatles são os únicos que – por sua criatividade – conseguiram “distinguir-se do subproduto”.

A diferença é que na música erudita trabalha-se com ideias e na outra apenas com aspectos exteriores. Por isso a composição popular é – sempre – imitativa e previsível.

Outro problema da música nos países subdesenvolvidos é que os ouvintes geralmente adquirem um mau hábito: o de ouvir apenas discos e nunca ir a concertos porque na maior parte das vezes a qualidade dos executantes é muito melhor nos discos.

Já nos grandes centros, a vitrola é apenas um estímulo para levar o ouvinte ao espectáculo. O problema é que a música executada ao vivo e o disco possuem espaços físicos diferentes. É a mesma coisa que ver um filme pela televisão.

O subdesenvolvimento também prejudica as pesquisas musicais. Quando fala nisso Peixinho pensa em si mesmo: em 1960 ele estudou com Luigi Nono em Veneza; depois estudou na Academia da Basileia, com Stockhausen e Pierre Boulez. Agora, trabalhando em Lisboa, precisa ir até Madrid toda vez que suas pesquisas exigem o uso de um laboratório para música electrónica. Outra dificuldade que enfrentam os compositores de vanguarda é a de

falta de novos instrumentos:

A única coisa que podemos fazer é levar às últimas consequências os instrumentos tradicionais: cravo eléctrico, piano preparado com parafusos nas cordas, tapas na boca do trompete, guitarra eléctrica. Nada disso é revolucionário, mesmo o vibrafone que usamos é tradicional. O que se pode fazer com eles é procurar usá-los de novas formas. Isso muitas vezes não é compreendido pelo público. Por exemplo, quando bato nas teclas do piano com o antebraço, isso não é uma agressão ao piano, mas uma maneira de materializar um efeito sonoro desejado. Hoje, no entanto, já se fazem instrumentos novos, os primeiros esboços de aparelhos, que, no futuro, nada terão a ver com os actuais. É o caso das Ondas Martenot, do Eletronium [Trautonium?], do Teremin, que reproduzem ondas sonoras electronicamente.

Sem os instrumentos ideais, sem boas salas para execução, sem ser entendido pela maior parte do público, Jorge Peixinho acha que o compositor de hoje não deve esquecer suas pesquisas.

Não se deve pensar que uma renovação constante começa do nada. Hoje já se pode notar uma tendência geral à procura de uma música aberta a infinitas possibilidades. Isso é importante não pela pesquisa em si, mas porque ela passa pela mesma evolução do mundo actual, que se transforma rapidamente. Isso também faz parte da explicação para o pequeno público que nos acompanha. Na época de Beethoven, por exemplo, seus contemporâneos podiam acompanhar a transformação que ele operou. Mesmo naquele tempo, a estabilidade social era falsa, mas depois da revolução industrial tudo começou a transformar-se muito mais rapidamente: o público não acompanha as pesquisas.

Pesquisar significa produzir uma matéria sonora pelos mais diversos meios e organizá-la para depois criar uma linguagem com ela. A diferença entre nós e os antigos é que o único problema para eles era criar uma linguagem: a matéria sonora usada já estava organizada. As pesquisas que se fazem actualmente mostram três tendências básicas na música contemporânea: uma, a supressão da dependência entre música oral e escrita – o que significa maior improvisação; outra, a aproximação dos meios de produção sonora electro-acústico-instrumentais; e a terceira, uma interpenetração cada vez maior entre artes tradicionalmente desligadas: na música isto significa um uso cada vez maior de recursos cénicos e visuais.

Uma das formas de improvisação foi usada por John Cage, que pediu a participação do público em seus espectáculos. Jorge Peixinho vê muitos méritos nessas pesquisas do compositor americano, mas não se considera seu seguidor.

O problema da improvisação é que ela é, em princípio, sempre anárquica; não se pode obrigar o público a fazer o que nós quere-

mos. O único que encontrou solução para isso foi Cage: soube aproveitar a anarquia do público. Mas, como ele é muito individualista, seus seguidores nunca chegaram a fazer nada mais importante.

Mas se essa música contemporânea tem poucos admiradores também há adeptos mais radicais do que os próprios compositores: os que pedem que as formas tradicionais da música sejam abandonadas.

O problema é que, fora as limitações por falta de recursos, temos uma outra e, esta, irrecorrível: fazemos música. Se alguém nos critica porque continuamos a compor quartetos de corda, sonatas, sinfonias, não posso fazer nada. Todas as inovações são na estrutura musical. Posso citar, por exemplo, uma obra minha que tem seis blocos de ideias básicas. Essas seis ideias criaram uma linguagem depois que a sua matéria sonora foi organizada. Durante a execução há uma ideia que nunca sofre transformações, outra que só sofre transformações em função das outras, há outras que se modificam constantemente, outras que permanecem isoladas. Ora, a estrutura da sonata tradicional é bem diferente: tinha três movimentos, cada um com dois temas.

Esta é a segunda vez que Jorge Peixinho vem ao Brasil. Na primeira, no começo do ano, ele participou no VI Festival e Curso Internacional de Curitiba, onde fez seminários sobre composição. Depois apresentou-se em São Paulo e em Santos. Desta vez veio para o II Festival de Música da Guanabara, que terminou no dia 21. Veio como jurado mas não achou bom o nível geral dos compositores.

A reclamação que eu tenho é que o júri de selecção e o de premiação deviam ser o mesmo. Não tem sentido submeter o júri internacional à selecção prévia feita por um júri brasileiro.

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa apresenta-se pela primeira vez como grupo 'estabelecido' e portador de uma nova linguagem sonora – a música de vanguarda – num concerto a realizar depois de amanhã, dia 22, no Palácio Valenças, em Sintra¹.

Jorge Peixinho - [O concerto] consta de duas partes, com quatro obras em cada uma. Na primeira parte executaremos:

- « ...cantationes», obra de 1963 do compositor búlgaro, radicado na Áustria, Bojidar Dimov [1935-2003]. Esta obra está escrita numa linguagem serial pós-weberniana e situa-se na linha expressionista da Escola de Viena;
- as obras de Pousseur que são duas pequenas peças do ciclo de três *Echos de votre Faust* [1961-1969] caracteriza-se por uma pesquisa de linguagem, num sincretismo que une várias linguagens musicais do passado e do presente;
- *Cinco Cantos Espirituais*, opus 15 [1917-1922], de Webern, obra composta entre 1919-22, foi cronologicamente a última da fase atonal antes de o compositor adoptar a técnica dodecafónica inaugurada por Schönberg.

Na II Parte:

- 7 *Haiku* [para soprano, flauta e piano, 1963] de Friedhelm Döhl [1936-], que constitui uma espécie de alegoria sonora sobre os textos poéticos de sete «Hai-Kai» japoneses;
- *Métronome* [Metronomie, 1966] de Filipe Pires [1934-], obra que concilia uma linguagem de raiz dodecafónica com uma métrica de linha stravinskyana;
- E finalmente, duas obras minhas: *Fascinação* (1959) para soprano, flauta e clarinete, que é um exercício sobre as possibili-

* *Diário de Lisboa*, 20.8.1970. Título original:

“O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa – José Alberto Gil entrevista Jorge Peixinho”.

1 De acordo com o anúncio do concerto feito à margem desta mesma entrevista os músicos participantes nesse concerto foram: Clotilde Rosa (harpa), Jennifer Smith (soprano), Alexandre Ramirez (violino), António de Oliveira e Silva (violeta), António Reis Gomes (trompete), Artur Moreira (clarinete), Carlos Franco (flauta). [Nota do editor]

dades expressivas de uma voz feminina e do colorido de duas ‘madeiras’; e *Situações 66* [1966] obra sete anos posterior à primeira, composta para flauta, clarinete, trompete, harpa e viola. Esta obra pretende explorar as combinações possíveis dos instrumentos entre si e de conjunto.

Na trajectória da minha obra criadora, as *Situações 66* constituem uma peça de transição entre uma herança de formação serial e as primeiras pesquisas de um universo post-serial. As ‘situações’ muito rigorosas alternam com outras bastante livres e, apesar de nelas não haver improvisação, existe uma grande liberdade de execução.

Quando se fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL)?

Verdadeiramente não há uma data de fundação. Foi o sucesso dos concertos realizados em Abril no Curso de Introdução à Música Contemporânea na Fundação Gulbenkian – os quais galvanizaram os participantes – que nos levou a formar uma consciência de grupo.

Grupo aberto?

Sim, não se circunscreve aos músicos que entram neste momento, mas a todos os bons instrumentistas interessados na música actual.

O grupo intervém condicionado às oportunidades que o sistema de difusão musical em Portugal lhe concede, ou tem um papel de auto-promoção?

Nós não podemos por nós próprios modificar as infra-estruturas da vida musical portuguesa de modo a que o grupo tenha uma existência autónoma e auto-suficiente, isto é, que os seus componentes possam ganhar a vida unicamente através do grupo. A ideia é a curto ou a longo prazo modificar estruturalmente os circuitos de produção musical sem sermos absorvidos e aglutinados pela ‘máquina monopolizadora’. No entanto, para já, precisamos de uma certa estabilização económica de base, e nesse sentido vamos solicitar apoio financeiro ao Instituto de Alta Cultura e a outras entidades. Por outro lado, em viagens que recentemente efectuei, tive ocasião de fazer ouvir as gravações dos nossos concertos em Abril a alguns compositores, e isso deu origem a convites para o grupo se apresentar em vários concertos no estrangeiro, nomeadamente em Madrid, no âmbito dos Encontros Luso-Espanhóis a realizar em Dezembro e num programa em directo da Rádio Nacional de Espanha, segundo um convite oficialmente dirigido e outro pela Sociedade «Nuova Consonanza» de Roma. É justamente para corresponder a este convite que nós temos necessidade de obter aqui um subsídio.

É possível conciliar um trabalho criador, como a execução da música de vanguarda, com uma posição estabelecida e rentável?

Para ser integralmente uma posição de vanguarda, não só estética como eticamente, é fundamental que numa segunda fase nos consigamos libertar das infra-estruturas que regem a vida musical portuguesa, mas isso implica a própria modificação das estruturas sócio-económicas do país. Uma posição de vanguarda implica fuga constante aos circuitos de produção da sociedade de consumo, isto é, ao seu aburguesamento. Pode dizer-se que pretendemos conciliar, sem qualquer atitude de compromisso uma acção cultural de difusão das obras mais representativas do nosso tempo com uma constante e permanente atitude experimental e de pesquisa.

Qual a atitude entre as entidades organizadoras dos espectáculos musicais e um grupo executante de música de vanguarda?

É sintomático o facto de a Direcção do Festival de Sintra nos ter convidado a realizar este concerto; eu atribuo-o à importância que a música contemporânea e a actividade criadora dos nossos melhores músicos começa a desempenhar no próprio seio de uma sociedade conservadora.

Acha que o compositor português tem alguma função ou posição de circuito de difusão da música em Portugal?

Até agora o compositor português nunca desempenhou uma função determinante nos circuitos de música em Portugal. No entanto, o compositor de vanguarda, pela sua posição de liberdade irredutível ao mecanismo asfixiante da estrutura actual, contém em si mesmo uma enorme potencialidade de transformação das estruturas tradicionais.

É verdade que o compositor tem o público que merece?

A priori o compositor enfrenta um público viciado pelas estruturas tradicionais de produção-consumo por conseguinte, um público hostil. Por isso, quanto mais válido for o compositor, mais hostil será o grande público. De qualquer modo essa constatação não pretende de forma alguma reduzir a responsabilidade do compositor, que deve dirigir a sua acção no sentido de uma intervenção social inteligente.

O nome de Jorge Peixinho está ligado, é quase sinónimo, da música de vanguarda. Apesar disso a sua carreira tem sido rodeada de dificuldades de ordem vária. Quisemos indagar, a partir do seu ponto de vista, ou seja, de um músico das mais jovens gerações, como se encontra o nosso meio musical em relação à nova música e aos jovens compositores.

O questionário foi o seguinte:

1. *Em que situação se encontra o nosso meio frente à música contemporânea?*
2. *Que tem ocorrido no campo dessa música?*
3. *Encontra-se o nosso meio convenientemente informado sobre esses problemas?*

[1. Em que situação se encontra o nosso meio frente à música contemporânea?]

Em Portugal tudo funciona ao contrário. Não temos nem sequer uma vida musical ‘orgânica’; eu explico: uma vida musical só pode existir com plena liberdade e autonomia de acção por parte dos seus órgãos ou agentes, os músicos. Só um sistema suficientemente democrático e flexível pode extrair do músico todo o seu potencial de energia criadora, estimulando-lhe o aperfeiçoamento crítico da sua sensibilidade, a constituição de uma cultura sempre aberta e em constante renovação (e não a aquisição pura e simples de um curso instituído — técnico, por exemplo — sem nada a ver directamente com a música e que funciona apenas como um poderoso elemento de alienação). Só com base nessas três qualidades essenciais: sensibilidade cultivada, espírito crítico e cultura aberta e bem assimilada, associadas a um incessante cultivo e depuração da imaginação (a par, bem entendido, de uma formação técnica válida e actuante) se poderá atingir o máximo de energia e de qualidade criadora de um músico.

Ora agora está a ver: acabei de descrever, ‘grosso modo’, o processo individual da completa formação do músico. Se multiplicarmos estes processos passaremos a encontrar um núcleo cada vez

* Diapasão, Janeiro de 1972, pp. 5-9. Título original: “Jorge Peixinho fala da música para cá do serialismo”.

maior de músicos conscientes, desalienados e eficazes num contexto sociocultural. A tendência de cada músico passa a ser, não a de um individualismo egoísta e mesquinho mas a associação com outros músicos, igualmente conscientes não só da sua missão cultural mas também da sua função de classe.

A associação dos músicos em pequenos agrupamentos formados pela sua livre iniciativa constituiria uma realização criadora colectiva (e ao mesmo tempo individual). O passo seguinte seria a associação eventual ou sistemática de vários agrupamentos. Só assim atingiríamos a orquestra, mas nessa altura já não seria talvez a orquestra sinfónica de raiz tradicional (que já pouco ou nada corresponde às necessidades e realidades musicais do nosso tempo), mas uma nova orquestra não codificada, aberta desierarquizada, onde poderiam caber as formações musicais mais insólitas. (Sem esquecer a aplicação de aparelhagem electroacústica, hoje em dia de fundamental importância como solução do 'impasse' em que a situação musical se encontra — baseada num instrumental na sua quase totalidade herdado dos séculos passados.)

Ora, o que acontece em Portugal? A chamada 'vida musical portuguesa', que de vida nada tem, é organizada (?) e arregimentada 'de cima', na quase totalidade dos casos por fulanos que, ao longo de tantos anos, já tiveram bom tempo para revelar a sua inépcia e o seu paternalismo mais ou menos carrancudo (basta recordar os casos Emissora Nacional e Fundação Calouste Gulbenkian). Para o bom funcionamento do sistema, há que enquadrar os músicos em circuitos fechados e não comunicantes (orquestras com contratos de exclusividade sem nenhuma regalia para o músico); impor-lhes uma disciplina feroz e anti-musical, um funcionamento inadequado, uma programação de concertos absolutamente idiota e sem o mínimo critério, maestros na sua maioria de uma incrível mediocridade (abaixo do nível médio das orquestras), além de contínuas arbitrariedades. Dentro da lógica do sistema há, por conseguinte, que reprimir as iniciativas livres dos músicos e há por isso que fazer guerra aberta à música de câmara. É por essa razão que não existe, praticamente, música de câmara em Portugal (os responsáveis, apesar da sua inépcia, ainda sabem que a música de câmara lhes pode minar o sistemazinho).

E, no entanto, e arrostando com todas as dificuldades, agrupamentos como o Quarteto do Porto, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e o Grupo de Música Antiga atingiram já um nível que ultrapassa de longe o *standard* médio das nossas orquestras. Enquanto o músico, melhor ou pior, ocupa o lugar ao qual dedicou e se empenhou toda uma existência, os responsáveis burocráticos (ou não músicos - o que é aberrante - ou músicos frustrados, o que é ainda mais sinistro), situados absurdamente numa posição hie-

rárquica acima (!), para cujo cargo ninguém lhes exigiu a mínima garantia de competência, continuam, do alto dos seus tronos de palha, a manejar seres humanos como teclas de máquinas de escrever e a cometer impunemente toda uma série de desacatos à cultura portuguesa.

[2. Que tem ocorrido no campo dessa música?]

A música contemporânea realizou uma evolução extraordinária nos últimos 25 anos. A vanguarda do imediato pós-guerra ramificou-se e estendeu-se a regiões e domínios inexplorados. As múltiplas trajectórias e correntes começaram a impor-se de maneira avassaladora em todo o mundo, servidas por compositores e pensadores musicais de altíssima envergadura: um Stockhausen, um Boulez, um John Cage, um Berio, um Nono, um Kagel, um Xenakis, para não citar senão os expoentes mais representativos da música actual.

A seguir ao período heróico do serialismo integral (1947-1955), no qual se realizaram as primeiras experiências significativas de música electrónica, deparamos com uma fase verdadeiramente florescente de eclosão e alargamento dos princípios seriais (1955-1960) aberta, por assim dizer, por três obras-primas da música do nosso tempo: *Le Marteau sans Maître* de Boulez, *Zeitmasse* e *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen. Com a década de 60 verifica-se o apogeu das trajectórias de Boulez e de Nono, o início de uma fase de excepional expansão na obra de Stockhausen (com *Carré* e *Momento*) e um alargamento da influência de Cage sobre a música europeia. A partir do ano 1967 a evolução de Stockhausen sofre uma viragem decisiva (*Prozession*, *Telemusik*, *Aus den Sieben Tagen*), sem deixar de reflectir, no entanto, uma continuidade de pensamento e de acção verdadeiramente ímpar, Berio compõe a *Sinfonia* (sistema de colagens e de citações extremamente complexo e elaborado), Nono integra-se apaixonadamente na música *engagée*, mas numa música *engagée* autenticamente ‘criadora’ e Kagel realiza experiências significativas sobre o teatro instrumental e a música visual. Actualmente encontramos-nos numa época de síntese da música electrónica e instrumental através de processos electroacústicos e de proliferação de grupos experimentais de improvisação colectiva e de pesquisa de novas formas de comunicação musical.

[3. Encontra-se o nosso meio convenientemente informado sobre esses problemas?]

Tal panorama, que eu aqui reduzo quase às dimensões de um esquema, é completamente desconhecido em Portugal. Os grupos ditos ‘progressistas’ colaboram com as instituições do *establishment* no sentido de provocar uma completa alienação no público eventual sobre o que de verdadeiramente importante e significativo está a verificar-se musicalmente no momento actual. Os mal entendi-

dos avolumam-se em todos os sectores, provocados pela voluntária ignorância, pelo cultivo de mitos esvaziados de sentido, como por exemplo, os da ‘música popular’, da ‘música para o povo’ ou da ‘música do povo’, comprovativos de uma completa ausência de perspetivação estética e sociológica à luz de uma visão aberta e ilimitada do mundo e da cultura.

Ter a consciência da função e da integração da música num contexto social não desculpa uma visão esquemática, primária e (vamos lá) demagógica dessa relação, mas, pelo contrário, obriga a um esforço autêntico e profundo de compreensão de um mundo de relações ambíguas e contraditórias, interdependentes e irreduzíveis a esquemas ideológicos apriorísticos.

A inversão de valores avoluma-se no nosso país: de um lado, a arte dita ‘burguesa’, apoiada nas entidades representativas de uma sociedade burguesa e privilegiada que a pretendem reduzir a todo o custo à sua imagem e semelhança. Do outro uma subcultura que, mesmo nos seus pontos culminantes — casos do *free jazz* e da *pop music* não comercial — não pode alcançar, pelas suas próprias específicas limitações, o limiar de um universo em plena expansão criadora, multidireccional e polivalente, um universo em movimento.

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa é o produto de uma equipa de gente nova, cheia de entusiasmo e inter-relação vivencial, intérprete de uma música, cuja identidade é muito nóvel e aponta o futuro. A nossa reportagem encontrou-se com o seu director, maestro e compositor Jorge Peixinho, e, na presença de outros elementos do grupo, estabeleceu-se um diálogo agradável, envolvente. Jorge Peixinho apontou-nos algumas das proposições do seu grupo.

Os nossos objectivos primários são os de dar a conhecer a música do nosso tempo, formar um núcleo aberto de músicos num sentido de aliciamento a outros elementos interessados, e uma actualização da cultura musical entre nós, de maneira propedêutica, activante...

Como poderia definir a música que cria, conduz e interpreta?

[Respondeu o maestro que era] um tipo de música que correspondia às características mais profundas do pensamento e sensibilidade contemporâneas. Uma ligação mais subtil com o meio social que nos rodeia, uma música potencialmente informadora, que não esquece os grandes clássicos do nosso tempo (Stravinsky, Schönberg, Webern, Berg, entre outros), mas que inclui também obras originais suas (Jorge Peixinho é autor de *As Quatro Estações*, ontem interpretada na série de concertos promovidos pela Fundação Gulbenkian), e de outros compositores que se integram no mesmo movimento, casos de Constança Capdeville, Pereira Leal, Filipe Pires.

Seria redundância sublinhar o alto nível musical de todos os instrumentistas...

De facto, a qualidade e prestígio deste Grupo derivam não só da alta qualidade dos elementos que o compõem, técnica, artística e humana, mas igualmente de um regime de trabalho com base no rigor e no esforço. O nosso alvo é um todo qualitativo, a que o excelente profissionalismo de todos os elementos não é alheio.

Mas este grupo não é profissional, ou é?

* *Diário Popular*, 6.7.1972. Título original: "Dar a conhecer a música do nosso tempo - objectivo do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa".

Os músicos são-no, o grupo *per se* não... Alguns dos instrumentistas pertencem à Orquestra da Gulbenkian, exemplo da harpista, Clotilde Rosa, e às Orquestras Sinfónica da Emissora e Filarmonica. Há também o guitarrista Lopes e Silva, que, de momento, não pertence a nenhuma orquestra...

O Grupo de Música Contemporânea não se queda no capítulo da composição original e da interpretação. Propõe-se fazer uma série de pesquisas no âmbito da comunicação musical, relação música-auditor, e da improvisação colectiva e da criação espontânea.

Projectos para o futuro... (indagámos).

Há um obstáculo de certa monta para a nossa continuação: o da não autonomia dos membros do grupo, a sua descentralização profissional que os leva a um esforço e dedicação incalculáveis. Por isso, o primeiro dos nossos sonhos é uma maior autonomia, seguindo-se uma esperança de integração de outros músicos.

Quanto a projectos profissionais?

O grupo partirá dentro de dias para a Madeira, onde vai participar nas Primeiras Jornadas de Música Contemporânea na Madeira, e estão em estudo convites para a Grã-Bretanha, Veneza e uma série de concertos no Musée d'Art Moderne, de Paris.

Em Portugal, no futuro?

Interessa-nos alargar a nossa actividade, repertório, uma pesquisa mais ampla e penso que seria pertinente se pudéssemos actuar num contexto diferente, não só no São Luiz e na Gulbenkian, mas apresentar concertos nas escolas, fábricas, sindicatos, etc.

A harpista Clotilde Rosa, que vivia intensamente cada palavra da entrevista, afirmou sobre a obra de Jorge Peixinho As Quatro Estações que se tratava de uma peça musical de grande coerência interna, muito poética e de sensibilidade fascinante. "É uma neo-figuração do pensamento actual e nós, elementos do grupo, estamos contentes que ela nos tenha sido dedicada..."

I. UM PANORAMA DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Dado o reduzido contacto que existe em Portugal, mesmo entre o público virtualmente interessado, com a música de um modo geral e em particular com a música contemporânea, justificar-se-ia que comesçasses por nos dar uma ideia do que é a música hoje. Por exemplo, não terá voltado a haver nos últimos anos uma maior utilização dos instrumentos tradicionais e da voz humana do que nos primeiros tempos da música concreta e electrónica?

Convém começar por distinguir entre música electrónica e música concreta. A música electrónica estava muito mais ligada a todo o movimento serial, era um sector especial dessa corrente, situava-se dentro das coordenadas estéticas da herança da escola vienense, em primeiro lugar de Webern. De modo que o que aconteceu foi que a música electrónica, porque tinha uma muito maior riqueza de perspectivas do ponto de vista estético e portanto uma visão do mundo musical, do mundo sonoro, muito mais ampla, muito mais aberta, englobou, logo desde os primeiros anos, os fenómenos sonoros previamente existentes (sons vocais e instrumentais, ruídos vários), estreitamente assimilados aos sons electrónicos puros. Portanto, pode-se dizer que a música electrónica ‘pura’, baseada exclusivamente nos sons electrónicos, viveu uma fase relativamente curta. O primeiro estúdio de música electrónica constituiu-se em Colónia em 1953 e já em 1955-56 Stockhausen realiza o *Gesang der Jünglinge*, em que utiliza uma voz de criança juntamente com sons electrónicos. Logo a seguir, em 1958, no Estúdio de Fonologia de Milão, Luciano Berio compõe o [Thema] *Omaggio a Joyce*, abrindo caminho àquilo que hoje se pode considerar quase como uma nova corrente, a música electroacústica. Hoje em dia, já não há propriamente uma dicotomia entre música electrónica e música instrumental, na medida em que existe uma espécie de síntese a que se convencionou chamar exactamente a música electroacústica, com predominância electrónica ou com predominân-

* Entrevista em duas partes publicada na revista *Crítica* de Junho de 1972 (n.º 8) e Julho de 1972 (n.º 9), com os títulos: “I. Um panorama da música contemporânea” e “II. A música em Portugal”.

cia instrumental conforme os casos, mas tendo em vista unicamente o alargamento do mundo sonoro. Portanto, concretizando: houve realmente no início duas escolas da chamada música experimental não instrumental, sintética, que teve como principais centros Paris (música concreta) e Colónia (música electrónica) a qual começou depois a irradiar por vários países...

A música concreta seria uma música mais programática...

Sim. Não é por acaso que eles utilizaram logo uma música ligada aos meios de comunicação, por exemplo a rádio, e também ao bailado; não é por acaso que, por exemplo, Maurice Béjart trabalhou durante os primeiros anos da música concreta directamente com o Pierre Henry e o Pierre Schaeffer. A música electrónica, a escola electrónica, teve em Colónia dois compositores que constituíram o núcleo desse movimento, Wolfgang Eimert¹ e Stockhausen, a que se juntaram imediatamente outros, entre os quais Gottfried Michael Koenig. Ora a música electrónica inscrevia-se, como já disse, directamente num movimento musical saído do pós-guerra, o movimento musical serialista, se quisermos utilizar essa designação, enfim de descendência pós-weberniana; portanto a música electrónica seria a última consequência de uma determinada tendência serial ultra-determinista, portanto com um muito maior vigor estético e uma muito maior universalidade do que a música concreta – e uma universalidade não só pelas suas propostas de ordem técnica e estética, muito mais ricas que as possibilidades da música concreta, mas também porque se situava dialecticamente em oposição a uma certa música tradicional, corroborando perfeitamente todas as conquistas que a música instrumental dessa época, a música instrumental serial, acabava de realizar. Quer dizer: dentro do esforço de pesquisa, a música electrónica constituía uma espécie de cúpula mais radical. Mas nunca houve aquilo que os primeiros detractores da música electrónica pretendiam combater argumentando que se propugnava a extinção da música instrumental, que a breve tempo se pretendia terminar com a música instrumental, como uma coisa do passado, para se chegar a uma música perfeitamente sintética. De facto, em determinado momento, pareceu que poderia ter sido esse o caminho, se não houvesse a reintegração do intérprete e de todos os valores por assim dizer ‘humanos’ inerentes à presença viva do intérprete. O executante passou a ser reintegrado de uma maneira mais humanista do que o intérprete tradicional, em que havia um dualismo sempre latente entre o fazedor de música e o grande *virtuose*, segundo a concepção romântica. Os *virtuoses* hoje continuam a existir mas não tanto como tal, como uma achega ao mito

¹ Trata-se de Herbert Eimert. [Nota do editor]

do *virtuose*, mas como uma possibilidade extrema da utilização do ser humano como recriador de uma obra musical. E nesse aspecto creio que, justamente, voltando ao que disse há pouco, a música electrónica acabou por englobar todos os elementos da música concreta, acabou por alargar o seu universo antes circunscrito apenas ao âmbito electrónico, primeiro começando por integrar sons não electrónicos, embora trabalhados electronicamente, tais como os sons vocais, os sons instrumentais, e enfim todos os ruídos, todos os sons do mundo quotidiano que tinham sido já utilizados na música concreta, embora de uma maneira um pouco superficial.

Até do ponto de vista geográfico houve essa universalidade: a partir de certo momento começou a haver uma multiplicação das pesquisas electrónicas por toda a Europa e EUA. e finalmente por todos os países tecnicamente mais avançados, como é o caso do Japão. E na Europa, não só no Ocidente, mas também na Europa Oriental. Hoje em dia, pode-se dizer que se contam várias dezenas de estúdios electrónicos e mesmo em países pequenos como a Bélgica e a Holanda existem mais do que um estúdio electrónico. Só em Portugal é que não existe e nem sequer se fala no assunto...

Mesmo em Espanha também existe, ou não?

Em Espanha existe um pequeno estúdio já bastante bem equipado, que pertence ao Grupo Alea², em Madrid e creio que se está neste momento a organizar um segundo estúdio em Barcelona.

Os lugares onde hoje se está a fazer a música do nosso tempo estão relacionados com o desenvolvimento técnico dos países, com o equipamento electrónico. Será impossível aparecer um grande compositor contemporâneo sem ter ao seu dispor uma quantidade de meios...

Bom, tudo isso será na verdade quase uma condição *sine qua non*, pois creio que quanto maiores forem realmente os meios instrumentais, técnicos, que um compositor tem à sua disposição, tantas mais possibilidades terá de se revelar e de poder de facto desenvolver, digamos, a sua actividade e por isso podemos quase considerar como regra que quanto mais evoluído for o país, não só do ponto de vista técnico ou tecnológico, mas também do ponto de vista cultural, mais possibilidades haverá de constituir uma corrente musicalmente forte, musicalmente actuante no panorama musical contemporâneo. Por isso, na Alemanha haverá muito mais possibilidade de surgirem compositores representativos do momento actual do que em Portugal, como em Portugal haverá talvez mais possibilidades do que em certos países africanos...

2 'Alea': instituição fundada pelo compositor Luís de Pablo em 1965, em Madrid, da qual nasceria o primeiro estúdio de música electroacústica espanhol, bem como um grupo para a interpretação de música com Live-electronic (1968). [Nota do editor]

Portanto, dois dos grandes centros da música contemporânea serão seguramente a Alemanha e a França, não achas?

Sim, embora a França atravessasse neste momento um período de crise, ao mesmo tempo uma crise de decadência e uma crise de crescimento. Por exemplo, Boulez situa a sua actividade entre a Inglaterra e a América.

E qual a situação da música concreta neste momento?

A música concreta esteve de certo modo sujeita à influência directa e quase exclusiva do Pierre Schaeffer que tinha construído, digamos assim, um sistema seu, baseado na manipulação de objectos musicais que ele tinha produzido sinteticamente, com base em sons ou ruídos preexistentes e devidamente catalogados, portanto preexistentes à própria criação de uma obra. Actualmente a música concreta sofreu um influxo extremamente poderoso da música electrónica e conseguiu de certo modo sair do seu *ghetto* e da sua posição de alternativa. Neste momento, pode-se dizer que há uma confluência da música concreta na música electrónica, que veio a absorver algumas das suas características de base. Por outro lado assistiu-se a um desenvolvimento interno da música concreta por via do Pierre Henry, que entretanto teve uma cisão com o Pierre Schaeffer³. O Pierre Henry saiu do grupo da *Recherche* e actualmente está a procurar uma espécie de continuidade da música electrónica bastante pessoal, mas um pouco afastada exactamente dos problemas mais candentes, mais significativos da música contemporânea.

Voltando à questão da música concreta, parece-me que um dos seus aspectos mais característicos terá sido o aproveitamento do ruído.

Sim, a música concreta foi de facto uma experiência radical da integração do ruído.

E tenho impressão que também isso se atenuou um pouco nas experiências mais recentes, ou não?

Não creio. Bom, temos de nos entender primeiro sobre o conceito do ruído. Para já, a figura que mais contribuiu para a emancipação do ruído foi Edgard Varèse, e depois a música concreta e a música electrónica, destruindo exactamente essa dicotomia tradicional entre o som dito musical, isto é, o produto de vibrações regulares e isócronas e o som 'não musical', produto de vibrações não regulares. Ora, acontece que exactamente as pesquisas electroacústicas e electrónicas vieram provar a arbitrariedade dessa divi-

3 Pierre Henry abandonou o Groupe de Recherche de Musique Concrète da R.T.F. em 1958 e, em 1960, em colaboração com Jean Baronnet, fundou o Apstone-Cabasse Studio, o primeiro estúdio privado de música electrónica em França. Para Pierre Henry a Música Concreta só poderia continuar a evoluir se se abrisse a dimensões estéticas entretanto reveladas por outras formas de arte e de saber. No período da entrevista de Jorge Peixinho (à volta de 1970), Pierre Henry compunha num estilo fortemente espiritual e meditativo. Vide também I/3, "As correntes musicais da vanguarda", nota de rodapé nr. 3. [Nota do editor]

são, divisão essa que tinha sido aceite secularmente por razões de ordem estética, ou por razões de ordem puramente teórica. Mas, evidentemente, temos de nos entender exactamente sobre o que é o ruído. Há toda uma infinidade de ruídos, desde os mais caóticos, desde o extremo, que é o ruído branco, a soma total de todas as frequências, até aos ruídos ‘coloridos’ e aos ruídos propriamente instrumentais, que já existiam mesmo na orquestra clássica, através dos instrumentos de percussão ou de efeitos de percussão nos instrumentos tradicionais. Basta ver que um *pizzicato* de violino é simultaneamente um som musical com uma frequência determinada mas com um coeficiente de ruído extremamente importante. E depois há os vários tipos de *pizzicato*; por exemplo o *pizzicato* bartokiano, com dois dedos fazendo bater a corda sobre o ponto, é um *pizzicato* com um muito maior coeficiente de ruído do que um *pizzicato* vulgar. Também um instrumento de percussão como um timbale tem um som determinado, que se pode afinar perfeitamente e controlar a afinação, e no entanto possui um coeficiente de ruído extremamente vasto que o aproxima de outros instrumentos da mesma espécie com som indeterminado, como os tambores e o bombo. Portanto, há toda uma variadíssima gama de ruídos, desde os instrumentais produzidos pelos instrumentos tradicionais, e toda uma tipologia de ruídos do mesmo tipo, produzidos por instrumentos não tradicionais, inclusivamente utilizados hoje na percussão juntamente com instrumentos tradicionais (alguns mais aperfeiçoados, outros mais grosseiros, inclusivamente uma tábua de madeira, tudo que produza um som, um som audível) até, por exemplo, aos ruídos ‘naturais’, o ruído do vento, o ruído do mar, ou o ruído de um motor, todos os ruídos de uma grande cidade, etc. E que no fundo são tudo formas de ruídos, mais ou menos complexos. Mas nós sabemos que, por exemplo, electronicamente consegue-se a partir do ruído branco, por filtragens sucessivas, chegar a um som tão puro quase como um som sinusoidal, aproximando as faixas de filtragem de frequência mais ou menos próxima. Em determinado momento, se eu estou a filtrar o ruído branco entre mil ciclos e mil e dois ciclos, passo a ter uma frequência perfeitamente determinada, um som musical com um pequeno batimento provocado pelas interferências de dois ciclos, embora a sua proveniência seja totalmente diferente do som proveniente das ondas sinusoidais. No caso da música contemporânea, acho que ultrapassou essa ruptura latente que existia entre o som musical e o ruído de uma maneira completa, tal como tem ultrapassado todas as outras antinomias que eram produto, no fundo, de uma concepção dualista do mundo, como, por exemplo, a música tonal e a não tonal. Hoje em dia, atingiu-se a superação desta antinomia transformando-se em realidade, numa realidade verdadeira-

mente nova, o sonho que Schönberg de certo modo acalentava nas últimas obras, embora dentro de um contexto histórico que ainda o não permitia. E é por isso que nas últimas obras de Schönberg se assiste a uma música estilisticamente híbrida, porque ele procura recuperar a tonalidade através de toda a sua experiência atonal e serial dodecafônica. O mundo sonoro contemporâneo está hoje libertado dos condicionalismos tradicionais da ordem tonal, e hoje em dia uma polarização tonal é tão perfeitamente integrável numa obra como um ruído extremamente complexo.

Mas nas obras que ouvimos recentemente em Lisboa parecem-nos que havia uma nítida predominância dos sons ditos musicais sobre os ruídos...

Possivelmente nestas obras que agora ouvimos em Lisboa, houve pouca percentagem de ruídos, até porque eram obras prevalentemente instrumentais. No caso de *Mantra* [1970] de Stockhausen há distorções de som, provocadas pelos moduladores a par da junção de sons sinusoidais produzidos por geradores, mas a base sonora são os sons do piano, portanto com frequências determinadas. Nesta obra de Stockhausen o som determinado tem uma função predominante, enquanto noutras obras como *Telemusik* [1966], por exemplo, existem além dos sons determinados – provenientes em particular de materiais musicais preexistentes (ele serve-se realmente de excertos de música oriental e de fragmentos de música de outros pontos do mundo) – todos os sons de manipulação electrónica em que existe uma larga escala de possibilidades entre o som puro e o ruído.

Nestes concertos, nota-se uma extraordinária diferença entre as obras de Berio e, por exemplo, *Mantra* de Stockhausen.

O que é muito interessante verificar é que após um período em que se partiu de um núcleo originário extremamente restrito, quer dizer, houve uma espécie de refazer da música a partir não do zero mas de realmente muito pouco, um despojamento extremamente rigoroso e extremamente limitado de toda uma tradição musical partindo quase exclusivamente de Webern com contribuições de outros compositores, uns mais próximos como Schönberg e Berg, outros mais afastados a vários níveis, Varèse, Debussy, Stravinsky, Bartók mesmo, e também compositores de origem americana como um Charles Ives e mesmo um John Cage que foi um compositor de uma geração anterior àquela em que se vieram a revelar os grandes compositores da nossa época, a geração a que pertencem um Stockhausen, um Boulez, um Berio, um Nono, um Xenakis, etc. John Cage tinha iniciado realmente nos Estados Unidos, ainda antes da última guerra, uma via extremamente pessoal e extremamente experimental, no sentido mais puro da palavra, e foi descoberto relativamente tarde na Europa, justamente no momento em que as suas propostas vinham ao encontro de determinadas preocupações

que a música europeia atravessava nessa altura (a segunda metade da década de 50) em que a música serial conheceu primeiro uma crise de crescimento, de expansão, e ao mesmo tempo uma crise de impasse. A partir desse momento, exerceu uma influência maior ou menor, sobre os compositores da Europa, que se verificou de um maneira diferente consoante a personalidade e a via em que cada compositor europeu se inseria, mas teve realmente uma influência indiscutível sobre Stockhausen, sobre Pousseur, sobre Kagel e, mesmo indirectamente, sobre Boulez e outros compositores.

Mas então houve um período em que todos esses compositores da mesma geração se baseavam em premissas idênticas?

O que eu queria dizer há pouco é que houve um núcleo de compositores dessa geração que começaram por um ponto comum a todos eles – a herança pós-weberniana. As pesquisas de linguagem, de nova estruturação musical, eram muito afins e houve um determinado momento em que a música desses compositores se aproxima bastante porque as preocupações de ordem técnica e estrutural eram extremamente fortes e importantes para uma libertação do passado, através da criação de uma linguagem que permitisse a cada um abrir novos universos. Ora o que acontece é que, de facto, a partir de um determinado momento, esses compositores começaram a bifurcar em vias distintas, a expandir a sua personalidade, os seus gostos e a sua visão do mundo de uma maneira extremamente diferenciada e a evolução de cada um destes compositores tornou-se prodigiosa e imprevisível para quem tivesse estudado o fenómeno nos anos 50. Além da história pessoal de cada um dos compositores, é muito importante verificar donde é que proveio cada um deles. Vejamos o caso de Boulez, Stockhausen, Berio e Nono.⁴

Boulez: francês, nasceu em 1925, estudou no Conservatório de Paris, seguiu mesmo os conselhos de Honegger, trabalhou algum tempo com Leibowitz e depois com Messiaen. Desde muito novo interessou-se pela Escola de Viena que era quase desconhecida em França nesse momento, teve consciência não só da importância de Schönberg e de Berg, mas em particular da lição de Webern, de cuja obra teve um conhecimento muito profundo, assim como da de Stravinsky a partir das pesquisas de Messiaen e desde muito novo criticou o estado de extrema decadência a que tinha chegado a música francesa. Foi o primeiro compositor da sua geração não só a rebelar-se contra um determinado estado de coisas mas a propor uma nova estética e uma nova música, através de obras verdadeiramente radicais e da maior fecundidade.

4 Aqui Peixinho como que abre um parêntesis na entrevista, introduzindo elementos biográficos sobre Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Xenakis, Pousseur, Ligeti, Earle Brown e Mauricio Kagel.

Stockhausen: desde muito novo também, interessado na problemática científica com mais afinidades com as pesquisas musicais, estudou fonética e fonologia, por exemplo, em Bona, com Meyer-Eppler. Trabalhou também composição com Messiaen em Paris. As suas primeiras composições constituíam uma espécie de exercícios de estilo. Mas a sua primeira obra definida é já marcadamente experimental e nova em relação à tradição (*Kreuzspiel*). É um compositor que nunca passou, a não ser num nível quase escolar, por uma fase de música tradicional. Boulez também não, mas as suas primeiras obras, sobretudo a sua *Primeira Sonata* [1946] para piano partem já das últimas consequências de Webern e de Messiaen e portanto ainda estão na charneira entre uma música tradicional levada às últimas consequências e uma música que aponta para o futuro e para as suas obras posteriores. Stockhausen apresenta o *Kreuzspiel* e depois os *Contrapontos* [*Kontra-Punkte*, 1952-53], que são obras marcadamente experimentais, e logo a seguir os primeiros estudos electrónicos (de 1953-54⁵).

Berio: foi aluno de Dallapiccola e sofreu a sua influência, como era natural na medida em que este era o compositor italiano mais representativo da sua geração e tinha importado, digamos assim, a técnica dodecafónica com propostas bem inseridas dentro da tradição italiana. Embora a crítica impressionista tenha dissertado muito sobre a ‘música solar’ e as características ‘mediterrânicas’ do génio de Dallapiccola, e que se vão encontrar em Monteverdi, em Verdi...

E que não são estranhas ao Berio, aliás...

Que não são estranhas ao Berio sim, e que de qualquer modo correspondem a uma idiossincrasia e a uma tradição italiana. As primeiras obras de Berio podemos hoje considerá-las de características tradicionais como *Chamber Music* [1953], embora fazendo uso de uma técnica perfeitamente liberta de condicionalismos tonais, e que a pouco e pouco foi aderindo à corrente serial de Boulez e Stockhausen, praticamente a partir de 1953-54. É de 1954 [1957] a *Serenata* para flauta e 14 instrumentos.

Luigi Nono foi discípulo de Maderna, um compositor um pouco mais velho do que os outros (nasceu em 1920) e que se revelou muito jovem como compositor. Maderna começou a sua carreira musical numa altura em que a herança weberniana ainda não era muito conhecida, de modo que a sua música situou-se sempre como uma espécie de compromisso entre uma música ligada ao passado mais recente, com tendências neo-românticas, e uma música serial. Nono estudou com Maderna e com Scherchen e abraçou desde as suas primeiras composições uma técnica serial.

5 Os estudos electrónicos de Stockhausen datam de: 1952 - *Etude*; 1953 - *Studie I*; e 1954 - *Studie II*). [Nota do editor]

A sua primeira obra, *Polifônica-Monodia-Ritmica*⁶ [1950-51] é já bem característica dessa influência da Escola de Viena. Mas além da influência inevitável de Webern⁷, há a considerar uma particular influência de Schönberg, uma influência bastante nítida que se tem mantido em toda a obra de Nono. Em primeiro lugar, por uma razão ideológica, se bem que não no sentido estrito da palavra, uma vez que os dois tinham ideias bastante divergentes: Schönberg era judeu, profundamente religioso, mas ao mesmo tempo intervencionista; não era um místico, mas sim um artista profundamente empenhado nas relações entre os homens. Nono, pelo contrário, é um marxista que sempre assumiu uma posição extremamente definida, não só marxista teórico⁸, mas também na qualidade de membro do partido comunista italiano⁹. O seu empenhamento vital numa nova sociedade e em novas relações entre os homens e as forças de produção estão muito na linha das posições schönberguianas. Obras como *Moisés e Aarão* ou como o *Sobrevivente de Varsóvia* de Schönberg, profundamente ligadas aos problemas do mundo contemporâneo, encontram um continuador em Luigi Nono, se bem que um continuador marcado por uma personalidade completamente autónoma. Toda a obra deste compositor é de cunho marcadamente político de uma maneira muito mais radical do que a de Schönberg. Entre parêntesis, poderia referir-me aos laços familiares existentes entre os dois compositores, uma vez que Nono casou com uma filha de Schönberg¹⁰, mas isso é secundário. O que é fundamental acentuar é que a música de Schönberg e a música de Nono são visceralmente ‘humanas’, ‘carnais’, extremamente expressivas. Nono começou por uma música serial bastante construtivista, como ponto de partida para a formação de uma linguagem que lhe permitisse realizar uma série de obras que se começam a definir já de uma forma inteiramente pessoal a partir de *Il Canto Sospeso* [1955-56].

- 6 A primeira obra ‘oficial’ de Nono são as *Variazioni canoniche sulla serie dell’op. 41 di Arnold Schönberg*, para orquestra (1949-50). Hoje conhecem-se também as *Due liriche greche* para voz, coro e instrumentos de 1948-49. [Nota do editor]
- 7 A influência de Webern é muito mais notória nas *Variazioni canoniche*. Em *Polifônica-Monodia-Ritmica* são as influências de Maderna e Scherchen que se fazem sentir. [Nota do editor]
- 8 Importa ressaltar que o ‘comunismo’ de Nono é de matriz Gramsciana, mais do que Marxista. Em todos os escritos e intervenções de Luigi Nono o nome de Karl Marx ocorre poucas vezes – ao contrário do de Antonio Gramsci, que é uma referência constante. Vide, entre outros, Laurent Feneyrou em *Luigi Nono – Écrits*, Paris 1993, p. 8. [Nota do editor]
- 9 Nono entrou para o PCI em 1952 e seria membro do Comité Central a partir de 1975. [Nota do editor]
- 10 Nuria Schoenberg Nono [1932-]. Sobre Nuria Schoenberg Nono e sobre as relações Nono/Schoenberg vide Schoenberg & Nono. *A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002* (Anna Maria Morazzoni, ed.), Fondazione Giorgio Cini / Leo Olschki, Florença 2002. [Nota do editor]

Mas nem todos estes compositores seguiram trajetórias análogas...

É curioso notar que em relação à música electrónica ou à música electroacústica, enquanto que Berio e Stockhausen foram os pioneiros deste tipo de música e para eles a música electrónica constituía um complemento do seu universo sonoro, Boulez é um compositor que só muito episodicamente e de uma forma marginal se interessou pela música electroacústica, em particular numa obra sobre poemas de Michaux e Nono começou por se dedicar exclusivamente à música baseada em meios tradicionais (vocais-instrumentais) – a *Polifonica-Monodia-Ritmica*, datada de 1951, e depois vem o tríptico dedicado a Garcia Lorca (de 1952-53) e só em 1960 se começa a interessar, e a partir daí sistematicamente, pela música electrónica com a ópera *Intolleranza 1960* [1960-61], mas não tanto como uma pura fonte de pesquisa, digamos assim, mas como um alargamento dos meios de expressão.

Há bocado também se falou de Xenakis... Terá uma importância semelhante a estes compositores?

Sim, acho que sim. É um compositor com uma personalidade muito forte, e talvez entre todos estes compositores, aquele em que os processos técnicos e as concepções estéticas estão mais profundamente interligados, na medida em que são perfeitamente fundidos. Xenakis [1922-2001] revelou-se um pouco mais tarde porque teve uma vida bastante especial (lutou na resistência grega, foi preso, condenado à morte, fugiu para França) e é fundamentalmente um arquitecto (foi assistente de Le Corbusier e colaborou na construção do pavilhão da Philips na exposição de Bruxelas em 1958). A sua formação musical foi de certo modo autodidáctica, embora tivesse também trabalhado com Messiaen e outros músicos. No entanto, acho que Xenakis, embora tenha uma obra de grande importância e de inegável projecção, é um compositor com um universo mais reduzido do que aqueles que eu acabei de citar. Creio que é um espírito menos inventivo. Mas é sem dúvida um dos grandes compositores actuais.

Aliás, há outros bastante importantes: Henri Pousseur [1929-2009], belga, um dos maiores teóricos da nova música, que nasceu em 1929; participou na primeira ‘avalanche’ de compositores seriais e depois a sua evolução sofreu uma transformação bastante curiosa: de certo modo, com afinidades com as de Stockhausen e de Berio, mas de uma maneira menos rica, menos aberta e talvez mais sistemática. Trata-se de uma espécie de síntese da música do passado com a música do presente, não tanto da música como dos processos técnicos, procurando exactamente uma nova teoria harmónica (não é por acaso que ele se refere a Rameau) em que todos os fenómenos de tradição tonal e não tonal pudessem coexistir, pudessem fazer parte de um sistema perfeitamente orgânico.

Há ainda o caso de Ligeti [1923-2006], um compositor húngaro ligado, na sua formação musical, naturalmente, a Bartók. Viveu até 1956 na Hungria, depois foi para a Áustria e aí teve conhecimentos mais directos e mais amplos do movimento contemporâneo. Ligeti já foi apanhar o serialismo numa fase de plena expansão, de maneira que veio a criar uma técnica estrutural, ou micro-estrutural em certos casos, que é uma consequência de um estudo bastante aprofundado que ele fez sobre a música serial, mas que não passa directamente por uma experiência serial pura, digamos, pontilhista.

Depois, já na escola americana, John Cage [1912-1992] e Earle Brown [1926-2002], um compositor que sofre influências do serialismo na primeira época (1952), bastante ligado ao grupo europeu; ao mesmo tempo, o seu contacto com Cage e a escola americana, e as suas ligações com movimentos culturais americanos extramusicais em particular com a pintura de Jasper Jones, por exemplo, teve grande importância sobre ele. Para citar uma obra há poucos dias ouvida em Lisboa, *Corroboree* [para 2 ou 3 pianos, 1963-64] é uma obra que ora reflecte a tradição europeia, ora deixa de reflectir. Se comparamos com *Mobile* [para 2 pianos, 1958] de Pousseur, também apresentada no mesmo concerto, que é de uma coerência estilística muito sólida, vê-se perfeitamente que existe uma concepção estética perfeitamente diferenciada entre um artista europeu e um artista caracteristicamente americano. Há um maior esforço de pesquisa, de experimentação do que em Pousseur. Há neste um maior interesse pela obra ‘perfeita’, se bem que numa linguagem perfeitamente nova, pela grande forma, pela dialéctica estrutural inerente à própria obra, enquanto que em Earle Brown, quando julgamos que ele vai desenvolver qualquer coisa, aponta imediatamente para outro lado. Nesse aspecto, é fácil para um europeu dizer que ele é um ‘dilettante’ se se esquecer que esta característica é bem típica de um contexto cultural especificamente norte-americano.

Há, ainda, Maurício Kagel [1931-2008], compositor argentino que desde os anos 50 se estabeleceu na Alemanha, e que, partindo de uma experiência serial, a pouco e pouco se foi interessando por outras experiências, ligadas ao teatro musical, ao jogo cénico, e hoje a sua música é perfeitamente *sui generis*, uma espécie de antimúsica. Kagel não é exclusivamente um compositor; tentou uma síntese de várias experiências artísticas, dedicou-se, por exemplo, ao cinema, mas todos os seus filmes experimentais estão baseados em coordenadas derivadas de uma estrutura musical bastante rigorosa.

II. A MÚSICA EM PORTUGAL

No fundo estiveste a falar de compositores da tua geração...

São compositores que vieram alguns anos depois de Boulez... Eu nasci quinze anos depois de Boulez.

Quanto à tua formação?

Foi em Roma, em 1959, que tive um conhecimento directo da música contemporânea. Nessa época, desconhecia praticamente Schönberg, totalmente Webern, creio mesmo que de nome, conhecia muito mal Stravinsky e Bartók.

De qualquer modo, já antes tinhas um interesse pela música, evidentemente...

Cá, tinha seguido o Conservatório, tinha feito os cursos de composição e de piano. Estava em Roma com uma bolsa da Gulbenkian e essa bolsa só podia ser obtida por quem já possuísse os canudos. É claro que se houvesse uma selecção rigorosa eu não teria merecido essa bolsa. Simplesmente, foi bom que a Gulbenkian funcionasse mal e me concedesse a bolsa... Aliás, ninguém nessa altura teria merecido bolsas... Mas era preciso começar por qualquer lado... O Conservatório era o principal responsável pelo nosso analfabetismo musical: uns ficaram com o seu analfabetismo, outros lá se foram cultivando um bocadito, lá se foram alfabetizando a pouco e pouco...

Mas voltando a esse ano de 1959...

Foi nesse ano de 59 que tive as primeiras experiências, os primeiros contactos, o primeiro impacto com a música contemporânea e que comecei a trabalhar nesse sentido. As primeiras obras minhas dessa época são ainda uma tentativa de aplicação da técnica dodecafónica; além disso fui extremamente sensível às influências de ordem pedagógica que fui tendo entre 1959 e 1963 sobretudo de Petrassi, Nono, e depois Boulez e Stockhausen, muito embora, em 1962-63, não tivesse maturidade suficiente para assimilar ainda as propostas de Stockhausen. O salto foi demasiado brusco. De qualquer modo, posso dizer exactamente que há um primeiro período de fins de 1959 a 1962 em que se trata exactamente de uma formação de uma técnica que começou por um dodecafonismo bastante singelo até uma aplicação de uma técnica serial já mais evoluída (entre as *Cinco Pequenas peças para piano* e a *Collage para dois pianos*). A primeira viragem data de 1963 com a *Diafonia A* e aí já a influência de Stockhausen, embora não completamente assimilada, me serviu para abrir os meus horizontes e me encontrar a mim próprio de uma maneira mais autêntica. A *Diafonia A* é uma obra mais acentuadamente pessoal do que as anteriores, o que é já uma consequência de uma técnica de escrita mais elaborada. Ou pelo menos assimilada a um determinado nível. Esta fase vai culminar

em 1966. Tenho uma obra em 1965 que considero, dentro da minha produção, importante: são as *Kinetofonias*, para 25 instrumentos de corda, em que faço uso de uma técnica serial bastante rigorosa, mas ao mesmo tempo suficientemente aberta; pela primeira vez realizei uma experiência de polifonia de acontecimentos sonoros simultâneos, não só a polifonia de linhas, mas a polifonia de volumes. Em 66, aparece o primeiro momento de ultrapassagem dessa fase em que procuro novos meios de expressão; não exactamente no caso das *Situações 66*, que é uma obra ainda bastante vinculada ao universo serial, mas é dessa época que data a primeira versão ainda incompleta de *Coração Habitado*, sobre poemas de Eugénio de Andrade, e os primeiros esboços de *Recitativo III* que vieram a ser compostos em 1969 e a sofrer ainda uma revisão já em 1970. Em 1967 há um momento de crise, de contradições internas de linguagem e de perspectivas estéticas com *Nomos* para orquestra. Esta obra foi executada há poucos dias e creio que poderei falar dela de certo modo desapassionadamente; senti ao escutá-la um clima bastante unificador, homogéneo, e que é específico da obra. Em 1968, dá-se uma viragem decisiva; compus uma peça que é até à data a minha obra de maiores ambições e de maiores dimensões para coro e orquestra - *Eurídice Reamada* - em que eu procuro uma renovação de linguagem, de processos, e de uma forma no tempo bastante diferenciada, quer dizer, procuro diversas concepções de tempo dentro da própria obra. E datam exactamente desse ano os primeiros esboços de *As Quatro Estações* que é, depois de *Eurídice Reamada*, a outra obra de maiores dimensões e de maiores ambições - o que não quer dizer que as ambições estejam sempre de acordo com a duração! - *As Quatro Estações* é a peça em que até hoje mais mexi e remexi, a ponto de não fazer só revisões, mas sim o que chamo decomposição, decomposição e recomposição. Justamente acabo de terminar a obra, pelo menos na versão que considero provisoriamente definitiva e que vai ser apresentada no princípio do mês de Julho em Lisboa. Ao contrário da *Eurídice Reamada*, que tinha um efectivo monstruoso, um grande coro, solistas vocais e uma grande orquestra, esta peça é apenas para quatro instrumentos, se bem que amplificados - trompete, violoncelo, harpa e piano. Depois, há uma série de obras que gravitam entre estes dois pólos mais significativos, entre 1968 e 1972... Há obras marginais que serviram de estudo sobre determinados problemas que foram desenvolvidos nestas duas obras, entre as quais os *Harmónicos*, a composição definitiva do *Recitativo III*, a *CDE* e sobretudo o *Recitativo II*.

Quanto à actividade ligada ao Grupo de Música Contemporânea...

A minha integração no meio cultural português tornou-se mais efectiva desde que, a par da minha actividade de compositor, fundei, com alguns músicos portugueses, em 1970, o Grupo

de Música Contemporânea de Lisboa. Claro que isto já tinha antecedentes. Alguns dos músicos já tinham colaborado comigo anteriormente, conhecia-os bastante bem e esporadicamente tinha havido várias sessões de trabalho experimentais. Foi uma série de concertos realizados na Gulbenkian em 1970 que nos decidiu a formar um grupo estável com uma certa autonomia, embora a estrutura das instituições portuguesas combata todo o sentimento de autonomia. É um problema muito complexo porque a nossa, a minha concepção de autonomia, vai implicar exactamente com um sistema em que os músicos estão integrados e em que em última análise eu próprio me vejo integrado. O grupo teve várias actuações, vários problemas internos, várias vicissitudes, alguns músicos saíram. Neste momento é um grupo aberto que engloba vários outros. Saíram dois elementos (e uma foi uma saída decidida) mas em compensação tivemos a entrada de novos elementos que estão em regime, digamos, de associação, isto é, associados intimamente às realizações do grupo.

Quantos membros, mais ou menos, tem o grupo?

O grupo tem como membros, digamos, fundadores, cinco: eu, a Clotilde Rosa (harpista), o Carlos Franco (flautista), o António Oliveira e Silva (violetista) e o António Reis Gomes (trompetista), e depois estão associados ao grupo a compositora Constança Capdeville, o guitarrista Lopes e Silva, o trombonista Emílio Coutinho, a violoncelista Luísa Vasconcelos e o violinista Manuel João Afonso, e alguns outros mais esporadicamente.

O momento máximo na nossa 'história' foi a apresentação no Festival de Royan, este ano, sob o patrocínio da Fundação Gulbenkian, em que interpretámos uma série de obras: uma minha em primeira audição *Ma fin est mon commencement* [1972], sobre materiais de Machaut, na versão completa; a obra de Constança Capdeville [1937-1992] *Momento I*; de Filipe Pires, *Figurações I, II, IV*; e depois *Rosa, Rosae* de Tomás Marco e uma obra escolhida pelo festival (*Le Lit de Procuste*, do compositor romeno Cornei Taranu). O êxito que alcançámos em Royan foi decisivo para uma consciencialização do grupo e uma consciencialização, esperemos que também (!), das entidades responsáveis pela nossa liberdade de acção. Tivemos em seguida convites para a Bienal de Veneza para o próximo ano e para actuarmos numa semana no *Museu de Arte Moderna* de Paris entre outras coisas.

A actuação dentro do grupo é aquilo que hoje em dia mais me liga a Portugal, na medida em que não só é um prazer muito grande para mim poder contar com músicos da qualidade dos meus colegas em que há uma ideia comum e um desejo de aperfeiçoamento, um esforço de pesquisa e uma atitude profissional extraordinária e ao mesmo tempo uma amizade, um tipo de relações humanas extremamente frutuoso, extremamente agradável. Isto

do ponto de vista interno. Do ponto de vista externo, gostaria que o Grupo pudesse ser 'actuante' não só no meio musical português, mas no meio português em geral: levar a música contemporânea a todos os públicos, a todas as pessoas. Desejariamos poder actuar em fábricas, em escolas e não só nos santuários da música como actualmente existem: a Gulbenkian, o S. Luís, etc... Isso, é claro, implica um esforço muito grande e uma alteração de certos condicionamentos a que estamos sujeitos neste momento. Para já, iremos no próximo mês participar nas Primeiras Jornadas de Música Contemporânea na Madeira e portanto vamos ter que nos apresentar perante um público que desconhecemos por completo, e isso ao mesmo tempo é uma experiência extremamente interessante, porque vamos ver que tipo de público irá acorrer aos nossos concertos. Esperemos que não sejam simplesmente a alta e a média burguesia que costumam aparecer uma vez por ano em um ou dois concertos que normalmente se fazem na ilha, mas que se forme um novo público, diferente, e que comece a exigir 'música' e não só música contemporânea, que comece a sentir necessidade de música como deve ter necessidade de cultura, de ler um bom livro, de ver um bom filme, de ir ao teatro... Só assim é que a nossa música, a música do nosso tempo poderá ter uma função social e sair do seu *ghetto*, donde já saiu há muito tempo nos outros países da Europa. Mas em Portugal ainda estamos a assistir a isto. É preciso que a música seja como todas as artes uma fonte de desalienação do homem e uma fonte de consciencialização, não de uma maneira, é evidente, imediata, superficial, grosseira, de ser o motor de uma revolução, mas que seja uma consciencialização e desalienação ao nível individual de cada ouvinte, de cada fruidor.

No aspecto da composição o que é que te parece que vale a pena salientar no que se faz actualmente em Portugal?

Para já, das gerações anteriores a nós, há o caso de Lopes-Graça, embora já no eclipse da sua carreira, da sua evolução. Estimo muito Lopes-Graça e algumas das suas composições, estimo-o como homem e a sua posição cimeira no meio cultural português, mas estou em crer que Lopes-Graça já não corresponde a uma actualidade actuante. Poder-se-ia dizer que Lopes-Graça à escala nacional seria um compositor conservador que nada interessaria à Europa actualmente, mas que em Portugal teria a sua razão de ser e o seu momento, ou seja que corresponderia ainda à actualidade portuguesa. Ora eu não comungo de maneira nenhuma com essa ideia e penso que o próprio Lopes-Graça deve ter muito a consciência aguda do seu completo isolamento. Ele não corresponde a uma actualidade a nível europeu, a nível histórico – 1972 – mas também não corresponde à actualidade portuguesa e não é por acaso que Lopes-Graça se tornou hoje um mito de que é de bom tom fa-

lar quando se fala da atitude corajosa que ele manteve ao longo da sua vida - e isso é extremamente louvável -, mas também - e isso deixa de ser louvável e é perigoso - o facto de se ir construir o mito Lopes-Graça para se ir defender os submitos da subcultura, da submúsica que hoje está muito em moda entre nós, das baladas, das canções ditas populares, ditas actuates, etc... Ora nada mais irritaria Lopes-Graça do que ser precursor de toda essa actividade gesticulante. Até porque Lopes-Graça foi sempre e continua a ser, independentemente de ser um grande ou um pequeno compositor, um inegável profissional, senhor do seu ofício e nunca poderia por conseguinte ser apresentado como precursor de analfabetos. Mas estou em crer que a actualidade portuguesa não se reflecte profundamente na obra de Lopes-Graça, nem Lopes-Graça na actualidade portuguesa. A actualidade portuguesa é extremamente contraditória, há valores ou subvalores do passado que estão fossilizados e que persistem em perpetuar e que Lopes-Graça já no momento em que era perfeitamente actuante combateu. Esses subvalores ou pseudo-valores continuam a existir. E depois, a um nível económico, um caminho cada vez mais dirigido pela ditadura tecnocrática a que Lopes-Graça está completamente alheio. Acho que neste momento histórico, Lopes-Graça não corresponde a nenhuma das forças conservadoras, pseudo-progressistas ou progressistas mesmo. Conservadoras, não poderia corresponder por uma questão óbvia, ideológica, e progressistas também não, na medida em que elas se situam além dos valores que Lopes-Graça tem defendido e que procura defender ainda. Ele queixa-se actualmente de um certo ostracismo a que é votado, ao mesmo tempo que é considerado um mito, o que não deixa de ser sintomático das contradições em que este país se debate, porque se promove alguém a mito sem se conhecer a obra. Se se conhecesse a obra, não seria um mito, mas um compositor com as suas qualidades e os seus defeitos, mas sempre um compositor discutido.

De qualquer forma, houve pelo menos uma fase da obra de Lopes-Graça que teve uma certa adesão por parte da geração mais jovem...

Exactamente. O *Canto de Amor e de Morte* e *14 Anotações*, obras em que Lopes-Graça levou mais longe as suas pesquisas de linguagem, em que Lopes-Graça fez crer não propriamente numa reviravolta da sua actividade compositora e dos seus objectivos estéticos, mas de qualquer modo numa renovação e num aprofundamento de determinados valores. Ora isso não se verificou em obras subsequentes. Ao mesmo tempo que escrevia o *Canto de Amor e de Morte*, depois *14 Anotações* e, mais tarde, as *Cinco Lembranças para Vieira da Silva*, Lopes-Graça escrevia obras bastante afastadas da directriz que ele prometia com as composições que acabei de citar. É o caso de *Gabriela*, *Cravo e Canela*,

Cosmorama, etc. Por outro lado, as próprias declarações de Lopes-Graça mostravam exactamente que não havia da parte dele uma vontade deliberada de evolução no sentido de um alargamento do seu universo estético, pois não creio que lhe interessasse fundamentalmente investigar os caminhos mais potencialmente relevantes.

Qual seria o lugar do Concerto para Violoncelo?

É uma obra um pouco de compromisso entre uma linha que vem do *Canto de Amor e de Morte* e outra linha mais conservadora ligada justamente a uma forma do concerto tradicional. Por isso é uma obra que, se bem que seja de inegável qualidade, veio de certo modo abortar a linha evolutiva do *Canto de Amor e de Morte* e das 14 Anotações.

E em relação aos compositores da tua geração?

Em relação aos compositores da minha geração, o mais coerente e verdadeiramente criador é, na minha opinião, o Emanuel Nunes, que vive em Paris e de que se estreou uma peça recentemente em Portugal, *Purlieu*, que é de facto uma obra extremamente interessante. Aliás, já nas *Litanies du Feu et de la Mer* e noutras composições se notava isso. Emanuel Nunes aspira a que todas as suas obras constituam uma só obra. Há uma série de obras autónomas compostas em momentos diferentes que podem ser tocadas simultaneamente. Dentro dos compositores residentes em Portugal devo fazer uma referência a Constança Capdeville, cuja obra *Momento I* é das obras mais interessantes compostas em Portugal nos últimos anos. Depois temos Filipe Pires que tem seguido uma linha muito mais sinuosa, mais contraditória, e que partiu de uma base ‘escolástica’, neoclássica; a sua obra mais representativa será talvez *Figurações* para flauta e piano. Há um compositor estabelecido no Canadá, o Armando Santiago, que deixou duas obras com uma técnica de escrita bastante evoluída dentro de uma linha serial, mas não conheço mais nada da sua produção desde a sua partida para o Canadá¹¹.

Então estão no estrangeiro quase todos os compositores portugueses...

O que é dramático não é tanto a maior parte dos compositores portugueses mais jovens viverem no estrangeiro, mas sim o facto de não aparecerem novos valores na música, numa época em que os jovens compositores começam a multiplicar-se por todos os lados, uns com mais possibilidades outros com menos, uns com propostas mais ricas do que outros, mas com uma técnica já bastante evoluída qualquer deles. Em Portugal continuamos nós ainda a ser os mais jovens compositores do país já com trinta e tantos anos. É espantoso como na idade dos 20 anos não aparece ninguém. Por este caminho - claro que este aspecto não é o único, mas não deixa

11 Armando Santiago [1932-] naturalizou-se canadiano em 1972. Entre outras funções de grande relevo foi director do Conservatório de Música do Québec. [Nota do editor]

de ser significativo - poderíamos concluir que a música está a acabar neste país, apesar da Fundação Gulbenkian, apesar dos vários organismos, apesar dos vários optimismos.

Não estará isso relacionado com o ensino da música? Como é que ele é feito? Poder-se-á aprender música em Portugal? Ter-se-á que ir forçosamente para o estrangeiro?

Quando me refiro à inexistência de jovens compositores em Portugal, e digo isto porque já não me considero 'jovem compositor', uma das grandes causas é o estado catastrófico a que chegaram as instituições de ensino em Portugal e principalmente de ensino da composição - ensino da composição como síntese das matérias teóricas e práticas. Todas as matérias práticas eram mal dadas e as teóricas inexistentes. As práticas eram dadas sob uma orientação teórica e as teóricas não existiam. De modo que todo esse sistema de contradições se foi avolumando a ponto de hoje em dia não se ensinar música em Portugal, não se ensinar composição em Portugal. Pessoas não preparadas, sistemas de ensino perfeitamente inadequados. E se existe em todo o mundo uma crise nas instituições escolares, em Portugal essa crise é extremamente mais aguda e em relação às outras instituições escolares o Conservatório era, toda a gente já sabia, a instituição mesmo mais decadente. Até porque nos outros estabelecimentos havia uma hipótese de vida e o Conservatório era um autêntico museu. Sendo o Conservatório de Lisboa, aliás o único Nacional, um museu doente, todos os outros conservatórios tinham que sofrer as consequências; eram portanto pequenos museus doentes. Por outro lado, há hoje uma maior consciencialização por parte dos músicos. Verificando-se o aparecimento de uma pequena *elite* já relativamente consciente e um progresso no ensino de vários instrumentos, até porque esses músicos beneficiaram de bolsas no estrangeiro. O nível das orquestras melhorou também um pouco em Portugal (especialmente a Orquestra Gulbenkian). Não obstante a reacção de todas as chamadas autoridades responsáveis, teve de haver uma aproximação da Europa, inevitável, embora numa dimensão reduzidíssima, quando nós sabíamos que ela devia ir até à integração.

Mas em relação ao que disseste há pouco: um ensino defeituoso será a única explicação para o facto de não haver novos compositores em Portugal?

Esse é realmente um dos aspectos que servem para explicar o fenómeno de não haver hoje em dia novos compositores em Portugal. Mas há muitos outros. Em primeiro lugar, a falta de estímulo que um músico tem para seguir a sua profissão, a falta de hipóteses de trabalho, a falta de garantias que lhe permitam a sobrevivência. Por outro lado, o facto de o ensino da música em estabelecimentos de ensino geral, no liceu por exemplo, ser catastrófico ou

inexistente, ou passar-se em condições perfeitamente deploráveis fazia o aluno de canto coral - e é espantoso como num país em que não existe uma disciplina de *música* obrigatória, como a matemática, a física, etc., exista um 'canto coral' com os 'tirolíolos', e essas chachadas - afastar-se da música. Por outro lado, o facto de se permitir a entrada no Conservatório Nacional - não se sabe se para aliciamiento dos atrasados mentais - com a instrução primária servia para os indivíduos que foram para um curso de composição, na maior parte dos casos, serem aqueles que nem jeito tinham para tocar um instrumento, além de já estarem condicionados pela falta daquele mínimo de instrução básica que deveriam ter. É por conseguinte uma geração frustrada.

Bom. Falemos de um ponto de vista construtivo. Estou absolutamente fora do que se está a fazer agora no Conservatório, do que é essa famigerada reforma fantasma do Conservatório, visto que não participei em nada na elaboração da dita reforma. De qualquer modo, o que eu acho é que se deve encontrar um sistema flexível para, a nível geral, integrar a música - e não só a música, todas as disciplinas artísticas - no ensino genérico e para que se possa transitar de um curso que inicialmente se tenha escolhido para outro, sem ter que se perder anos de vida, e dinheiro, e tudo isso. De modo que um indivíduo que entra para o Conservatório não tenha que forçosamente ser um mau músico toda a vida em vez de seguir uma outra profissão e da mesma maneira alguém que entre para o liceu e tenha vocação e possibilidades de ser um músico o possa ser. É preciso encontrar um sistema flexível em que não haja estas alternativas estanques. Por outro lado, as escolas de música devem ser a vários níveis, não haver somente conservatórios; a música deve ser integrada na Universidade. Primeiro, é preciso que a Universidade exista e que funcione, e que seja democrática e autogerida; e depois é preciso que a música aí participe, constituindo uma faculdade autónoma ou um instituto especializado. Antes disso, o Conservatório deve ser uma escola média que prepare os futuros músicos universitários não com uma cultura geral, como se costuma dizer, mas com uma cultura 'universal'. Para já, com todas as disciplinas que de perto ou de longe estão ligadas à música: por um lado, a estética, evidentemente, a filosofia, o estudo da literatura, as artes plásticas, a história da arte, etc. Não faz sentido que um músico desconheça tudo o que se passa na literatura, no cinema, nas artes plásticas. É perfeitamente aberrante que não tenha os mínimos conhecimentos de estética - e neste momento não existe uma cadeira de estética no Conservatório -, que a história da música seja perfeitamente separada da história geral da arte, da história geral da cultura e da história universal de que um indivíduo não pode ter conhecimento, visto que só fez a 4ª classe. E depois

uma série de disciplinas, principalmente científicas, a sociologia, a psicologia, a física, a matemática, etc., que são realmente fundamentais hoje em dia. E creio que com possibilidade de opção de- veria haver o estudo da fonética, da linguística, da biologia, da ci- bernética, matérias ligadas de uma maneira ou de outra à música no momento presente.

Por outro lado, do ponto de vista musical, é preciso que o ensi- no procure uma integração perfeita - sei que é difícil, mas é preciso lutar por isso, realizar pesquisas e experiências sobre isso - dos as- pectos teóricos e práticos na música: um aprofundamento teórico está ligado a uma cada vez maior prática instrumental, prática de fazer música em conjunto, prática de criação espontânea, prática de improvisação. Acho que as carreiras de executantes 'exímios' se devem deixar para os especialistas - há especialistas em todos os ramos - e amanhã, um pianista *virtuose*, por exemplo, será um especialista. Deve-se procurar que um músico seja muito menos especialista de um instrumento e muito mais polivalente no ponto de vista prático, que possa tocar mais do que um instrumento, que possa realizar de qualquer objecto ou de si próprio um instrumen- to, uma fonte de criação, e que possa meditar muito mais sobre o fenómeno musical, em função de um fenómeno vivencial, de um fenómeno social, de que não se pode dissociar.

Tudo isto são propostas muito abstractas mas são princípios que se devem ter em conta para promover não uma reforma, mas uma revolução do ensino artístico em Portugal.

Portanto, aquele que 'faz' música tem de 'saber' música. De uma maneira geral, nota-se que os músicos sabem mais de que é feita a música do que muitos escritores sabem de que é feita a escrita. No domínio da literatura há muito o mito de que saber e fazer são duas coisas diferentes. Os músicos parecem saber 'descrever' muito melhor o que fazem. Falam muito em técnica. Isso criará necessariamente uma relação diferente com a críti- ca, visto que se pressupõe que, ao contrário dos escritores, eles têm, em princípio, os conhecimentos de um crítico. Um compo- sitor poderá ser crítico sendo 'apenas' compositor? Quem faz crítica musical? Como é feita?

Em Portugal falta-nos uma crítica musical a nível estrutural. Existe toda uma crítica impressionista. Para já a vida musical por- tuguesa até este momento - agora creio que as coisas podem come- çar a alterar-se um bocadinho - não permitia outra espécie de críti- ca, que até aqui tem sido bastante indigente. Havia sempre que dizer a mesma coisa sobre a *Traviata*, os estudos de Chopin tocados pelo pianista x, sobre a orquestra da Emissora Nacional tocando sempre o mesmo repertório, etc... Uma vez que o panorama musical tende a alterar-se ligeiramente - embora haja tendência a tomar-

se a nuvem por Juno e não se topar que alguns acontecimentos extraordinários, como os recentes concertos na Gulbenkian, na sua excepionalidade, não passam de 'crises' passageiras da mediocridade reinante - essa crítica já se vê em sérios apuros e o melhor que tem a fazer é demitir-se. O mais curioso é que uns críticos dizem bem, outros dizem mal, pondo sempre como ponto fundamental o profissionalismo dos músicos. Ora, tem-se verificado que os críticos em Portugal não são de forma nenhuma profissionais, faltam aos concertos com interesse, faltam quando muito bem lhes apetece. O único caso que constitui uma excepção é a Francine Benoit que vai a todos os concertos. Não há o mínimo espírito profissional na crítica portuguesa, e o crítico julga-se no seu pleníssimo direito de não ir assistir a um concerto quando o considera mau *a priori* e até de não ir quando prevê que é bom. O crítico, aliás, não tem que prever *a priori* que é bom, nem tem que prever *a priori* que é mau. A sua função é ouvir tudo. Também não se compreende que um músico falte a um concerto. Seria irradiado, despedido, não lhe pagavam o ordenado; seria posto na rua como qualquer empregado que faltasse ao emprego. Mas o crítico pode perfeitamente dar-se ao luxo de faltar.

Mas agora pergunta-se: os músicos têm um patrão, os operários, os empregados de escritório têm um patrão, infelizmente todos têm patrões; mas então o crítico não tem um patrão? Tem um patrão: é o director do jornal, o chefe de redacção, etc. Mas esse está sempre satisfeitíssimo quando não há crítica de música, quando não tem que encher o jornal com essas coisas que não interessam a ninguém, quando a crítica não lhe vai estragar o arranjinho da promoção militante da baladazinha, quando não é obrigado a pagar mais duzentos escudinhos ao indivíduo, etc. De maneira que há uma irresponsabilidade, uma demissão total de parte a parte.

Uma crítica boa, bem feita pode pura e simplesmente não ser publicada ou ser publicada 15 dias depois, quando já perdeu toda a actualidade, todo o poder de impacto e torna-se então uma coisa perfeitamente caricata. Portanto, demissão total da crítica e dos responsáveis por ela. Isto logo a um nível primário da assiduidade às manifestações. Posso compreender que um crítico faça a escolha *a priori* das manifestações porque não pode ir a todas, mas o que é incrível é que deixe de aparecer às manifestações importantes, por razões fúteis ou por ser pressionado a isso. Há que consciencializar os críticos da importância disto: se querem julgar profissionais, têm de ser eles próprios profissionais. E se não são profissionais porque não lhes pagam para serem profissionais, devem lutar por isso, mesmo num contexto tão pouco propício a lutas como o nosso.

E quanto ao tipo de crítica, ao tipo de 'linguagem'...

Trata-se de um tipo de crítica impressionista. Aliás, o repertório, como já disse, a isso leva. A crítica musical tem objectivos

diferentes da crítica de artes plásticas, por exemplo, ou da crítica de literatura, ou da crítica de cinema. Aí trata-se de coisas aparecidas na hora. Ninguém vai criticar *Os Lusíadas* - pode-se fazer um estudo sobre *Os Lusíadas*, mas isso já pertence a uma outra esfera. Enquanto que em Portugal continuam a criticar-se os *Estudos Sinfónicos*, as *Valkírias*, e a *Sinfonia Júpiter* e não sei que mais. A crítica musical passa a ser uma crítica de intérpretes e não uma crítica de obras. Isso tem feito ainda mais demitir a crítica, o que não quer dizer que não haja demissões em todos os outros ramos, mas o que acontece é que na música a demissão já é automaticamente aceite. A crítica passa-se ao nível impressionista. No caso do Mário Vieira de Carvalho é uma crítica já com um maior alcance, uma crítica já com outros pressupostos de ordem sociológica e tudo isso; procura situar as obras, tanto do passado como do presente, num contexto epocal, histórico, que as condiciona de qualquer modo. É um tipo de crítica que realmente me interessa, se bem que não esteja de acordo com todas elas, porque justamente esses aspectos de ordem sociológica, histórica, podem fracassar se forem aplicados de um modo mecanicista, mas isso já é um caso de aplicação. Acho em princípio uma crítica válida, aquela em que se pretende fazer uma interpretação à luz do materialismo dialéctico. As outras não têm qualquer ideologia subjacente e, então quando não 'há' qualquer ideologia, quer dizer que esta existe e será sempre reaccionária. O seu principal interesse é o de encherem algumas folhas de papel e fazerem ganhar aos respectivos 'assinadores de críticas' uma nota de cem escudos ou pouco mais.

Mas também tens uma experiência de crítico...

Sim, na *Seara Nova*. Mas não me pude afastar como queria - e foi isso que me fez desistir da função de crítico - das limitações por um lado do condicionalismo musical português, que não me dava possibilidades reais para formular juízos teóricos de alguma validade, que me interessassem a mim como músico de uma maneira mais íntima e mais vivencial, digamos, e por outro lado os condicionalismos da repressão, etc. De qualquer modo, isso serviu a necessidade prática de um certo aprofundamento de problemas teóricos que me vinham sendo postos principalmente em relação a um determinado repertório tradicional que era o que se apresentava nas salas de concertos em Portugal e que estava normalmente fora das minhas preocupações mais imediatas.

Mas haverá possibilidade de se fazer uma crítica com outro carácter em Portugal? Só em revistas da especialidade...

Para isso é preciso que haja um público. Essas críticas já serão em princípio para revistas mais especializadas, mas essas revistas especializadas exigem também um público especial, não o 'grande público' - e isto não corresponde a uma posição aristocrática da

minha parte porque desejava que o ‘pequeno público’ fosse toda a gente - mas para aquilo que nos outros países é uma ‘élite’, uma dupla ‘élite’, uma ‘élite’ musical, de músicos, e uma ‘élite’ de intelectuais não-músicos que se interessam por música em determinado nível. Ora, em Portugal, não existem - excepto em casos esporádicos - nem uns, nem outros. Portanto, é lógico que não possa existir uma revista musical especializada.

Mas existem bastantes manifestações musicais comparadas com o número de manifestações de outras artes. Há bastantes concertos em Lisboa...

Sim, há épocas em que em Lisboa há muitos concertos. Nos outros países, há concertos e ópera *todo o ano*. Em Lisboa, talvez haja por habitante um número apreciável de concertos, mas no Porto isso não acontece, e então na província não há absolutamente nada.

E em Lisboa é sempre o mesmo público. O aumento de número de concertos não significa que o público aumente.

Pois. Este ano houve talvez um vislumbre de alteração, com o aparecimento de uma certa camada mais jovem. Mas nunca se sabe até que ponto tal movimento corresponde a uma real transformação sócio-cultural.

II/22 ENTREVISTA DE CARLOS BENIGNO DA CRUZ (1972)*

“Em Portugal há uma certa relutância do público em acorrer a manifestações musicais. Ou por falta de difusão, de informação, ou mesmo por desconfiança, o público mantém-se à margem. Em Royan (França) o Grupo de Música Contemporânea [de Lisboa] teve assistência de mais de mil pessoas; começo a pensar que o público português não nos merece.”

São palavras quase amarguradas dum jovem músico português. Foram ditas, numa cidade grande (Lisboa), em pequena pausa da vida itinerante do artista. Vindo do Porto, onde mais uma vez actuara, Jorge Peixinho fazia, então, breve escala em Lisboa (onde mora) para viajar de seguida para a Madeira, onde agora decorrem as I Jornadas de Música Contemporânea.

Numa tarde quente da capital: uma esplanada, uma bebida fresca, o bulício do trânsito, a poluição sonora - esta a ambiência em que decorreu a entrevista.

Embora jovem, Jorge Peixinho está desde há muito ligado à música. Ainda criança começou a estudar piano e harmonia, passando mais tarde a frequentar o Conservatório Nacional. Aí desenvolveu os seus conhecimentos de piano, iniciando-se também em Composição. Mas o tempo do Conservatório foi apenas um arranque. Vieram depois os cursos no estrangeiro: Roma, Veneza e Basileia foram algumas das cidades onde estudou como bolseiro. E foi um não mais parar. Em 1967, colabora com Stockhausen, em Darmstadt (Alemanha), num trabalho de improvisação colectiva. Regressa depois a Portugal e é convidado para leccionar Composição no Conservatório de Música do Porto. Aceita o convite e inicia mais uma fase de intensa actividade. Dirige cursos na Gulbenkian, dá concertos no país e no estrangeiro, faz parte do júri do Festival Internacional de Música da Guanabara (Rio de Janeiro) e está presente nos Cursos Internacionais de Curitiba e no Festival de Música de Paraná, ambos no Brasil. Em 1970 Jorge Peixinho é convidado a participar no Festival de Música Contemporânea de Buenos Aires e colabora, nesse mesmo ano, na formação do Grupo de Música Contemporânea de que é coordenador.

* Rádio & Televisão, 22.7.1972, pp. 12-15.
Título original: “Jorge Peixinho: vanguarda é futuro”.

A ideia surgiu por ocasião dum concerto na Gulbenkian. Eu e outros músicos que intervieram nesse concerto constituímos um núcleo interessado na manutenção dum trabalho musical com continuidade. O nosso interesse incidia, especialmente, no cultivo da música contemporânea entre nós, mas alargava-se à pesquisa e prospecção musicais.

Além de Jorge Peixinho, foram os seguintes os fundadores do G. M. C.: Clotilde Rosa (harpa), Carlos Franco (flauta), António Oliveira e Silva (viola) e António Reis Gomes (trompete). Outros elementos se lhes juntaram, até porque o grupo nunca pretendeu ter uma constituição rígida, mas, pelo contrário, o mais flexível possível. Foi o caso de Manuel João Afonso (violino), Luísa Vasconcelos (violoncelo), Emídio Coutinho (trombone), Lopes e Silva (guitarra), Júlio Campos (percussão), Lopes Fernando (clarinete), Catarina Latino (flautas de bisel), Orlando Worm (barítono) e Constança Capdeville (compositora), que se juntaram mais tarde ao núcleo fundador.

O Grupo de Música Contemporânea tem existência autónoma?

Não. Por agora tal não é possível, na medida em que os seus membros estão ligados, na sua maioria, a determinadas instituições e, sobretudo, a orquestras. Por esta razão estão vinculados a uma vida profissional muito intensa e, como tal, limitadora da sua liberdade de acção. As nossas actividades artísticas limitadas por essa falta de autonomia, têm apenas consistido na preparação e realização dos concertos correspondentes a vários convites e solicitações.

Além dos concertos que tem realizado, que outros objectivos persegue o G.M.C.?

Fundamentalmente desejaríamos criar condições para a auto-gestão do grupo e programação a longo prazo da nossa actividade no país e no estrangeiro. E realizar também um trabalho de investigação mais sistemático no que diz respeito às pesquisas instrumentais de música de conjunto, à improvisação colectiva, e ao estudo aprofundado e discussão de obras apresentadas ou a apresentar; isto sem esquecer o estímulo ao esforço criador individual de cada um dos músicos.

Que pensam fazer para realizar todo esse programa?

Embora o G.M.C. deseje tudo o que aponte atrás, afigura-se-me utópica neste momento a sua realização, pois estamos dependentes das contingências e das solicitações profissionais de cada um dos seus elementos.

Pelo que disse torna-se evidente que os elementos do G.M.C. dependem artística e economicamente das orquestras e instituições por onde dividem a sua actividade. E subsídios?

Não temos quaisquer subsídios; nem sequer dispomos de uma sala de ensaios onde se torne possível dispor, livremente, dos ins-

trumentos necessários ao trabalho. Os nossos únicos proventos vêm das nossas actividades e das nossas actuações. Um subsídio ser-nos-ia bastante útil, na medida em que temos necessidade duma administração. Sem autonomia económica a autonomia artística não é possível. Com um subsídio resolveríamos o problema da falta de sala para ensaios, compraríamos certos instrumentos e aparelhagem electroacústica. E seriam mais fáceis as saídas do Grupo ao estrangeiro.

Embora com apresentações esporádicas, o Grupo de Música Contemporânea tem desenvolvido alguma actividade pública, especialmente na zona de Lisboa. Assim, já deu concertos na Fundação Gulbenkian, Teatro S. Luíz, Academia de Amadores de Música, Instituto Alemão, Juventude Musical Portuguesa, Instituto de Agronomia, Emissora Nacional, e RTP. Fora de Lisboa, o G.M.C. esteve no Festival de Sintra (1970) e na Galeria Ogiva, em Óbidos. E no Festival de Arte Contemporânea de Royan, em França. Agora o G.M.C. está presente no Funchal nas I Jornadas de Música Contemporânea da Madeira, uma iniciativa da Casa de Cultura da Madeira de associação com o Cine-Forum (cineclub) do Funchal.

O público tem acorrido aos vossos concertos?

De sala para sala o público difere e sempre vai aparecendo algum. Mas quero queixar-me do público virtual que não aparece. Em Portugal há uma certa relutância do público em acorrer a manifestações musicais. Ou por falta de difusão, de informação, ou mesmo por desconfiança, o público mantém-se à margem. Em Royan (França) o G.M.C. teve assistência de mais de mil pessoas; começo a pensar que o público português não nos merece. Isto parece-me ser consequência duma estratificação social limitada e estanque que conduz à ausência da coragem, de espírito de iniciativa, à inércia e ao imobilismo. Isto explica afinal o estado de coisas no país.

O Grupo de Música Contemporânea está na disposição de realizar concertos fora dos locais de consumo habituais?

Antes do mais é preciso não esquecer que não nos compete, a nós, ensinar ninguém. Compete às pessoas aparecerem nos locais onde se produzem coisas estimulantes e enriquecedoras. Interessamos, sim, realizar concertos fora dos sítios habituais de consumo. Nas escolas, nas universidades, nas fábricas, nos sindicatos, enfim, nos organismos que mais vivos se têm mostrado, embora alienados da criação artística do seu tempo. Compete a nós e a esses públicos criar uma plataforma de entendimento com vista ao progresso das estruturas sociais.

(Aqui Jorge Peixinho faz uma pausa. Alinha ideias e continua depois com segurança.)

Eu não acredito na arte como força motora da revolução mas como consciencialização da posição de cada indivíduo em relação ao mundo que o rodeia e à sociedade de que faz parte integrante. Um grupo como o nosso não pode ser, por essência, um conjunto burguês ou ao serviço da burguesia, embora tenha, neste momento de actuar nos circuitos de produção musical que são monopólio da burguesia. Eu estou consciente dessa contradição e da necessidade de a eliminar.

Que tipo de público julga que acorrerá às I Jornadas de Música Contemporânea da Madeira?

Este Festival da Madeira situa-se numa zona social mais ambígua e por isso mais interveniente. Não sei exactamente qual o público que vamos encontrar, mas de qualquer modo não queremos hipnotizá-lo, nem drogá-lo, mas conduzi-lo a uma libertação dos condicionalismos culturais e sociais a que tem estado sujeito.

A mais recente saída do G.M.C. ao estrangeiro foi a Royan. Pode falar-me desse festival?

O festival que se realiza anualmente em Royan é um dos mais importantes acontecimentos musicais da Europa. Do último festival onde o G.M.C. esteve presente, destaco a presença dos músicos Maurício Kagel e Carlos [Roqué] Alsina [1941-], do New Phonic Art. O público era bastante heterogéneo mas muito interessado: muitos estudantes, artistas de todos os ramos, jornalistas e público em geral. Além da parte musical, houve ainda uma parte dedicada ao teatro e ao cinema, que despertou muito interesse.

Após a vossa intervenção nas Jornadas da Madeira, que se segue?

Temos concertos marcados para o São Luíz, em Lisboa e para o Porto. Para o estrangeiro há alguns projectos que esperamos ver realizados. É o caso de uma *tournee* pela Jugoslávia, uma série de concertos no Museu de Arte Moderna de Paris, na Bienal de Veneza (1973) e na ICES [International Carnival of Experimental Sound, Londres, 1972].

Uma última questão: está de acordo com os que chamam à sua música louca e hermética?

A música de vanguarda está em conflito com um determinado gosto da época, gosto este que se vai formando por sedimentação das várias pesquisas que vão entrando no hábito das pessoas. Mas o que se passa é que as pessoas não vão aos concertos, limitando-se a palavras: música hermética, louca etc. Ora, as pessoas têm de tentar documentar-se e ver a vida com outros olhos - não os olhos de quem sai às seis da tarde do escritório e vai a correr para casa ver a televisão. A verdade é esta: as pessoas sentem-se tanto mais felizes quanto mais ouvem e dizem lugares comuns. Que as pessoas não sejam tão pobres... já que a riqueza material não é fácil de atingir, excepto, claro, para os privilegiados, que, por sinal, também não vão aos concertos.

A música de vanguarda teve o seu surto explosivo no Segundo Armistício, quando ainda a Europa vivia o rescaldo da guerra e a euforia produzida pela vitória dos Aliados. Sendo a música de vanguarda, no ponto de vista estético e técnico, uma consequência da Escola de Viena, nome que tomou o movimento orientado por Schönberg e os seus discípulos, Alban Berg e Webern, e que ficara reduzido à clandestinidade desde que se deu a tomada do poder pelos homens do III Reich, que classificaram a música dessa corrente, como toda a produção artística moderna, com o rótulo de 'arte degenerada', deveria, logo após a queda da máquina repressiva, emergir do fundo do terror e do silêncio trazendo à superfície a sobrecarga da sua vitalidade acumulada. Não admira que tivessem sido os dois países dominados pelo Fascismo, a Alemanha e a Itália, os que produziram os chefes de fila da vanguarda, filha indomável da filosófica Escola de Viena. Assim, sai um Stockhausen da Alemanha, um Nono, um Maderna e um Berio, da Itália, para desencadearem uma série de forças convergentes que iriam concretizar a vanguarda. O americano John Cage, o francês Pierre Boulez e o grego Xenakis, em breve se juntavam aos outros. Em Portugal, um pouco mais tarde, nascia também um chefe de fila: Jorge Peixinho. É a ele que damos a palavra para que nos conte a história da vanguarda musical.

Os detractores da vanguarda musical acusam-na de ter dado origem a um género de arte confuso, por vezes arbitrário e incoerente. Entre outras coisas, dizem que os prosélitos da vanguarda musical desprezam a sintaxe. Ao mesmo tempo, ainda, grande parte do público recusa-se a reconhecer-lhe uma categoria de arte superior. Quer-nos explicar o porquê destas acusações: umas por ignorância, outras por polémica coincidem com alguma veracidade ou com a sua aparência.

Hoje em dia, de facto, não existe uma linguagem codificada tal como se verificava ainda no século XVIII, isto é, nós tínhamos no século XVIII uma linguagem perfeitamente articulada em base

* Século Ilustrado, 26.1.1974, pp. 58-60. Entrevista apresentada na rubrica "A Tribuna para...", com o título "De onde vem e para onde vai a vanguarda musical".

a determinado número de regras que eram as do sistema tonal, ou seja, um sistema tonal na plena eclosão dos seus recursos expressivos. O sistema tonal tinha sido estruturado através de uma longa gestação e, praticamente, era já visível e reconhecível na segunda metade do século XVII. É no século XVIII que Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, nas suas primeiras obras, vêm dar um corpo perfeitamente unificado dentro de uma tradição viva e contínua.

No século XIX esse tronco comum, digamos assim, começa a ramificar-se. Estou convencido mesmo de que a proliferação de tendências na arte actual — que já tem as suas origens nas ramificações desse tronco comum e que são já no século XIX bastante evidentes — são devidas sobretudo à maior complexidade, à cada vez maior diversidade dos estratos sociais. No século XVIII a sociedade barroca e iluminista era uma sociedade bastante estratificada: a aristocracia, a burguesia e o campesinato; no século XIX a revolução industrial vem criar uma nova classe, a do proletariado. Assiste-se não só à emancipação da burguesia nos fins do século XVIII, das sujeições tradicionais, mas também à conquista do poder político, à conquista do poder económico por parte desta classe, e o desenvolvimento da civilização industrial dá origem às diversas formas do capitalismo avançado de hoje em dia. Por outro lado, dá-se como sabemos, já no século XX, a Revolução russa. Por conseguinte, o mundo passa a englobar um feixe extremamente vasto de sistemas sociais e por conseguinte um estruturamento muito muito diversificado dos vários estratos sociais. Aparecem, mais tarde, países com um sistema socialista que irão desenvolver igualmente os diversos processos tecnológicos, seguindo uma trajectória de evolução (nesse aspecto) semelhante à dos países capitalistas. Vamos ter, portanto, um socialismo avançado tecnologicamente, a par de um capitalismo avançado tecnologicamente. Mas a burguesia que conquistou o poder, tende, nos países capitalistas, a ramificar-se cada vez mais. Ela não constitui hoje uma classe uniforme; e além das diferentes classes que nós poderíamos englobar na burguesia, pela sua capacidade económica, pelo seu acesso aos meios de produção, etc., temos ainda de considerar novas subdivisões em base à sua formação intelectual e cultural. Mas voltando à música no século XIX, embora ela se baseasse no sistema tonal, sabemos que esse sistema tonal já é posto em causa, primeiro de uma forma quase inconsciente, quase indefinida e, depois, de uma maneira mais consciente até à ruptura definitiva que se dá com Schönberg. O sistema tonal não corresponde, no século XIX, filosoficamente, a uma visão do mundo, mas é considerado como uma herança cultural, portanto, digamos assim, como herança que era — verdadeiramente ‘humana’ — correspondia a uma dessacralização. Para um Haendel, por exemplo, o sistema tonal correspondia à ‘Harmonia

das Esferas'. Era uma espécie de microcosmos que correspondia ao macrocosmos, ao movimento dos corpos celestes. Tudo isso, evidentemente, dentro do pensamento filosófico e científico da época. No século XIX já não se acredita no sistema tonal como um sistema universal, definitivo, imutável, de acordo com uma concepção filosófica ou científica do universo, mas simplesmente como uma herança cultural. Essa herança cultural foi gradualmente alterada, transformada, até originar a sua própria derrocada — com precursores, como sabemos, como Liszt, Wagner, Scriabin, etc. A derrocada do sistema tonal não se fez de um dia para o outro, fez-se ao longo de toda a história do sistema tonal, através de elementos que iam sensivelmente e cada vez mais profundamente 'minar' a base estrutural do sistema. Ao chegarmos ao século XX, esse sistema, já profundamente abalado no século XIX, perdia a sua razão de existir, mesmo como herança cultural universal e definitiva.

No século XX, os compositores (eu falo nos compositores de mais alto nível como Stravinsky e Bartók e, secundariamente, um Prokofiev, um Hindemith) não herdaram já o sistema tonal no apogeu da sua perfeita harmonia, como no século passado um Chopin, um Schumann, um Brahms ou um Wagner, mas herdaram-no já extremamente eivado de elementos de deteriorização. O que herdaram principalmente, quanto a mim, não foi tanto a estrutura do sistema tonal, que eles, evidentemente, não conservaram dentro das coordenadas do sistema, mas sim uma sensibilidade tonal, uma sensibilidade de origem tonal, que consistia essencialmente numa subordinação a determinadas forças fundamentais aquelas que correspondiam, digamos, na sua, essência, às antigas funções tonais: tônica, dominante, subdominante. Essa dialética de forças, de equilíbrios, estáveis e instáveis, permanece nas obras de Stravinsky e de Bartók. Mas, entre ambos, já, de uma maneira muito diferente.

Se pensarmos em Bartók, vemos que para além das suas influências clássicas (de um Strauss, de um Debussy) na sua primeira fase, é, como todos sabemos, a influência de um estudo sistemático, profundo, da música popular húngara e de países limítrofes que está na base da sua linguagem. Essa música popular que Bartók estudou nas suas raízes mais profundas, não era exactamente, na essência, uma música tonal mas participava de algumas características essenciais que presidiam à própria música tonal, quer dizer, essa tal dialética de funções, de equilíbrios, de repousos, portanto de pólos atraídos e atractivos. Sabemos que essa música era baseada em escalas e modos muito anteriores à eclosão da música tonal. Era uma música prevalentemente modal e por vezes até fundada em escalas pentatônicas, de origem inegavelmente oriental, como por exemplo, no folclore búlgaro.

Na sua formação de músico erudito, as contribuições dessa mú-

sica popular, estudada cientificamente, deu origem, em Bartók, a uma linguagem muito particular que nas suas últimas obras acusa uma tendência para um cromatismo de uma maneira cada vez mais acentuada. Basta pensar na *Música para cordas, percussão e celesta* [1936], no *Segundo Concerto* para piano [1930-31], etc. Portanto, aí, embora proveniente de uma outra via cultural, passa a haver, por volta dos anos 1920-30, uma convergência entre Bartók e certos compositores da Escola de Viena, não diria Webern, senão a um nível muito remoto, mas principalmente um Alban Berg. É muito curioso verificar certas semelhanças, não tanto de processos mas de resultados sonoros, entre uma *Suite Lírica* [1925-26], de Alban Berg, por exemplo, ainda nos anos 20, e o *Quarto Quarteto* [1927], de Bartók. Em Stravinsky, a sua *démarche* é muito mais complexa, mas não estou aqui a fazer uma dissertação da história da música do século XX....

Tudo isto é apenas para chegarmos a esta conclusão: com a derrocada do sistema tonal, uma derrocada implícita ou explicitamente aceite por todos os compositores, mesmo os que continuavam dentro de uma perspectiva sucedânea do sistema tonal, acontece depois um fenómeno extremamente importante. Essa oposição muito mais aparente do que real entre os compositores de tendência dodecafónica, não tonal, pugnando por uma nova ordenação igualitária (isto é, não hierarquizável *a priori*) de tendência pós-tonal, essa oposição, repito, mais aparente do que real, subsistiu praticamente até à Segunda Guerra mundial. Poder-se-ia estabelecer um certo paralelo com a célebre querela nas artes plásticas, entre pintores figurativos e abstractos, de que tanto se falou no nosso país. Hoje o problema está ultrapassado. Depois da Segunda Guerra mundial, com as profundas alterações operadas, a destruição da Europa, a grande transformação que se verificou no nosso continente e também nos países tecnologicamente mais avançados, como os Estados Unidos e a União Soviética, uma estratificação social ainda mais ramificada, verificou-se a completa inutilidade de uma herança de tipo oitocentista. A música procurou novos pontos de partida, os pioneiros mais válidos para a nova conjuntura: a Escola de Viena, sobretudo Webern, secundariamente Varèse, nos Estados Unidos, e um Charles Ives, também genial precursor do princípio do século, sem esquecer a redescoberta de Debussy e de Stravinsky nos seus aspectos mais significativos e compreendidos sob perspectivas que no período entre as duas guerras não tinham sido suficientemente exploradas nem reelaboradas pelos compositores seus contemporâneos, e assiste-se portanto a um desabrochar, de uma música que nada tinha de tonal que, pelo contrário, era abertamente, polemicamente, anti-tonal. É o período da música serial, iniciada na Europa por volta dos anos 50. Paralelamente, não podemos esquecer a importância extrema de John Cage que

também é um caso isolado como o dos seus predecessores nos Estados Unidos, Ives e Varèse e que, justamente, continuou essa tradição de pesquisa e de isolamento, através de determinados contactos com culturas extra-ocidentais, o budismo zen, etc.

A pouco e pouco, todos esses movimentos, esses focos de renovação na Europa e nos Estados Unidos foram-se aproximando, não digo unificando (até porque a música americana actual é extremamente diferenciada da europeia e isto já para não entrar em pormenores na extrema diferenciação que existe entre as várias músicas europeias actualmente) mas eu posso dizer, grosso modo, que desta música serial, do que era uma música de exploração e de pesquisa, se passou a um alargamento do seu potencial expressivo, chegando àquilo que, enfim, se pode denominar (embora essa denominação seja um pouco discutível) de música pós-serial que abarca uma multiplicidade de tendências.

Uma pausa, se me permite. Creio que os leitores interessados em tomar um conhecimento mais directo e mais profundo sobre as causas por que a música mais avançada se afastou tanto do que (se me dá licença, e sem trazer o termo com o intuito de criar um tema de discussão que, aliás, nos afastaria do nosso trabalho) chamarei 'modelo fundamental', creio, pois, que se os leitores chegaram, através da sua eloquente exposição, a ficar com uma ideia precisa da marcha histórica e estética até à ruptura com a herança musical do passado — ou o desencadear irreversível dessa ruptura — será oportuno explicar as razões por que a escrita musical que atravessou incólume todo esse turbilhão, a escrita tradicional, entenda-se, foi abolida. Não é verdade que ao longo desse caminhar incessante através do século XIX, se conservou sempre, a mesma maneira de escrever música, e que nem mesmo a drástica Escola de Viena abandonou a escrita herdada? Qual a razão por que se abandonou essa escrita que já era uma instituição universal?

Em primeiro lugar eu não sei se nos entendemos muito bem sobre o conceito de escrita, se você se refere a escrita como notação ou escrita como processo compositivo...

Como notação.

Nesse caso, a questão é bastante simples. Todos estes compositores, Webern incluído, escreviam dentro de uma grafia, de uma notação tradicional. Foi essa grafia que nos anos 50, no pós-guerra, os primeiros compositores herdaram. Não havia outra. Um Boulez, um Berio, um Stockhausen, um Nono, etc. E o precursor de grafias absolutamente novas, algumas que muito pouco tinham que ver com a grafia tradicional é, com efeito, John Cage, na América — já nesses anos. Mas a conclusão a que se chegou, também, na Europa, com a complexidade cada vez maior da música serial, é que a

grafia musical tradicional não tinha recursos suficientes para a expressar cabalmente. Chegou-se a uma complexidade de escrita que, só depois, com uma radical alteração nessas bases de escrita-notação, se puderam resolver.

Ora foi pertinente que me tivesse falado nesse problema da escrita-notação, que pode parecer ao grande público um problema puramente ‘doméstico’, para nós, compositores, mas o que é certo, é que, de facto, o problema da escrita-notação é de capital importância, porque ele deu origem, ao tentar suprir, num determinado momento histórico, as lacunas da notação de tipo tradicional, deu origem, dizia eu, à alteração qualitativa da própria música, isto é, produzindo, em grande parte, uma transformação da própria mentalidade musical. Assim nasceram a música aleatória, as experiências de novas grafias musicais, grafismos mesmo (praticamente notações plásticas) e até notações verbais. Chegamos a um estádio em que, por exemplo, Maurício Kagel fez uma partitura verbal (*Sonant* [1960]) em que ele dá prescrições directas aos músicos, não através da simbologia tradicional, dentro de uma rítmica estabelecida, mas através de uma notação de acções musicais ou sonoras e de acções cénicas ou visuais, gestuais, prescritas verbalmente por um texto. É, de facto, nessa via que, chegando às últimas consequências, deparamos com uma experiência que também foi radical em Stockhausen, mas extremamente importante na sua trajectória evolutiva como compositor; e devo dizer não só importante como necessária e coerente. (Diria, talvez mesmo, inevitável. Refiro-me, evidentemente, a *Aus den sieben Tagen* [1968]).

Creio, também, Jorge Peixinho, que neste aspecto da questão, enfim, no ponto de vista histórico, a sua exposição não podia ser mais clara. Agora, em relação ao público...

Pois bem, ainda não disse tudo. Na verdade, em relação ao público, na música actual, existe um fenómeno qualitativamente novo; é que através desses processos novos da grafia, podemos chegar a uma concepção aleatória da música e que, a música, na sua forma mais radical, procura ser não objecto único, definido integralmente, mas a ser prevalentemente um processo, uma forma-processo. O exemplo mais radical e que está ainda na nossa memória, visto que o fizemos, e você assistiu no nosso último concerto no São Luiz, o exemplo a que acima me referi, são os textos verbais de Stockhausen. São menos ambíguos do que os de Kagel, são textos para serem interpretados individualmente por cada músico e meditados e interpretados, colectivamente, por um conjunto. Evidentemente que nos encontramos nos antípodas da música escrita e definida. Mas também estamos, de certo modo, nos antípodas da improvisação pura e livre. Porque nós temos de conceber esse texto como uma partitura, na medida em que o texto impõe um

determinado percurso a seguir. Esse percurso tem de ser realizado — embora, evidentemente, todos os momentos sonoros que se vão criando e desenvolvendo, sejam da nossa responsabilidade, da nossa iniciativa. A música que se ouve é, de certo modo, nossa, dos intérpretes. Mas o percurso que deu origem a esse acontecimento musical (sonoro) foi planejado por Stockhausen, muito embora de uma maneira ambígua, cheio de metáforas, como por exemplo: “Até transformares o som em ouro, em puro fogo tranquilamente luminoso”. É evidente que são metáforas e essas metáforas terão que ser concebidas e interpretadas, ou antes, reinterpretadas por cada um dos intérpretes.

Mas os intérpretes para interpretarem tão aproximadamente, se isto tem algum sentido, se acaso uma aproximação não é ainda um reflexo da interpretação musical clássica, ou o contrário, se quiserem afastar-se até ao pólo oposto, enfim, compreende onde quero chegar... terá de ter uma iniciação que, a ter de se dar, me parece não ser só musical?

É fundamentalmente musical. Não é necessário que os músicos sejam peritos em budismo zen, ou em ioga, ou que tenham concepções filosóficas rigorosamente definidas; mas, evidentemente que, para além da sua formação musical, neste caso, uma formação específica, pois não é, claro está, qualquer músico que pode interpretar um texto assim, será indispensável um movimento empírico ou poético, se quisermos, de adesão ao texto. Este exemplo é, no entanto, um caso extremo. Trata-se de um texto quase alegórico. Mas nós podemos conceber uma partitura musical parcial ou totalmente aleatória. Por exemplo: dar a escolher determinado número de dinâmicas, etc., ou determinado número de elementos sonoros (microformas) aos intérpretes para eles escolherem aquilo que preferem tocar num determinado momento, para eles escolherem o seu próprio percurso sem afectar a estrutura da obra, visto que a obra é concebida como uma forma aberta e engloba todas as possibilidades combinatórias. Ao mesmo tempo dá-se ao intérprete a possibilidade de ele ser um recriador ou um colaborador na edificação da obra, em cada momento que ela reviva ou se recria.

Se me permite interromper, dir-lhe-ei que como por enquanto a música ainda é somente “aquilo que os músicos fazem, dada a sua natureza inexistente antes de ser música”, desculpe esta pseudo-filosofia... por conseguinte, como ainda continua a ser obra de músicos, de grandes músicos, deixemo-la por momentos em sossego e vamos indagar de si, Jorge Peixinho, que você é um músico com responsabilidade perante um contexto cultural, que por acaso é o português, desde que começou a conduzir a música para um destino que ela desconhecia antes da sua chegada. Penso que, apesar das pessoas se julgarem livres de fazer o

que lhes apetecer no campo da cultura, todo aquele que assume posição de relevo, cria responsabilidades irreversíveis perante a sua comunidade. Que é a música portuguesa senão aquilo que os músicos portugueses dela fizeram e fazem? Nesta ordem de ideias, nada mais natural do que eu, neste momento intermediário dos leitores de "O Século Ilustrado", lhe perguntar o que tem feito para além do que é mais ou menos do conhecimento geral, e o que tenciona fazer, de si e da nossa música?

Estive a temporada passada, de 1972-73, uns meses na Bélgica, como bolseiro do Governo belga para um estágio no Estúdio Electrónico de Gent ('Institute for Psychoacoustics and Electronic Music' - IPEM). Foi muito produtivo para mim porque eu tinha apenas uma experiência superficial de música electrónica e, sobretudo, faltava-me a prática de trabalhar com meios electroacústicos. Durante a auto-aprendizagem que ali fiz, produzi a minha primeira obra, *Elegia a Amílcar Cabral* [1973] seguida de uma outra concebida na base de *Os Lusíadas* [Luís Vaz 73, 1973], da seguinte maneira: procurei fazer uma espécie de 'poema sinfónico' dividido em dez partes. Formei, entretanto, um projecto: conjugar pela primeira vez os meios electrónicos com os meios instrumentais tradicionais. Vou frequentemente à Bélgica por razões particulares, aproveitando para continuar a manter os meus contactos bastante úteis com o meio musical belga e trabalhar regularmente no IPEM.

Com raras excepções, os compositores, mesmo de vanguarda, ainda que em grande percentagem da produção desta corrente predomine a música para pequenos conjuntos, sentem um certo fascínio pela orquestra sinfónica. Berio, Xenakis, Boulez são exemplos disso. E é também característico da maior parte dos compositores dedicarem-se à direcção de orquestra. Boulez é um caso flagrante. Ultimamente, exerce a sua actividade mais como regente que como compositor. Maderna, recentemente falecido, também dirigia orquestra e, segundo parece, com segurança e eficiência. Em contrapartida vejo-o a si, Jorge Peixinho, afastado da orquestra sinfónica até como compositor. É uma determinação?

Bom... eu não me afastei propriamente da orquestra. Trata-se mais ou menos de razões circunstanciais. É evidente que escrevi entre 1962 e 1967 algumas obras para pequenas orquestras. Não me dediquei só à música de câmara propriamente dita, como se pode ver em *Diafonia* e *Kinetofonias*. E em 1967 escrevi uma nova partitura sinfónica que foi o *Nomos*. A minha obra de maior fôlego, *Eurídice Reamada*, para 4 solistas vocais, coro e grande orquestra. Ultimamente, de facto, tenho só escrito música de câmara (além de música electrónica) por razões meramente circunstanciais. Não se esqueça de que a formação do Grupo de Música Contemporânea de

Lisboa e do que isso representa para mim. Não, com efeito, não se trata de uma razão estética ou de princípio. Aliás, esqueci-me de dizer que a minha última obra sinfónica data de 1971, as *Sucessões Simétricas II*. E já agora, devo dizer que houve uma obra, em 1964, que abortou: fora concebida para música de cena do *MacBeth*, de Shakespeare e que foi escrita aos bocadinhos por essa razão. Houve então um problema com a Fundação Gulbenkian que nunca se chegou a resolver. Eu tinha proposto à Fundação a composição da obra sinfónica original, a partir desse material. Para isso necessitava naturalmente, de longos meses de trabalho. Como a encomenda nunca chegou a ser concretizada, a obra não existe...

A grande solução dos compositores é serem eles a se apossarem do pódio da orquestra. Não deve assistir impassível a tantas usurpações que se dão nesse domínio.

Na verdade não posso deixar de dizer que em Portugal as orquestras não estão disponíveis porque a política cultural seguida pelos organismos dirigentes é, na maior parte dos casos, abertamente reaccionária. Por outro lado, embora a situação hoje esteja sensivelmente melhor no que diz respeito à mentalidade dos músicos, de uma maneira geral, ainda há, sobretudo na Orquestra da Emissora Nacional, um certo reaccionarismo bem patente (salvo as tais raras excepções), e a última experiência que tive com *Nomos*, obra programada em 1971 para a Aula Magna da Universidade de Lisboa, não foi muito edificante.

Em relação à direcção de orquestra tenho a dizer o seguinte: em primeiro lugar você sabe tão bem como eu, que a vida musical portuguesa está articulada segundo estruturas que já não se adaptam de forma nenhuma, não só à vida musical, mas também à sociedade actual; as orquestras estão dominadas hierarquicamente por determinadas personalidades, e, portanto, é muito difícil uma pessoa infiltrar-se, sem ser por um favor concedido especialmente, ou por um acaso ou uma circunstância favorável, nesses organismos, captar a compreensão ou a boa vontade dessas personalidades. A coisa faz-se quase sempre na base do paternalismo (quando não do maternalismo!). Mas, por outro lado, salvo prova em contrário, eu não me sinto verdadeiramente apto para dirigir uma orquestra sinfónica, na medida em que, apesar dos meus conhecimentos técnicos, como músico, que tenho consciência de o ser, falta-me certa experiência de direcção de orquestra. Ao mesmo tempo, com orquestras onde a maioria dos músicos é adversa à música contemporânea de uma maneira geral, e, além disso, por razões de ordem económica e social (uma repressão continuada ao longo de décadas) é a priori contra o chefe de orquestra que considera sempre uma espécie de *manager* do patrão, uma hipótese de me encontrar um dia à frente de uma orquestra não constituiria uma experiência com

certeza muito satisfatória no ponto de vista artístico, nem profissional, nem humano. Tenho trabalhado individualmente, não só com os músicos do GMCL, e também com outros músicos, o Quarteto do Porto, e ultimamente o Conjunto de Percussão e isso tem-me dado realmente um enorme prazer porque, por um lado, o contacto humano é mais íntimo, mais directo, as pessoas conhecem-se melhor, aprendem a descobrir virtualidades que não suspeitavam, as possíveis desconfianças mútuas anulam-se pelo trabalho, pelo contacto humano. Se por hipótese um músico pensasse que o Jorge Peixinho era um indivíduo, enfim, sem competência, que fazia uma música de loucos, porque não sabia escrever em Dó maior, no contacto de trabalho, nas exigências que vamos fazendo a nós próprios e aos outros, no comportamento colectivo, essas desconfianças desapareceriam. Não falo do GMCL, porque são amigos e colaboradores de longa data, mas falo, por exemplo, dos músicos do Conjunto de Percussão, alguns dos quais nem sequer conhecia pessoalmente, nem eles a mim. O trabalho foi extremamente interessante. Foi uma colaboração a todos os títulos óptima. Não creio que pudesse ter uma satisfação assim, nem no plano das vivências musicais nem ao nível das relações humanas, com uma orquestra sinfónica nas condições actuais.

Pode ser que a mesma vontade de sair da rotina que encontrou, primeiramente nos elementos do GMCL e posteriormente nos do CP, se vá infiltrando nas orquestras que bem precisam de se emancipar.

Sim, pode ser que com a infiltração de elementos que venham a colaborar comigo ou com os meus colegas mais próximos, humana e esteticamente, a pouco e pouco se opere uma consciencialização análoga à dos meus colegas do GMCL, para citar o exemplo que conheço.

De qualquer modo estou de acordo consigo. E já agora gostava de saber a sua opinião sobre se devem as orquestras ou não resolver os seus problemas capitais?

Eu sou 100 por cento pela autogestão!

Acha que se pode falar de alterações profundas no campo da música em Portugal neste ano de 1974? Se sim, quais?

Mau-grado as profundas transformações que se verificaram no nosso país a partir do histórico levantamento de 25 de Abril de 1974, ainda não se poderá considerar como o 'ano da redenção' na música em Portugal. Nenhuma alteração estrutural teve lugar até hoje, continuando ainda os vícios tradicionais: dispersão de actividades, ausência de uma política cultural definida, centralização, descoordenação entre os vários sectores públicos e privados na difusão e promoção de manifestações musicais, ausência de estímulo ao trabalho criador de compositores e intérpretes. Tudo isto é consequência, a meu ver de três factores principais:

- 1.º A prioridade conferida, aliás certíssima e justificada, às medidas mais urgentes de carácter político, social e económico, tornou inevitável a passagem para segundo plano da definição de uma nova política cultural.
- 2.º As ambiguidades que se têm verificado na formulação de uma reforma educativa ao nível geral, aliadas aos conflitos originados por forças contraditórias, não têm permitido nem propiciado uma nova visão dos problemas culturais no nosso país (pelo contrário, tais conflitos e hesitações têm em grande parte a sua origem na ausência de uma linha definida de concepção e enquadramento social da cultura). Como os dois problemas (cultural e educacional) são interdependentes, fácil será compreender as razões do impasse e a pouca imaginação e coragem reveladas na tentativa de resolução dos mesmos.
- 3.º A falta de iniciativa e de imaginação da classe musical, que se tem mantido de certo modo à deriva perante o desenrolar dos acontecimentos, é um facto. É evidente que a esta situação 'flutuante' há a acrescentar a falta de apoio bastante generalizada da crítica musical, que não tem sabido (ou desejado) pro-

* *Expresso*, 4.10.1975, pp. 58-60. Título original:
"O impasse da educação implica o impasse da cultura".

por fórmulas de superação da crise em que nos encontramos nem tentado estimular o público potencial na vida de uma aproximação (tão necessária na nova sociedade que todos dizemos pretender criar) com a música. (Tal adesão será, hoje mais do que nunca, imprescindível, pois do enriquecimento humano e social que daí advém, poder-se-á atingir um estágio de autêntica interpenetração entre a arte e a vida, na qual ambas se confundam e se iluminem mutuamente.)

Pelo que ficou acima expresso, poder-se-ia talvez concluir que o 25 de Abril não teria tocado nem de perto nem de longe, na música e nos músicos portugueses. Tal conclusão não seria, porém, nem justa, nem totalmente verdadeira.

Uma progressiva consciência de classe e uma consciencialização política paralela, levou os músicos a criarem sobre as ruínas do pseudo-‘sindicato’ fascista, um novo e autêntico Sindicato, livre e unido. Uma experiência original de co-gestão administrativa e de autonomia artística está em curso na Orquestra Filarmónica de Lisboa. Alguns chefes indiscutíveis (mas indesejáveis) foram saneados ou auto-saneados. E aguardam-se reestruturações apreciáveis em organismos como a Emissora Nacional, o Teatro Nacional de S. Carlos e a Fundação Gulbenkian, cujos frutos talvez já sejam visíveis no próximo ano.

Uma iniciativa poderá vir a ter um papel extremamente importante como factor fundamental, não só de descentralização, como até de motor de uma autêntica revolução cultural é a campanha de dinamização cultural promovida pelo Movimento das Forças Armadas no interior do país (continente e ilhas adjacentes) e nos núcleos de emigrantes instalados no estrangeiro. Mas esta iniciativa só logrará resultados qualitativamente apreciáveis, se os seus responsáveis e coordenadores atribuírem à cultura (a sua função de comunicação, de revelação, de criação individual e colectiva e de enriquecimento humano e social) um papel tão importante e relevante como ao da formação e consciencialização política. Tal concepção deverá abrir caminho corajosamente às fórmulas mais originais e criativas, à destruição de preconceitos e tabus, à inserção das formas de arte mais arrojadas num processo eminentemente democrático e anti-elitista, favorecendo o diálogo, a compreensão mútua, a solidariedade.

Por outro lado a nova política portuguesa de aproximação, amizade e colaboração com todos os outros povos, poderá abrir, a partir do próximo ano, possibilidades até agora desconhecidas de intercâmbio cultural entre Portugal e o resto do mundo. (Dentro deste novo espírito se integrou já, como facto inegavelmente positivo, a recente apresentação em Varsóvia de uma delegação cultural portuguesa, por iniciativa da Sociedade Portuguesa de Auto-

res.) Uma tal política estabeleceria a desejada complementaridade com a campanha de dinamização cultural do MFA; e nada seria tão aliciante e estimulante para a música e para os músicos portugueses, como por um lado, o enriquecimento cultural e humano proporcionado por um contacto e uma vivência cada vez mais íntimos e estreitos com o nosso povo e, por outro, a emulação, a informação enriquecedora e os conhecimentos que adviriam dos mais variados contactos com outros povos e culturas.

Qual considera a obra (ou obras) mais importantes reveladas este ano? O que pensa da actividade de concertos e recitais líricos do ano que passou?

É-me difícil eleger as obras mais importantes reveladas ao público português (para dizer com mais propriedade, a um certo público de Lisboa) em 1974. Grande parte do ano passei-o fora do país, e durante os meses que por cá permaneci, fui arrastado pela 'onda' desencadeada pelo 25 de Abril, que veio canalizar a minha actividade para tarefas porventura prioritárias.

Em todo o caso, quer-me parecer que indiscutivelmente as obras mais significativas oferecidas ao público lisboeta partiram de iniciativas da Fundação Gulbenkian: os Quartetos de Schönberg, algumas obras-primas de Webern, obras representativas de Xenakis (dos seus bons e maus momentos) e de Luís de Pablo e, acima de tudo, um núcleo fundamental de obras de Maurício Kagel. Isto sem esquecer a primeir audição de uma obra de grande relevância no panorama da música portuguesa (*Fermata* [1973] de Emmanuel Nunes) e várias primeiras audições de obras muito representativas da nova música americana.

Quanto à actividade de concertos e recitais líricos no ano que passou, não me parece que se tenha alterado a rotina tradicional. As orientações de cúpula (apesar das boas intenções ultimamente apregoadas aqui ou acolá) têm permanecido idênticas às dos anos transactos. As próprias muito louváveis primeiras audições que a Fundação Gulbenkian nos proporcionou, acabaram por se diluir num dilúvio de concertos, a maior parte das vezes absolutamente supérfluos. Em relação às sociedades (privadas) de concertos (burgueses) nem vale a pena falar. E, se excluirmos algumas pérolas emergentes da amálgama de ostras com que a Gulbenkian nos brindou, apenas haverá que referir, que me lembre, o seguinte:

- a) um belíssimo e inolvidável espectáculo de ópera no teatro de S. Carlos: *A Coroação de Pompeia*, de Monteverdi;
- b) os concertos do Estúdio de Música Nova, de Oeldorf, animados pelo compositor equatoriano Mesias Maiguashca (no Instituto Alemão), ricos de inteligência e de imaginação;
- c) o espectáculo audio-visual *La Femme 100 Têtes*, concebido e animado por uma equipa argentina (sob o signo de Max Ernst),

igualmente rico de imaginação e inteligência, e também no Instituto Alemão;

- d) a sessão multi-média de homenagem a Charles Ives, criada pelo pianista Thomas Mc Intosh, promovida pela Juventude Musical Portuguesa;
- e) o concerto Lopes-Graça no Coliseu dos Recreios, comemorativo do 25 de Abril, coroado por uma comovente adesão popular;
- f) a audição de algumas obras-primas de Schönberg, Charles Ives e Varèse em concertos da Emissora Nacional;
- g) o concerto de música portuguesa contemporânea promovido pela Sociedade Portuguesa de Autores.

A título de registo (certamente incompleto), aqui ficam mencionadas, as obras portuguesas apresentadas durante o ano de 1974 em primeira audição (ou quase!):

- Lopes-Graça:
 - *História Trágico-marítima* para barítono, coro feminino e orquestra (E.N.)
 - *Sinfonia per Orchestra*
 - *Cantos de Sofia e Canções Heróicas* (C.R.)
 - *Sonatina* para guitarra (A.A.M.)
- Emmanuel Nunes
 - *Fermata* para orquestra e fita magnética (F.C.G.)
- Constança Capdeville:
 - *Momento I* (nova versão) para conjunto de câmara (S.P.A.)
- Filipe Pires:
 - *Figurações III* para 2 pianos (S.P.A.)
- Lopes e Silva:
 - *Tensão e Distensão* para guitarra (S.P.A.)
- Jorge Peixinho:
 - *Morrer em Santiago* para 6 persussionistas (T.S. Luíz)
 - *Recitativo IV* para conjunto de câmara (S.P.A.)
 - *Sucessões Simétricas II* para orquestra (E.N.)
- GMCL
 - *In-con-sub-sequência*, obra colectiva (S.P.A.)

O Prisioneiro é uma das curtas-metragens abrangidas na rubrica 'Primeiras Obras do Plano de Produção' do Instituto Português de Cinema para 1977, destinada a fomentar o aparecimento de novos realizadores. Dirigida por Sérgio Ferreira, também autor da ideia e do argumento, a acção gira em torno de um grevista constrangido, num tempo e num país não determinados, a interrogatório cujo intuito é levá-lo a denunciar camaradas de luta. Dos diálogos e da música se encarregaram - respectivamente - Virgílio Martinho e Jorge Peixinho, dois importantes nomes da arte e da cultura nacionais com quem falamos sobre a sua intervenção em O Prisioneiro, procurando deste modo alargar o diálogo sobre o cinema português e problemas subjacentes a criadores cuja participação é decisiva na obra fílmica acabada.

Como músico, quais os seus contactos com o cinema?

Interessa-me o estímulo de fazer música para cinema. O *Prisioneiro* não é a minha primeira experiência: trabalhei antes para *A Pousada das Chagas* (1971) de Paulo Rocha, e *Brandos Costumes* (1974), de Alberto Seixas Santos. É, pois, a terceira vez que me dedico à música especificamente para um filme. O Sérgio Ferreira contactou-me, falando em linhas gerais no objectivo da sua curta-metragem. Depois, passou-me na moviola o material, tal como estava montado – com uma organização de tempo já bastante rigorosa.

Ao contrário de outros compositores, que procuram inserir-se dentro da habitual música de fundo para cinema, por vezes violentando a sua linguagem criadora e ideais estéticos, não me demito das aquisições da minha própria linguagem. Procuro, pois, que a música mantenha um potencial criador suficientemente forte para que possa contribuir – de algum modo – para o enriquecimento do filme. Isso pressupõe, também, uma convergência, se não total, pelo menos em grande parte, quanto aos objectivos estéticos do re-

* *Diário Popular*, 21.6.1979. A entrevista a Jorge Peixinho é acompanhada de uma entrevista a Virgílio Martinho, o autor dos diálogos do filme *O Prisioneiro* de Sérgio Ferreira (1977). Ambas foram publicadas na mesma edição do *Diário Popular*, com o título: "Virgílio Martinho e Jorge Peixinho falam da sua participação em *O Prisioneiro*, novo filme de Sérgio Ferreira".

alizador. Daí que estivesse fora de causa a minha colaboração num filme de tipo comercial, que não tivesse determinadas exigências e qualidades intrínsecas que me satisfizessem. No meu trabalho como compositor estou extremamente interessado em todos os aspectos que, hoje em dia, se podem conceber paralelamente, e inseridos no próprio processo criador de um 'compositor de sons' – aspectos ligados à imagem, ao filme, aos diapositivos, à luminotecnia, ao 'vídeo' (multimédia)... E embora – evidentemente – o meu trabalho no cinema não tenha ambição maior que realizar, o melhor que posso, a música para um filme já predeterminado e estruturado, isso constitui para mim uma experiência importante, atendendo a objectivos mais ambiciosos.

Quanto ao momento de adesão a *O Prisioneiro*?

A minha convergência corresponde a um desfasamento de tempo, pois o filme já estava basicamente elaborado; portanto a minha adesão já foi posterior. Com *A Pousada das Chagas*, a minha colaboração deu-se quase simultaneamente: é um filme de carácter alegórico, que permitiu uma ordenação mais íntima entre os aspectos visuais e o vector sonoro. A minha experiência com *Brandos Costumes* foi a mais exterior, pois limitei-me a injectar algumas ideias musicais em determinados momentos do filme, escolhidos pelo realizador.

E quanto a aspectos ideológicos?

Tem, evidentemente, de haver uma convergência também ideológica, uma concordância com os meios de que o autor se serve para atingir um determinado fim. Mas, de qualquer modo, pelas razões de ordem estética que aponte, não considero que essa concordância seja suficiente para se alcançar um resultado coerente – em termos de linguagem e objectivos estéticos.

Que impressões destacaria de *O Prisioneiro*?

Há dois aspectos a salientar:

- 1.º a característica fundamental - interrogatório de um prisioneiro político na situação sinistra que isso envolve; o facto de ele estar indefeso face aos esbirros da polícia política. Há, subjacente, uma atmosfera dramática e opressiva, a que procurei adaptar-me através da escolha de instrumentos graves (registo predominante): a trompa, a harpa céltica, o piano, o violoncello, e alguns de percussão;
- 2.º a concepção e o tratamento do tempo – por um lado, há o tempo fílmico que corresponde ao tempo real do interrogatório; por outro, a tensão acumulada e a própria curva de tensões ao longo das peripécias do diálogo, que estava já rigorosamente controlado do ponto de vista do tempo. Havia réplicas que se sucediam sem soluções de continuidade, outras separadas por intervalos mais ou menos longos (um a doze segundos).

A ideia fundamental que orientou a composição da música para este filme, logo previamente discutida com o realizador, foi a de compor dois tipos de intervenções:

- a) trechos mais longos – coincidindo com o genérico e o final do filme, têm funções muito importantes (o primeiro para introduzir o clima dramático e opressivo que referi; o segundo como comentário ao próprio filme, assinalando uma esperança – se não do prisioneiro, pelo menos de um futuro em que tais situações não voltem a suceder: carga simbólica). Mais três trechos, um dos quais coincide com um movimento culminante do interrogatório, de agressão ao prisioneiro;
- b) uma série de fragmentos muito curtos e mais ou menos contrastantes, inseridos no corpo do próprio diálogo, aproveitando as pausas originais e os momentos que me pareceram ser os mais determinantes, na estratégia psicológica do interrogatório.

Que situações explorou?

À violência latente, inerente à situação do interrogatório do prisioneiro político, procurei corresponder com uma violentação (quase diria) sem limites dos próprios instrumentos. Assim, utilizei determinadas técnicas de execução instrumental, e também alguns instrumentos de percussão associados aos de base, tocados pelos mesmos instrumentistas. É evidente que os objectivos musicais que acabei de expor, duma maneira muito sumária, exigiam uma inteligência interpretativa, uma prática instrumental só possíveis em intérpretes bem inseridos na estética contemporânea, e com uma larga experiência executiva e prospectiva. Aqui, devo deixar uma palavra de louvor aos meus colaboradores que contribuíram com a sua própria criatividade para a qualidade interpretativa desejada: a harpista Clotilde Rosa, a violoncelista Luísa de Vasconcelos e o trompista Paulo Brandão.

E quanto ao futuro no campo do cinema?

Os projectos não partem de mim, pois escapam à iniciativa pessoal, mas estou interessado e aberto a outras eventuais oportunidades. De uma maneira genérica, gostaria, particularmente, de trabalhar para o cinema numa etapa posterior à que compreende estes filmes: uma criação mais globalizante – particularmente, de tipo polivalente, em que os aspectos visuais, anedóticos, românticos, etc., estivessem relacionados, logo desde o princípio e a um nível estrutural, com a organização sonora global... Gostaria enfim que, nessa altura, o filme fosse uma espécie de composição, uma polifonia de acontecimentos interdependentes, nos quais a música teria um papel simultaneamente condicionado e condicionante.

II/26 ENTREVISTA AO JORNAL NOTÍCIAS DE PAÇOS DE BRANDÃO (1982)*

Dá-me a impressão que Paços de Brandão é já para o Jorge Peixinho, uma terra onde se sente bem. Considera que poderá ser ainda uma terra de sementeira ao nível da Música?

Penso que Paços de Brandão ocupa, em certa medida, um lugar ímpar no nosso País. É de facto um dos raros centros da Província (e sem dúvida o mais pequeno em densidade populacional) onde se verifica um vivo e autêntico ‘sentimento’ de cultura, feito de apetências e gosto de informação e de descoberta, tudo isto através de um leque muito diversificado (quase diria completo) de vivências culturais, que vão desde a música à artes plásticas e ao teatro. Este ‘sentimento’ transforma a vida, a realidade quotidiana das pessoas, e é nessa medida que eu sempre senti uma ‘atmosfera’ particular em Paços de Brandão: uma simpatia esfusiante, plena de vivências culturais e humanas, um espírito de solidariedade e de ‘poetização’ da própria existência.

Com tudo isto, penso que Paços de Brandão poderá vir a ser, como você propugna, ao nível da música, uma semente de futuros valores e até mesmo um cadinho de experiências apaixonantes. Tudo depende da persistência e lucidez dos seus directos responsáveis e intervenientes, do apoio geral da população e sobretudo da compreensão dos poderes (central e autárquico). E a este nível, eu acho que devemos ser ambiciosos e exigir um suporte financeiro sólido e eficaz, a fim de serem criadas novas infra-estruturas culturais de formação, difusão e pesquisa coordenadas com as já existentes, na perspectiva de um desenvolvimento coerente, harmonioso e prospectivo.

Que nos poderá dizer, sob o ponto de vista da sua realização como músico, a propósito das suas actividades como compositor contemporâneo e como conferencista, ou melhor dito, como professor?

Posso dizer que a minha actividade como músico se tem desenvolvido basicamente em três ramos fundamentais, de certo modo distintos, mas interligados e complementares: a composição, a in-

* Notícias de Paços de Brandão, Abril-Maio-Junho de 1982.

interpretação e a actividade docente ou formativa. Se, de certa maneira, a minha actividade como compositor constitui uma função nuclear e definidora da minha presença e afirmação pessoal como músico, não poderei esquecer o enriquecimento e a abertura de horizontes que o contacto com a realidade viva do som e do ‘fazer’ música em conjunto (como intérprete) e a reflexão contínua sobre os vários aspectos da problemática musical (como professor e conferencista) me têm proporcionado incessantemente e, por via directa ou indirecta, influído e marcado a minha expressão e evolução como compositor. O mesmo poderia também eu dizer sobre a influência do meu labor composicional sobre as restantes actividades e tudo se sintetiza e harmoniza, pois, num todo coerente e indelével.

Quem foram os grandes compositores e músicos da actualidade internacional com quem mais directamente contactou e que, eventualmente foram seus mestres?

Os compositores que mais profundamente me influenciaram, nomeadamente no meu período de formação, foram Goffredo Petrassi, Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, tanto através do seu sentimento, como através das suas obras do seu modo de reflectir a música, a arte e a vida (numa palavra, a cultura), do seu comportamento e da sua personalidade. Mas também outros se revelaram sólidos pilares de ensinamento e fontes de abertura para mim: Boris Porena, através sobretudo das suas reflexões sobre a pedagogia musical, Aldo Clementi e Franco Donatoni (cujos contactos pessoais e estudo de partituras me enriqueceram imenso) e até compositores da minha geração, como Tomás Marco e Costin Miereanu.

Considera a música contemporânea como uma revolução artística, ou ela está ainda e apenas no campo do experimentalismo sem horizontes?

Em primeiro lugar, a música contemporânea não é uma noção estática. Ela evolui diariamente, perpetuamente, incluída no grande fluxo histórico que nos transporta do passado para o futuro. Por outro lado, para além dos grandes períodos cíclicos de revolução artística, que se podem facilmente identificar ao longo da história da música, não poderemos esquecer a renovação constante e a todos os níveis e dimensões, que a música (como qualquer outra arte) tem sofrido no decorrer dos tempos. É possível hoje considerar a música moderna, grosso modo, como portadora de uma revolução artística, nomeadamente através de duas fases bem significativas: a do princípio do século (com Debussy, Stravinsky, Schönberg e a Escola de Viena, Bartók, Varèse e muitos outros) e a do último pós-guerra (entre cujos nomes mais importantes se contam os de Boulez, Maderna, Stockhausen, Nono, Berio, Xenakis, John Cage, Ligeti, Donatoni e Kagel). Mas também não existe, a meu ver, qualquer espécie de antinomia ou incompatibilidade entre os

dois termos mencionados – revolução artística/experimentalismo; já Nietzsche se referia à contínua experimentação, como garante de uma auto-superação do artista criador e John Cage define o conceito de experimental ‘como a descrição de um acto cujo devir nos é desconhecido’. E por isso eu defendo a mais nobre atitude experimental como necessária à contínua renovação do fenómeno artístico e à expressão mais autêntica e genuína do artista criador.

Aceita a definição da música de Stockhausen, segundo a qual a Música é o meio mais importante para colocar o homem em contacto com o seu procriador, do seu criador?

Esta definição de Stockhausen, típica de um pensamento eminentemente religioso, poder-se-ia aplicar integralmente a um compositor de uma outra época histórica: Bach, por exemplo. Naturalmente, ela não poderá reflectir a concepção de um artista ‘laico’. Mas, de qualquer modo, eu sou avesso a definições, já que elas são sempre redutoras e parcelares. Mais do que definir o objecto, elas revelam acima de tudo a personalidade de quem as proferiu.

Pierre Boulez afirmou um dia a um seu entrevistador que os meios electrónicos aplicados à música não modificam a maneira de pensar. Por outro lado, o mesmo Boulez também disse “em arte como em história, com frequência, se passa de uma revolução para outra contrária” (entrevista concedida a Martine Cadieu). Afinal a electrónica pode ou não operar revoluções ao nível da arte musical? Como vê o problema?

Bem, eu creio que hoje em dia, depois da experiência do IRCAM e sobretudo após a criação de uma obra magistral como *Répons* [1981-84], Pierre Boulez não subscrevia inteiramente aquela afirmação. Naturalmente que esta é ambígua; e é por isso que, por um lado, eu considero que os meios electrónicos não transformam essencialmente a maneira de pensar a música, mas por outro, porque permitem a eclosão de novos modos de reflectir o fenómeno sonoro, e particularmente de agir criativamente sobre ele. No fundo, trata-se de um exemplo muito concreto da dialéctica permanente entre o fenómeno da criação e os aspectos materiais que sobre ele incidem, dando lugar a mutações qualitativas; ou seja, uma relação ontológica entre a essência e a contingência. Passando a responder mais directamente à questão, eu diria, num plano ‘contingente’, que sim, já que a inserção da electrónica nas transformações de um mundo (até agora) bem definido, como é o do domínio instrumental, vem provocar alterações profundas na percepção e consequentemente na reflexão do sentido, do significado, da trajectória e da vida interna do som.

E por outro lado, em termos de compreensão por parte do público, como se opera a comunicação com o público ouvinte, como se atinge o público?

Bem, para começar é preciso distinguir entre música electrónica (ou electroacústica) pura - isto, é, sem a utilização de outros meios - música electroacústica em combinação com meios vivos (vocais ou instrumentais) e aplicação de meios e técnicas electroacústicas aos meios instrumentais - abrangendo todos os ramos de um novo domínio conhecido sob a designação de 'live electronics' ou 'electrónica viva'. (Esta última utiliza como processos mais frequentes e reverberação e o *delay*, a 'ring-modulation', as filtrações, as misturas (*mixages*), etc.). Naturalmente que cada um destes tipos de meios e de técnicas procura objectivos distintos, baseia-se em pressupostos estéticos e construtivos diferentes e obviamente, implica diversos modos de comunicação com os fruidores (o público) e de 'leitura' auditiva (percepção). Sumariamente, posso referir que a utilização de meios electroacústicos simultâneos ou aplicados aos meios vocais-instrumentais pode proporcionar uma ainda mais eficaz comunicação com o público, um impacto mais poderoso, não só pela dupla dimensionalidade da natureza dos meios utilizados, como também (sobretudo) pelo envolvimento físico do som e da pluralidade especial das fontes sonoras. Em relação à música electrónica (ou electroacústica) 'pura', este último valor é também válido e pode jogar em favor de uma maior 'impressividade' na comunicação com o público. Mas, por outro lado, a ausência de uma fonte sonora 'viva' torna mais difícil essa comunicação e exige, da parte do ouvinte, uma ainda maior e mais aguda sensibilidade perceptiva.

Aceita a opinião de que a Música não é uma arte de massas? Porquê?

No estágio de desenvolvimento social e cultural hoje existente nas populações, nenhuma arte pode ser considerada como 'arte de massas', já que o tipo de desenvolvimento sócio-cultural se encontra numa fase bastante embrionária e já que todas as formas de condicionamento (sempre alienante) - nomeadamente ao nível da Comunicação Social - constituem autênticos focos de intoxicação e de (o)pressão sobre o desenvolvimento harmonioso do indivíduo e da colectividade. A tudo isto há que acrescentar o facto real de uma deficientíssima e lacunar (ou mesmo inexistente) formação educativa, de que todo o pensamento estético está ausente; e por isso não se fomenta o gosto, a sensibilidade, a apetência e, muito menos, uma reflexão e uma consciencialização; antes pelo contrário.

Por isso podemos dizer que as compensações para esse monstruoso vazio são encontradas pelas — ou, melhor dizendo, fornecidas às — massas através das subculturas (fenómenos degenerados da Cultura) e das mais híbridas aculturações. É o reino da mediocridade e da trivialidade generalizadas, onde a criatividade é inexistente ou reduzida ao mais baixo nível. E isso não se verifica

só na música mas também em todas as outras artes, muito particularmente nas artes do espectáculo com reflexos bem visíveis noutros campos, como a sub-arquitectura e o sub-urbanismo. No fundo, como é evidente, nos domínios artísticos onde as relações económicas capitalistas pontificam em absoluto.

Claro que estas reflexões, embora se possam aplicar, em certa medida, genericamente, são especialmente suscitadas pela situação portuguesa. Noutros países, a realidade é sensivelmente (ou mesmo radicalmente) diferente. Apraz-me registar, por exemplo um país como a Hungria cujo desenvolvimento artístico permite já reconhecer um alargamento da função de produção e difusão da música, praticamente, a toda a população. Com um ensino artístico (e nomeadamente musical) inteligente e planificado, a música é sentida como necessidade colectiva, tanto ao nível da fruição directa, como da sua própria prática quotidiana.

Aceita a posição de Adorno, segundo o qual, a estruturação da obra de arte, síntese da obra que o artista 'faz falar', está indissoluvelmente ligada aos antagonismos sociais?

É óbvio que aceito a posição de Adorno, uma das mais lúcidas reflexões marxistas sobre as profundas interpretações existentes entre a Arte e a Sociedade. No entanto, eu gostaria de fazer aqui uma pequena clarificação pessoal: para mim, essa definição só é aplicável em pleno ao nível macro-estrutura, isto no que se refere aos grandes movimentos artísticos e à eclosão das obras de arte (que os definem e neutralizam). No plano micro-estrutural, ou seja, ao nível das estruturas internas de uma obra, essa relação tende a esbater-se, já que as estruturas dos dois sistemas (o social e o artístico) são intrinsecamente distintas, pois que de sistema artístico participam conscientemente o conceito de linguagem, com as suas estruturas e signos específicos.

Vê alguma afinidade entre as diversas artes contemporâneas, a música, as artes plásticas, a arquitectura, a poesia...?

Claro que, enquanto expressão viva e criadora de um homem actual, a música revela inquietações e problemas idênticos ou análogos aos existentes nos outros ramos da criatividade humana. Mesmo se esses paralelismos não são, por vezes, muito visíveis, as trajectórias fundamentais do seu percurso são bastante semelhantes e apontam em direcções globalmente equivalentes. É certo que, devido à especificidade dos seus elementos constituintes, nem todas as artes são igualmente atingidas pela expressão de determinados ideais estéticos; podemos dizer, por exemplo, que não existe uma verdadeira corrente 'surrealista' na música - mas, de qualquer modo, não podemos negar os influxos que, mais ou menos indirectamente, todos os movimentos estéticos e filosóficos têm exercido sobre a música e, claro está, sobre todas as artes em geral. Igualmente a

observação reflexiva ou mesmo a participação activa nos acontecimentos históricos – políticos, sociais, económicos, religiosos - bem como uma atenção constante à evolução do pensamento científico e da tecnologia, têm tido uma profunda influência sobre o percurso criativo nas diversas artes e na sua contínua e íntima interrelação.

Considera possível falar hoje de originalidade da obra de arte musical e de génio ?

Bem, ‘génio’ é uma palavra um tanto controversa, dada as suas conotações ‘mitológicas’. No entanto, na medida em que comumente designamos por génios os mais sublimes compositores do passado, considero que o século XX possui já um avultado património de obras incontestavelmente geniais, segundo os parâmetros definidos pela qualidade técnica e criadora (inventiva) revelada pelos grandes pelos mestres do nosso passado histórico. Quanto à originalidade da obra musical... quer-me parecer mesmo que o nosso tempo tem sido autenticamente paradigmático nesse aspecto, no que se refere, claro está, aos compositores mais significativos.

Como considera você a sua música? Útil, formalista, comunicativa em sentido humano, comprometedora de uma inovação *avant-la-garde*? Sente-se realizado com ela? Que poderá Portugal e a arte aproveitar com a sua música? Quais são os seus projectos imediatos?

a) Não creio, num plano mais superficial, que a música seja ‘útil’, ou mesmo que deva ser útil. O conceito de ‘utilidade’ refere-se a outras áreas da actividade humana e foge aos objectivos mais profundos da Arte. Poder-se-ia considerar a utilidade num sentido de função, mas mesmo assim, os seus contornos (deste conceito) são vagos e indefinidos. Agora, como considero eu a minha música? É-me muito difícil responder, a não ser que me refira àquilo que eu desejo nela e para ela, ou seja, um ideal. E nesse aspecto, eu creio que ela é (ou pretende ser) ao mesmo tempo ‘formalista’, ‘comunicativa’ e ‘comprometida numa evolução-inovação’. Os termos não são contraditórios. A boa música deve ser formalista, no sentido em que os valores formais (de construção) devem sustentar, definir e enriquecer toda a obra. Nesse aspecto todos os compositores (os maiores) são ‘formalistas’ - basta citar três, como exemplo: Bach, Beethoven, Alban Berg. Mas também o carácter ‘formalista’ não é redutor de um profundo e comovente sentido de comunicação humana (antes o enriquece e ilumina) nem – e aí temos uma consequência lógica – com o alcance inovador ou mesmo revolucionário da obra.

Quanto a sentir-me pessoalmente realizado com a minha música... também é difícil responder. Considero-me talvez relativamente realizado, e mais ou menos consoante as minhas obras A e B se aproximem ou não do meu ‘ideal’ sempre pretendido mas jamais atingível em pleno (?). De qualquer modo, o ser humano transfor-

ma-se, há que ter sempre uma aguda percepção dessa transformação, e a nossa música e as nossas obras transformam-se com ele, numa mutação constante, numa insatisfação permanente, numa perpétua busca de novos horizontes.

Que poderão Portugal e a Arte aproveitar com a minha música? Delicada e melindrosa questão... Talvez fosse melhor perguntar a Portugal e à Arte! Para não fugir ao assunto, direi apenas que tento levar um património cultural vivo, não sei se ao país se ao futuro, mas pelo menos aos meus contemporâneos, esperando que, pelo menos alguns, e a níveis obviamente diferentes dele possam colher alguns frutos e enriquecer o seu quotidiano, o seu imaginário e a sua sensibilidade mais criativa.

b) Tenho uma avultada série de obras em perspectiva (algumas delas em andamento) que me vão ocupar os próximos meses. Principiarei por referir o projecto 'Música em Collage', proposta colectiva e experimental sobre a utilização polivalente do princípio da *collage* e da reelaboração de citações musicais num edifício coerente com novas e variadas potencialidades de leitura. Este projecto está sendo neste momento elaborado, sob a minha supervisão, por músicos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, por alunos meus da Escola de Música do Porto/Oficina Musical e, naturalmente por mim próprio. Estou a escrever presentemente uma peça para saxofone solo, para o saxofonista francês Daniel Kientzy destinada aos próximos encontros de Música Contemporânea, a realizar em Lisboa nos princípios de Junho. Também para os referidos Encontros estou a terminar uma obra para soprano, flauta, harpa, viola e marimba (encomenda da SEC) sobre um poema de Fernando Pessoa *Leves véus velam....* Quanto a projectos imediatos: uma peça para soprano e piano para o Festival de Certaldo (Itália) sobre um texto do musicólogo e poeta italiano Renzo Cresti; uma outra para voz e conjunto instrumental solicitada pelo compositor argentino Armando Krieger e destinada ao Festival de Buenos Aires (encomenda da Fundação Gulbenkian) e, se ainda tiver algum tempo disponível (!), uma outra peça para meio-soprano solo, a pedido da cantora brasileira Anna Maria Kieffer para o Festival de Santos, no Brasil. Desejo ainda acrescentar um projecto para mim apaixonante: a composição de uma peça exclusivamente concebida para brinquedos ou instrumentos de brincar, sugerida pelo meu amigo João Luís, director do Grupo de Teatro Infantil 'Pé de Vento'.

Quanto à minha actividade como intérprete, além da direcção do 'Projecto-Collage', tenho uma série de concertos previstos com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, nomeadamente nos Encontros de Música Contemporânea em Lisboa, noutras localidades do País e no Festival de Verão aí em Paços de Brandão, e recitais a solo no estrangeiro: Certaldo e Turim (Itália) e Santos (Brasil).

Por último, em relação à minha actividade docente, estou a leccionar um curso de Composição e Análise na Escola de Música do Porto, em breve iniciarei um outro no Centro Cultural de Almada e tenho já garantida a realização de cursos e seminários noutras localidades: Torres Vedras (Escola de Música), Santos (Brasil) por ocasião do Festival de Música Nova e também em Paços de Brandão.

Qual é para si, afinal, a missão mais importante da Música?

A de, através da elevação e cultivo da sensibilidade individual e colectiva, contribuir para um embelezamento da existência humana e responder aos mais altos sonhos e desígnios potencialmente existentes no inconsciente colectivo. Uma sociedade que ame a música será uma sociedade mais feliz, mais desalienada, mais livre, mais consciente. É por isso fundamentalmente que nos devemos bater (com esperança e confiança) por uma verdadeira revolução cultural!

Considera que em Portugal se dá o valor justo às actividades criadoras e promotoras da Música? Como dirigiria você uma política cultural nesse sector?

NÃO! Torna-se infelizmente demasiado fácil responder à primeira parte da sua pergunta. Já a segunda exigiria uma profunda reflexão e um desenvolvimento e pormenorização que não caberiam no espaço desta entrevista. Mas sempre procurarei alinhar algumas ideias: para já, não faz sentido que estejam separadas (concretamente por dois Ministérios) duas actividades que são interligadas, interdependentes e intercondicionantes: a do ensino musical e a do binómio produção-fruição. Há que as unificar e estabelecer um sistema de vasos comunicantes em permanência e a todos os níveis. Urge, igualmente, revolucionar de alto a baixo todo o sistema, as infra-estruturas e os programas do ensino musical e toda a articulação deste com as outras áreas do saber. Por outro lado, é necessário desde já 'regenerar' as nossas orquestras, criando centros flexíveis de difusão musical (sem excluir a pesquisa), com músicos em quantidade e qualidade suficientes para uma actividade contínua (isto é, civilizada), tanto sinfónica como de câmara, como de todos os tipos de formação instrumental mista ou vocal-instrumental. O (único) teatro de ópera em Portugal terá que ser multiplicado – deverá instituir-se, desde já, um centro músico-teatral no Porto – e alargar-se o de âmbito da pesquisa e da realização de novas formas do teatro musical. Os compositores deverão ter direito a uma profissionalização efectiva (através de salários mensais, encomendas e outros subsídios) e os conjuntos de câmara de real valor no País deverão ser institucionalizados, por meio de subsídios permanentes, cedência de instalações e material. Além disso, devem ser criados estúdios e centros de pesquisas electrónicos e electroacústicos e promover-se uma política sistemática de edição em disco e em partitura das obras de compositores portugue-

ses, bem como a realização de gravações igualmente sistemáticas e planificadas na Rádio, Televisão e em disco por intérpretes nacionais. O intercâmbio com os países estrangeiros deve ser incrementado a todos os níveis e constituir um dos vectores prioritários de uma política cultural inteligente. Por último, deve criar-se um instituto de apoio aos organismos locais, nomeadamente aos coros amadores e bandas filarmónicas (sem descurar a sua progressiva melhoria de qualidade e de repertório) às instituições culturais na Província e à prospecção etnomusicológica.

Apenas duas observações para terminar:

- 1.º É evidente que algumas das soluções que eu propugno são ‘utópicas’, no sentido de uma impossibilidade a curto prazo da sua aplicação integral. Urge, por isso, planificar com eficiência uma série de fases progressivas, com vista à realização dos objectivos acima mencionados.
- 2.º Não se pode mais admitir a permanência, nos altos postos do governo e da administração, de indivíduos manifestamente medíocres, ignorantes, prosseguindo, impavidamente uma política de corrupção e obscurantismo.

Começo por lhe dar os parabéns: Jorge Peixinho acaba de receber ('ex-aequo' com Emmanuel Nunes) o prémio Composição Musical do Ano do Conselho Português da Música. "Parabéns de quê? Do prémio ou da minha entrada para o Conservatório? É que comecei este ano a dar aulas aqui. Até agora nunca me tinham convidado, penso que por conservadorismo da direcção..." É num corredor do Conservatório que nos sentamos. Vasto e vazio, sons de piano em fundo.

A primeira pergunta seria: a que estética obedece a música, digamos 'séria', contemporânea, que tão pouca adesão tem do público?

Não me parece que se possa pôr assim a questão. Não se trata de haver fraca adesão, o que se passa, é que os meios de difusão são muito exíguos. A televisão, que deveria ter um papel relevantíssimo na divulgação de músicos e compositores portugueses, fechou totalmente a porta à música erudita, em geral, isto é, à música de arte, como eu prefiro dizer, demitindo-se de uma maneira criminosa... Atribuo isso a duas razões: primeiro, a uma total incompetência dos Conselhos de Administração, que por razões politiquêiras lá têm sido injectados; segundo, à desactivação total de um departamento de programas musicais. Nesse departamento estiveram pessoas responsáveis e lúcidas, como Álvaro Salazar, Mário Vieira de Carvalho e Filipe de Sousa, mas, de há anos para cá, tudo isso se extinguiu. Neste momento nem sei se existe esse departamento, mas, se existe, é meramente fantomático... Depois, a generalidade dos órgãos de imprensa escrita, tem-se empenhado, independentemente do seu enquadramento ideológico, na promoção da mais indigna vulgaridade e dos falsos mitos da chamada música de consumo. A única entidade que alguma coisa tem feito de forma positiva tem sido a RDP. Mas, mesmo assim, muito haveria a dizer acerca da orientação acrítica da programação, e até de uma filosofia ge-

* *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12.2.1985. Título original: "Há uma escola portuguesa de música contemporânea".

ral de difusão e de enquadramento didáctico de divulgação da nova música em geral e dos compositores portugueses em particular.

Queria referir-me ainda à degradante recuperação capitalista que tem agido de uma maneira totalmente obscurantista e que se reflecte na engrenagem da indústria discográfica. Neste momento a única entidade que tem um programa de difusão de Música Portuguesa Contemporânea é o Ministério da Cultura, mas as verbas que lhe são atribuídas para difusão discográfica de Música Portuguesa são ridículas. Uma percentagem extraordinariamente elevada da música de autores portugueses ainda não está gravada em disco. Poderia citar compositores como Constança Capdeville, Clotilde Rosa, Álvaro Salazar e Cândido Lima, entre outros. Em relação à indústria privada, tem manifestado uma obsessiva atitude de promoção de uma música infracultural. Gera-se um círculo vicioso; haverá menos apetência da parte de um público consumidor se os mecanismos de difusão e divulgação da nossa música não forem inteligentemente aproveitados.

Bom, então há, de facto, pelo menos um grande desconhecimento...

Não; o reverso da medalha é que, de qualquer modo, não se pode dizer que a nossa música esteja reduzida a uma zona de silêncio e de incomunicabilidade total. E cito dois exemplos: os Encontros de Música Contemporânea organizados anualmente pela Gulbenkian têm vindo a criar paulatinamente um público que está em vias de crescimento e tem manifestado interesse e entusiasmo inegáveis; isto em Lisboa, mas, por outro lado, a Oficina Musical do Porto procura neste momento a institucionalização, também anual, de um Festival de Música Contemporânea. Além disso o programa de descentralização que foi lançado pela Acção Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, logo após o 25 de Abril, permitiu a descoberta de novos públicos em várias localidades da província. Infelizmente, devido à redução drástica de verbas para a cultura que os sucessivos governos foram implementando, esse projecto tem sido substancialmente reduzido. Não consideramos a nossa música de uma forma elitista ou hermética; pelo contrário, pensamos, isto é, eu penso, que deveríamos ter o apoio de todas as entidades, integradas num esforço de modernização e aprofundamento cultural do nosso país.

Seja como for, a verdade é que uma pessoa que desconheça totalmente a música clássica não reage mal a uma peça de Bach, e normalmente reage muito mal, à primeira, a uma peça de Boulez, por exemplo...

Não acredito nessa questão. Há por um lado uma pequena minoria que tem uma apetência muito ampla pela música, e que consome com igual prazer Mozart ou Stockhausen. Depois há aqueles que podem não estar condicionados pela carga de má música que

os meios de Comunicação Social promovem. E há então a imensa maioria que não tem qualquer espécie de conhecimento. E aqui há um facto grave a considerar — é que nós somos o único país da Europa que não tem uma educação musical sistemática na escola, além de que a educação artística em geral é totalmente inexistente. Essa atitude de que falou existe, sim — mas numa burguesia para quem o pavor da modernidade é tão visceral como o pavor da democracia - não este simulacro de democracia, mas uma democracia verdadeira...

Afinal, o que é a música contemporânea?

Há variadíssimas tendências, muitas delas extremamente divergentes e até antagónicas. Estamos num abrir de leque até ao infinito. Por definição, música contemporânea é aquela que reflecte os problemas e a situação social, cultural e tecnológica do homem de hoje, inserindo-se num processo histórico evolutivo. Não consideramos a música que está à margem desta concepção; é uma música tão pobre que não tem projecção em si mesma, tem coordenadas já ultrapassadas e vive de injeções... Há tendências que passam pela dodecafonia e pela música serial dos anos 50/60. Essa perspectiva tem-se desenvolvido em múltiplas direcções. Depois há a música que procura estabelecer uma perspectiva nova de elementos de tradição com elementos da nossa história recente, particularmente a época tonal e mesmo as épocas pré-tonais, através de técnicas de citação e de colagem. Há também a música que nasce de uma perspectiva indeterminista, aberta pelo compositor americano John Cage. Nos Estados Unidos desenvolveu-se também a música minimal repetitiva. Além disso há várias tentativas de fusão e síntese de músicas de culturas não europeias, ou aquelas que procuram estabelecer sínteses com elementos de uma música urbana mais avançada, como o *free-jazz* ou o rock experimental.

Qual é o estado das coisas em Portugal?

Aqui temos várias lacunas terríveis, como a da inexistência — única em países civilizados — de estúdios de música electrónica, que faz com que os processos electroacústicos só possam ser utilizados ocasionalmente e de uma forma artesanal, aliada à inexistência de partituras com a necessária divulgação no mercado internacional.

Reflectindo uma sociedade tecnológica e de contrastes, fundamentando-se muitas vezes em técnicas de fusão, este tipo de música é internacional ou guarda características específicas de nacionalidade?

Há uma internacionalização na medida em que os meios de comunicação modernos, ligam ineludivelmente todas as culturas. Mas por outro lado considero que se estão a vincar diferenças de gosto, tendência, sensibilidade, escrita e linguagem musical de região para região e até de continente para continente. Inclusiva-

mente, um musicólogo de fama internacional, o belga Harry Halbreich [1931-], que conhece muito bem a nossa música, refere-se já à existência, no plano cultural internacional, de uma ‘escola portuguesa’, que identifica aspectos comuns de abordagem ou sensibilidade dos problemas musicais.

Falemos agora de si; como foi o seu percurso?

Desde criança que me senti atraído pela música. Tinha uma tia que era professora de piano e que me ajudou muito nos primeiros passos. Em seguida trabalhei no Conservatório com o professor Artur Santos, fiz o Curso de Composição e Piano. O meu primeiro contacto sério com a música do nosso tempo deu-se em Itália, onde estudei com Boris Porena e com Goffredo Petrassi. Posteriormente trabalhei com três dos maiores compositores da actualidade: Nono, em Veneza, e Boulez e Stockhausen em Basileia. Assisti, durante dez anos, aos cursos de Música Contemporânea de Darmstadt, que era o centro por excelência de difusão da música contemporânea do pós-guerra. Facto fundamental foi a criação, em 1970, do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, formado por um grupo de músicos de alta craveira técnica e profundamente empenhados no cultivo e difusão da Música Contemporânea entre nós. Hoje em dia tem um vincado prestígio internacional, e tem sido assiduamente convidado para actuar no estrangeiro. A existência deste grupo – de que faço parte – favorece a eclosão e difusão de um repertório nacional de partituras dos nossos compositores mais representativos, quebrando o triste ciclo de audição única.

Compositor, pianista, mas também professor. Por gosto ou obrigação?

É um gosto. Estou convencido que a minha acção docente pode dar um contributo válido para uma expansão e enriquecimento da criação musical em Portugal num futuro próximo.

O que representa para si o prémio, mais um, que agora lhe foi atribuído?

Não sei, eu nem estava cá quando me foi atribuído isso... Preferia não dizer nada. Mas parece-me que um prémio só se justifica com uma remuneração. Dignificaria o prémio, o premiado, a entidade que o concede e o júri. Mas não, é só um papel. Ora parece-me que o papel não está assim tão caro; então porque é que não entregam dez ou vinte prémios, em vez de um?

Além da música contemporânea, de que outras músicas gosta?

De música europeia do passado; Machaut, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, entre muitos outros.

Quais os seus próximos projectos?

Muitos. Uma série de concertos em Espanha com Carlos Franco e Lopes e Silva; participação no Dia de Música Contemporânea de Vigo; um recital em colaboração com o grupo italiano Anti-Dog-

ma, de Turim, organização e participação activa no ‘I Encontro Luso-Espanhol de Compositores’ a realizar em Lisboa; participação, com o Grupo de Música Contemporânea, nos Encontros Gulbenkian, nos Encontros da Oficina Musical do Porto, no Festival de Alger, em França e no Festival de Música de Santiago de Compostela; concerto promovido pela Associação de Compositores Sinfónicos Espanhóis; tournée do Grupo de Música Contemporânea por Itália e pela Holanda, cursos no Brasil e na Argentina — isto até Outubro e Novembro... Neste momento estou a trabalhar como compositor numa obra para clarinete-baixo e conjunto de câmara, que será apresentada em primeira audição na Gulbenkian, em Maio, com o grande solista holandês Harry Sparnaay, pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

II/28 ENTREVISTA DE MARIA LEONOR NUNES (1991)*

É um dos grandes compositores portugueses deste século. Nos anos 60, revolucionou a nossa música contemporânea, chocando meio mundo com os seus happenings e concertos vanguardistas. Hoje, com 51 anos e uma vasta obra reconhecida internacionalmente, está aparentemente eclipsado, segundo afirma “devido à repressão sobre a cultura mais viva existente no país”. Nesta importante e polémica entrevista ao ‘JL’, o compositor põe o dedo nas feridas da actual música portuguesa, que, acusa, está “subvalorizada nesta sociedade e menosprezada pelos que têm as alavancas do poder”, o qual se encontra nas mãos de “tecnocratas politiquinhos e serventuários”.

Primeiro desculpa-se pela desordem da casa. O trabalho é muito e os papéis brancos acumulam-se, proporcionalmente, sobre a superfície da mesa de trabalho, cobrindo-a por inteiro. Parece embaraçado. Pára hesitante a meio da sala. É um daqueles que, pouco seguros na difícil arte de representação social, não sabem o que fazer das mãos. Tropeça nas palavras à procura de uma ponte sobre o silêncio. Está afogueado. É do calor. Este Verão ainda queima os últimos cartuchos. Começamos pelas fotografias. O enquadramento ao piano era inevitável. Para maior naturalismo do quadro talvez fosse melhor tocar uns acordes. Jorge Peixinho toca. As primeiras notas soam bruscas, ressoam até ao infinito de uma pausa, na pequena sala. De súbito, o piano devora tudo. O pianista afigura-se maior, mais corpulento. Agiganta-se. Toca sem cessar, alheio aos ruídos da rua, aos zumbidos do flash, numa espécie de êxtase fusional. Toca Mediterrânea, a sua última composição, até à nota final. Faz-se então de novo silêncio. Venham as perguntas.

Este fim-de-semana tocou, pela primeira vez, na Festa do “Avante!”...

Bom, na primeira Festa do «Avante!» na FIL houve uma colaboração minha e de alguns músicos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa. Mas as condições acústicas eram bastante más. De um modo geral, a Festa do “Avante!” não tem aberto espaço para a música culta. No entanto, este ano, houve uma outra postura.

* *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10. 9. 1991.
Título original: “Stockhausen revisitado por Jorge Peixinho”.

Convidaram-me e aceitei com muito prazer.

Que significado teve para si essa participação?

Evidentemente, acho fundamental que as pessoas tenham a possibilidade de ficar a conhecer alguma da música mais avançada que se faz hoje em Portugal. Por outro lado, houve um significado de solidariedade ideológica muito ampla. Não sendo eu um militante comunista, alinho como independente de esquerda e estou próximo de alguns dos princípios que norteiam, por exemplo, a CDU no combate à direita e ao Governo PSD.

Não é um dos desencantados da esquerda? Acha que ela tem futuro?

Só a esquerda o terá. Não a direita que defende valores de reacção e a preservação de injustiças e privilégios. Inclusivamente, o que se está a passar na União Soviética e na Europa de Leste não é, de forma alguma, a derrota da esquerda. Pelo contrário, são os valores da esquerda que, talvez paradoxalmente, saem vitoriosos. Os valores da libertação, da democratização, da auto-determinação, de um maior rigor e consciência, que não são certamente da direita.

A presente derrocada do sistema comunista não lhe causa alguma perplexidade?

Não se trata da derrocada do comunismo, mas de um sistema totalitário existente, em nome do comunismo, até agora nos países de Leste. Não assistimos, de facto, à derrocada do comunismo como ideal ou utopia.

Assume, na vida, uma postura muito interveniente em termos políticos?

Quer dizer, interesse-me por política como qualquer cidadão, mas o meu posicionamento na vida não é fundamentalmente político. Prezo muito mais a minha arte, a música, e acredito que a necessária transformação do mundo se fará não tanto por valores políticos, mas por valores culturais.

Os traços da sua postura política reflectem-se na sua criação?

Fez, por exemplo, o célebre disco da CDE e *Elegia a Amílcar Cabral* é uma das suas obras mais conhecidas.

Não acho que exista uma reflexão da minha postura política no meu universo criador. Pode haver convergências pontuais.

Como nasceu a *Elegia a Amílcar Cabral*?

Aí houve dois aspectos que convergiram. Estava, nessa altura, na Bélgica a fazer o meu estágio e dava os primeiros passos, tentava as minhas primeiras experiências com os meios electrónicos. Precisava de trabalhar uma peça com elementos muito simples e não tinha uma ideia muito clara. Soube, então, do assassinio de Amílcar Cabral em Conacry. Era uma personalidade que eu admirava pelas suas capacidades, pelo seu ideal e acção cultural e política. Fiquei bastante emocionado com a sua morte trágica. E ocor-

reu-me realizar a minha primeira experiência criativa de música electrónica com meios muito simples e pungentes.

Há uma forte componente emocional no seu processo de criação ou ele é fundamentalmente racional?

Tudo está interligado. Nada é pura emoção ou simplesmente construído, organizado em termos racionais. Separamos metodologicamente a emoção e o racional, porque temos palavras para designar uma e outra coisa. Mas aí a semântica é traidora, pois acreditamos que existem duas realidades quando a realidade é única embora com várias facetas.

É possível explicar o seu processo de criação? Como nasce uma peça musical?

Isso é muito complicado. Depende de obra para obra. Algumas são encomendas específicas, outras nascem de necessidades circunstanciais ou da necessidade que tenho de aprofundar um determinado problema de composição, de escrever para determinados instrumentos, de utilizar um certo universo sonoro. Portanto, processos de composição são variáveis consoante os meios e os objectivos a que se destina a obra em questão.

De qualquer forma, há um trabalho diário, sistemático, em termos de composição?

Ah, claro. Procuro dedicar algumas horas à composição, todos os dias. Um compositor profissional deve manter, dentro do possível, essa regularidade.

Falou em encomendas: foi-lhe encomendada alguma obra para a Europália portuguesa?

Não, a Europália não me fez qualquer encomenda. Negou-se a patrocinar uma proposta que eu apresentei no sentido de compor uma obra especificamente para esse evento e que constituiria o momento mais relevante como mostra da cultura musical portuguesa de hoje. Mas tanto a Secretaria de Estado da Cultura, como a Europália negaram a possibilidade de realização dessa obra.

A obra já estava composta?

Sim, sim. Chama-se *Viagem da Natural Invenção*.

Qual a justificação que lhe foi dada para a recusa?

Oficiosamente, foi-me dito que não havia verbas.

Mas a Europália investiu verbas avultadas noutras produções.

... Evidentemente. É claro que não acredito nessa justificação.

Acha então que existe uma falta de interesse das entidades oficiais em relação à promoção da música contemporânea portuguesa? Ou não gostam de si?...

Claro que há uma falta de interesse, porque existe uma falta de consciência cultural muito grande. E também há aspectos pessoais, de baixa política, que influenciam a tomada de decisões. De resto, devo dizer que Portugal deve ser o único país da Europa, onde os mú-

sicos verdadeiramente representativos e conscientes não têm qualquer espécie de acesso aos organismos do poder da sua própria arte.

Quer dizer que existe uma marginalização, a nível oficial, de alguns músicos?

Absolutamente. Mas refiro-me a músicos mais conscientes. Outros prestam-se a manter uma determinada situação de fachada, como serventuários do poder.

Acha que essa atitude está a generalizar-se nos tempos que correm?

Sim, creio que essa situação tem vindo a alastrar em Portugal. Mas a marginalização dos músicos conscientes vem de há muitos anos. Daí a barafunda que existe ao nível da organização do ensino, da educação musical, de festivais. A ausência de estúdios, a situação dramática das orquestras, tudo isto é fruto de incompetência generalizada, que deriva do facto dos músicos não terem acesso ao poder, estando este a cargo de burocratas e serventuários.

Isso explica, em seu entender, o facto dos compositores portugueses serem sistematicamente esquecidos? Como vê, por exemplo, a escolha de Philip Glass para a criação da ópera dos Descobrimentos? Não seria lógico que tivesse sido escolhido um português?

Isso é um escândalo. E, para mim, o escândalo não reside tanto no facto de não ser um português, mas de se ter escolhido um compositor de terceira categoria.

Acha que isso reflecte uma certa ignorância de quem tem poder de decisão?

Sim, há uma grande ignorância. O problema é que, nos lugares-chave, estão tecnocratas e politiqueiros, que saltitam de instituição para instituição, cultural ou não. Portanto, há ignorância e petulância. Um indivíduo que não sabe nada de nada, quando nomeado para um determinado cargo é ele que sabe e mais ninguém. Todos os dias há milagres de omnisciência que se estabelecem por decreto no 'Diário da República'. Por outro lado, não há transparência nas instituições. A *glasnost* ainda não chegou aqui... Por isso, todas essas coisas são um mistério para mim, na medida em que estou totalmente marginalizado em relação a esses corretores do poder buro-tecnocrático.

Considera-se uma espécie de génio incompreendido?

Não gosto da palavra génio. Só a poderemos empregar em relação a meia dúzia de artistas ao longo da História. É um termo com laivos de romantismo e de misticismo mágico, que não tem qualquer espécie de rigor semântico.

Mas considera-se um incompreendido neste país?

Sim, mas não me situo ao nível do que chama génios...

Bom, independentemente da terminologia, a sua obra é reconhe-

cida a nível internacional e teve, nos anos 60, um papel determinante na revolução da música contemporânea portuguesa.

Tenho uma consciência lúcida do que sou e das relações que posso estabelecer com o que existe no mundo, no presente e no passado. Sei qual é o meu valor...

Esse valor é-lhe devidamente reconhecido no nosso país?

Não, mas penso que não sou eu próprio, Jorge Peixinho, o incompreendido. É a música contemporânea que, de uma maneira geral, está subvalorizada nesta sociedade e menosprezada pelos que têm as alavancas do poder, do Governo aos que organizam pequenos festivais. Há uma secundarização da música portuguesa e da acção dos compositores portugueses. Basta dizer que não temos uma editora nacional de partituras, nem uma continuidade de gravações. Houve a Discoteca Básica Nacional, que está em letargia. E tem apenas uma meia dúzia de discos, quando seria necessário uma produção e uma difusão em larga escala. Por outro lado, existe uma espécie de vergonha ou inconsciência da nossa cultura e não temos um instituto estatal para a difusão dessa cultura no estrangeiro.

Têm falhado os apoios oficiais para corresponder aos numerosos convites para actuações suas no estrangeiro?

Umaz vezes, sim, outras, não. Evidentemente que o pouco que se consegue é a nível estatal ou da Fundação Gulbenkian. Mas não é possível estarmos permanentemente dependentes de pedidos, estudos, propostas, respostas positivas ou negativas, que normalmente chegam atrasadas em relação aos prazos de que dispomos. Tudo isso seria ultrapassado se houvesse um instituto de difusão, com verbas e desburocratizado, que pudesse ter uma actuação viva na defesa dos nossos valores culturais.

Quer dizer que com a manutenção do actual estado de coisas, os compositores portugueses estão condenados a escrever para a gaveta?

É que não há consciência de que o compositor é um profissional. Isto devia ser entendido não só a nível do ganha-pão, mas da própria difusão de obras, do seu registo magnético ou da realização de concertos, na rádio, na televisão. Cada obra de um compositor devia ser subsidiada por encomenda e, automaticamente, editada a sua partitura. E outra coisa: é um escândalo em toda a Europa sermos um país que não possui um estúdio electroacústico, aberto a todos os compositores portugueses ou estrangeiros convidados.

Tem muitas obras que nunca foram publicadas ou executadas?

Bastantes. Por exemplo, tenho duas obras, *Eurídice Reamada* e *A Idade do Ouro*, que tiveram vários prémios e nunca foram apresentadas em público. Ou seja, nunca nasceram, nunca o seu universo sonoro foi revelado. Existem como sardinhas numa lata, sem se abrir a lata... É importante a existência de uma obra, mesmo sem

ser executada, mas o principal é fazer viver essa obra. Ela deve ser tocada, ter uma vida autónoma e não ser um nado morto.

Acha que a música é o parente pobre da nossa cultura?

Sim, sim. É preciso ver que os nossos políticos, economistas e todos os que detêm o poder são completamente analfabetos a nível musical. Existe um alheamento em relação à importância de uma cultura musical viva numa sociedade. A música é, de facto, um aspecto flagrante. Inclusivamente, a nível da televisão ou dos órgãos de comunicação social, existe uma certa compreensão da necessidade de uma visão cultural em termos de teatro, do cinema ou das artes plásticas. Mas a música é total e sistematicamente ignorada... E, mesmo quando se fala de música culta, o que é raro, apresenta-se como valor de museu. Música contemporânea na Televisão, não existe.

Nunca teve programas na Televisão?

Um ou dois antes do 25 de Abril e um outro em 1977. Depois, fui com certeza saneado... Mas não quero ver as coisas exclusivamente a nível pessoal. É um escândalo que Stockhausen tenha dado 15 concertos históricos na Gulbenkian, uma das coisas mais importantes que se realizaram, neste século, em Portugal, e a Televisão não tenha feito uma única gravação.

Acha que a música contemporânea tem pouca receptividade por parte do público?

Não. Haverá pouca receptividade do público, quando se fazem coisas esporadicamente, apresentando-se a música contemporânea como uma espécie de 'ave rara', sobre a qual ninguém tem referências ou informação. Mas os concertos dos Encontros de Música Contemporânea ou mesmo os do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa ou de compositores como Emmanuel Nunes, Pierre Boulez, Luigi Nono ou Stockhausen têm tido públicos numerosos e entusiastas.

Mas não se trata de um público restrito e elitista? Não é necessária uma certa preparação musical para o entendimento da música contemporânea?

Não. Toda a grande música tem a capacidade de poder ser ouvida e fruída a muitos níveis. Uma pessoa com uma iniciação especializada poderá ter uma fruição mais rica. Mas qualquer um pode fruir qualquer música desde que esteja liberta de preconceitos e realmente interessada em conhecer o som, as suas relações, contrastes e subtilidades dos seus componentes. A fruição não é uma coisa passiva. Uma pessoa que 'não sabe música', depois de ouvir a Nona Sinfonia de Beethoven, não fica a conhecer determinados aspectos do calão musical, mas ganha conhecimentos subconscientes, que a vão enriquecer. Ouvir a grande música do passado e do presente é uma condição fundamental para uma transformação das mentalidades, das sensibilidades, do próprio ser humano. Evidentemente

que a música contemporânea tem um certo lado elitista, que não posso escamotear, mas pretendemos que esse elitismo vá contaminando as pessoas. No fundo, toda a grande arte foi sempre de, minorias sociais e culturais.

Seja como for, hoje em dia, o público reage melhor à música contemporânea?

Evidentemente. Mas estamos numa situação histórica diferente. Uma época de pós-modernismo, em que já ninguém se escandaliza com coisa nenhuma. Os grandes escândalos da vanguarda passaram à história. O grande problema, hoje em dia, é precisamente ultrapassar o tédio e a indiferença.

O próprio Jorge Peixinho desapareceu aparentemente de cena e remeteu-se a uma postura mais formal, quando, nos anos 60, participou em concertos e *happenings* que chocaram o meio cultural português...

Mais formal, não direi... Mas talvez com essa aparência. No meu caso, conta também a questão da idade. Nessa época, eu tinha uma extrema juventude. Por outro lado, vivia-se uma situação histórica diferente no país e, principalmente, a nível mundial. Era uma época de grandes transformações, convulsões e conflitos estéticos, culturais e geracionais. Era a época de Berkley, na Califórnia, do fenómeno *hippie*, dos *happenings* americanos, de Maio de 68. Ou seja, havia uma certa correspondência entre a nossa juventude e a própria juventude do momento histórico. Mas o meu eclipse aparente, que não deixa de ter o seu quinhão de verdade, é devido à repressão sobre a cultura mais viva existente actualmente no País.

Quem participava nesses chocantes *happenings* que pasmaram a intelectualidade portuguesa nos anos 60?

Nem tudo foram *happenings*. Também fizemos concertos de características diferentes. Participavam artistas como Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares, Manuel Baptista e músicos como Clotilde Rosa, Mário Falcão, hoje radicado nos EUA, entre outros. Alguns desses músicos viriam a constituir o núcleo inicial do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, criado em 1970. Fizemos o primeiro concerto experimental na Galeria Divulgação. Antes, tínhamos feito alguns concertos na Sociedade Nacional de Belas Artes e tinha estado em Lisboa o pianista americano David Tudor, que tocou, obras de John Cage. Enfim, foram as primeiras abordagens, de forma incisiva e admito que chocante, da música contemporânea ou de um certo espírito de vanguarda... Digamos que foram uma pedrada no charco.

Como era a reacção das pessoas?

Era uma reacção viva, de grande contestação e entusiasmo. Havia discussões à porta, polémicas nos jornais, coisas vivas de que ainda se guarda a memória.

Hoje em dia, nada abala a indiferença instalada?...

Pois, quer-se reduzir, de uma forma miserável, a arte aos cifrões, ao mercantilismo mais desenfreado. Como a música é a arte mais cara e não produz objectos vendáveis, é sacrificada, visto que não há uma política cultural sólida, clara e inteligente.

Fazem falta novas pedradas no charco?

Acho que agora isto já não vai com uma pedrada no charco. Só com um grande rochedo...

Teme pelo nosso futuro musical?

Sim. As pessoas ficam todas muito satisfeitas porque já se ganha mais dinheiro e fazem-se uns festivaizinhos aqui e acolá... Mas não há qualquer espécie de projecto. Acaba-se por perpetuar uma situação caótica, que, nos casos mais flagrantes, gera conflitos extremamente dramáticos como a dissolução das orquestras ou a situação periclitante em que o S. Carlos se encontra. São as pontas do *iceberg* de uma situação muito grave, que existe no país e muitos músicos tendem a movimentar-se de uma forma individualista.

É o salve-se quem puder, também na música?

Sim, muitos músicos encostam-se aos buro-tecnocratas do poder, outros são eclipsados consoante a cor ou os clãs...

Tracemos, enfim, o seu *curriculum*: no início como se travou de amores pela música?

Bom, comecei a estudar musica em criança. A minha tia, Judite Rosado, era professora de piano e com ela aprendi os rudimentos de solfejo e de piano. Verificou-se que tinha uma manifesta tendência para a música e fui ultrapassando as barreiras académicas. Fiz o Conservatório, depois tive uma bolsa de estudo da Gulbenkian, fui para Itália e aí comecei a ter, de uma forma mais clarividente e lúcida, uma consciência da minha acção social como músico.

Foi aí que definiu o seu projecto artístico?

Sim. Um projecto que tem tido várias mutações e metamorfoses, mas cuja raiz foi criada nesses primeiros tempos de Itália.

Estudou com grandes nomes da música contemporânea como Luigi Nono, Pierre Boulez e Stockhausen. Foram experiências fundamentais na sua carreira?

Claro. Com Nono estudei um Outono, em Veneza, num intervalo entre os meus cursos da Academia de Santa Cecília, onde era aluno de Goffredo Petrassi. Foi uma experiência muito importante e útil, na medida em que se tratava de uma visão complementar a nível da compreensão geral da música. Com Boulez tive um trabalho extremamente importante a nível da composição e da análise de obras fundamentais de compositores da primeira metade do século. Quanto a Stockhausen, além de vários seminários, pude receber conselhos muito válidos para o meu trabalho pessoal.

Algum desses compositores o influenciou particularmente?

Todos eles. Reconheço no meu trabalho influências pontuais de um ou outro. Mas é preferível não reconhecer a influência de um deles em particular para encontrar a minha própria voz de uma maneira mais original.

Qual a sua primeira obra a ser tocada em público?

Creio que foi uma peça para orquestra de câmara, *Político*, que, em 1960, foi dirigida em Nápoles por Joly Braga Santos. Lembro-me que houve bastantes problemas com os músicos, que eram muito conservadores... Eu e Joly Braga Santos batemo-nos e conseguimos uma execução aceitável. Foi um momento emocionante.

Quais as suas obras mais amadas?

Por exemplo, *Retrato de Helena*, *Concerto de Outono*, *Ouçam a Soma dos Sons que Soam*, *À Flor das Águas Verdes* ou a última que compus, *Mediterrânea*, que irá ser apresentada no Festival de Alicante.

E agora, que projectos?

Tenho vários como compositor: uma obra para a Comissão dos Descobrimentos, uma deslocação ao Brasil e um convite do Estúdio de Música Experimental de Bourges para compor uma obra de música electroacústica. Isto além de várias deslocações previstas com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

Qual o seu entendimento sobre os modos de fixação e de notação musical actual, tendo em conta a notação num sentido lato, abrangendo os *mass media*?

O problema da escrita é fundamental, porque é ela que vai dar rosto específico à música ocidental. De facto, há muitos séculos, a nossa música tem esse rosto, configurado através de mil e um rostos diferentes, de transformações estilísticas, conceptuais, gráficas. Mas toda essa evolução deve-se, em grande parte, ao meio da fixação através da escrita. A nossa civilização é fundamentalmente uma civilização escrita. A música desenvolveu-se através dos seus princípios.

Inicialmente a fixação apareceu como uma mnemónica, qualquer coisa que devia permanecer como auxiliar da nossa memória ainda nula em fase de transmissão oral. Essa fixação que se inicia como mnemónica, começa a ter um aspecto essencial porque permite muito maior complexidade e também que os compositores se debrucem de uma maneira reflexiva sobre as virtualidades dos vários parâmetros musicais. Vemos historicamente pontos fundamentais que são reveladores da importância da escrita que possibilitou o próprio desenvolvimento da música mais nova. Por exemplo, no século XIV a mais nova música francesa permite uma pesquisa sobre as relações ritmo-métricas possibilitada através da notação. E ao longo dos séculos verificamos que há sempre esta interpenetração entre as possibilidades da grafia, as necessidades reflexivas e a própria imaginação dos compositores.

E em relação às novas tecnologias?

Essa revolução não se dá apenas com os computadores. Ela já vem de trás com as componentes electrónicas: música concreta, música electrónica, electroacústica, acusmática, etc, tudo isto vai possibilitar um desenvolvimento do próprio fenómeno musical. Estamos a atravessar um período, em certa medida, de síntese entre as carac-

* *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 10.9.1991. Título original: "A escrita da música".

terísticas mais profundas da evolução escrita, que vai reencontrar também aspectos antiquíssimos, uma tradição oral que se perdeu.

Quer isto dizer que há uma coexistência entre primitivismo e tecnologia de ponta?

Acho que a tecnologia de ponta de há 50 anos para cá possibilita o reencontro em novos moldes com certos aspectos dessa oralidade. Não se trata, evidentemente de um retrocesso, mas de um reencontro. Reencontro esse que não é um volte face à tradição ocidental derivada da música escrita, da música reflexiva.

Neste século surgiram diversas identificações de compositores de carácter nacionalista, depois há uma revolução electrónica. O que leva os analistas da comunicação a considerarem que vai haver um incremento de regionalismo? A sua música tem algumas influências de raiz portuguesa ou pelo contrário considera cada vez mais como uma abstracção?

É-me difícil responder. O que me parece, em princípio, é que as nossas tradições populares europeias modificaram-se ao longo dos últimos séculos, ficando de certo modo mais pobres. Primeiro há uma grande interpenetração com música erudita desde os séculos XV e XVI, que vai fecundar e tomar bastante viva. Mas por outro lado desvirtuam-se um pouco as características mais específicas da música popular, que começa por ser uma música étnica deixando aos poucos de o ser. Outro aspecto prende-se com a revolução industrial, e consequentemente com a maior urbanização e industrialização da Europa. Depois há que considerar a degradação de nível que os *mass media* proporcionaram neste século, especialmente nas últimas décadas. Portanto, neste momento é difícil, como português, interessar-me muito pela música popular do meu país, que está empobrecida e cujas sobrevivências já são mínimas, quando temos músicas étnicas noutros continentes.

Nos países de Leste a preservação da música popular permitiu, por exemplo a Bartók, reivindicar essa mesma música. Em Portugal temos o exemplo de Lopes-Graça, que pretende fazer o mesmo, embora, não a nível tão amplo e abrangente. Bartók, de resto, é um caso único de coerência e de fusão desses dois universos de base, a tradição culta e as raízes étnicas.

De que maneira é que os *mass media* têm influenciado a sua música?

No mundo sonoro eu procuro abstrair-me dessa música funcional que na maior parte das vezes tem uma qualidade muito duvidosa. Sou contra aqueles que defendem que não vale a pena a música ter grande qualidade, o que é necessário é que seja funcional; e é esta a filosofia que impera no mundo do cinema comercial. Acho que as coisas só podem ser verdadeiramente funcionais quando

têm grande qualidade intrínseca - lembro Prokofief e Einsenstein, aí há realmente interpenetração e uma integração, um posicionamento paralelo mantendo a autonomia intrínseca das duas artes. De modo geral, as influências que sinto são as da música que mais amo. Não me refiro a uma tradição multi-secular mas muito concretamente à música dos grandes compositores do nosso século.

Quando pensámos realizar esta entrevista, considerámos duas ordens de razões para a fazer: levar ao conhecimento dos nossos leitores a obra e a biografia de Jorge Peixinho e sublinhar a importância do seu trabalho e do seu discurso crítico no pobre panorama da música em Portugal. As oportunidades de contactar com a obra e os ensinamentos deste Mestre foram relativamente escassas. No entanto, sendo o tema de conversa a música do século XX, em particular a de Jorge Peixinho e as condições de produção musical no nosso país, acreditámos que a nossa experiência anterior deveria ser suficiente para compreender o discurso tantas vezes prolixo, sempre profundo e algumas vezes impregnado de digressões, as quais constantemente faziam correr o risco de nos alongarmos demasiado em relação ao espaço disponível. Estávamos longe de prever os acontecimentos trágicos que quase imediatamente se seguiriam e que, em nosso entender, vieram dar um significado muito maior ao depoimento recolhido.

Sentimos que se interrompeu brutalmente uma conversa inacabada, a qual nos confirmou a importância desta personalidade ímpar do nosso panorama cultural. Quereríamos ter aprofundado mais o conhecimento da obra (em grande parte inédita) e o pensamento do compositor. Parece-nos tanto mais chocante o seu desaparecimento, porquanto nos apercebemos de que o espaço que por vezes lhe foi negado na sociedade portuguesa, acabou talvez por ser inutilmente preenchido com miríades de factos, personalidades e disputas estéreis. Terá talvez sido usado para alimentar vaidades pessoais e interesses mesquinhos, perpetuando assim o reino da indigência e da mediocridade em que há séculos nos comprazemos e contra o qual Jorge Peixinho sempre se manifestou.

Esta entrevista é também uma forma de prestar homenagem. Esperamos vir a suscitar o interesse daqueles que por alguma razão se alhearam até agora da importância do artista e do homem. A revisão do texto, acordada com o compositor, tornou-se impossível. No entanto, pensamos ter permanecido fiéis ao conteúdo e à forma.

* Entrevista publicada postumamente na *Arte Musical* (IV série, n.º 1), Outubro de 1995, pp. 4-17.

O Jorge Peixinho tem, desde o início da sua carreira, desenvolvido uma prática musical ligada simultaneamente à composição e à interpretação, tendo mesmo formado em 1970 o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL), no qual se reúnem outros músicos que exercem a sua actividade nessas duas áreas. De que modo estas duas vertentes do seu trabalho se interpenetram? Que estímulos e limitações se lhe têm deparado?

Bom, em primeiro lugar, eu queria dizer o seguinte: os músicos do GMCL são, na sua grande maioria, exclusivamente músicos executantes e intérpretes. Só a Clotilde Rosa, praticamente, é que tem desenvolvido actividade como compositora (a qual brotou da sua ligação ao GMCL) e também o guitarrista Lopes e Silva, que tem desenvolvido, paralelamente, uma carreira de compositor. Os restantes elementos não têm, se é necessário ser assim tão exacto na descrição das suas actividades.

Estou a lembrar-me do Paulo Brandão, que algumas vezes actuou com o grupo.

O Paulo Brandão não é propriamente membro do GMCL. Evidentemente já colaborou connosco, como outros compositores o têm feito, nomeadamente o Álvaro Salazar, o Cândido Lima e sobretudo a Constança Capdeville durante alguns anos. De qualquer modo, respondendo à sua pergunta, é evidente que esta minha dupla faceta tem sido fundamental para o desenvolvimento da minha trajectória de compositor. No início, dada a minha formação básica de composição (embora sempre alimentada pela minha ligação à música viva), a minha actividade era quase exclusivamente dedicada à composição, pelo menos à reflexão teórica e à realização prática de projectos e de obras.

A criação do GMCL abriu um novo espaço; e de certo modo entre 1970, justamente o ano que aqui cita e hoje, o Grupo tem sido uma espécie de elemento catalisador da minha própria produção musical. Não tem sido evidentemente exclusivo, mas grande parte da minha música de câmara foi escrita propositadamente para o GMCL, como Grupo, e para formações até mais reduzidas, destinadas inclusivamente a alguns músicos solistas, meus amigos e meus colegas dentro do Grupo. É o caso, por exemplo, de uma obra para flauta solo intitulada *Glosa II* que é dedicada a Carlos Franco e que foi pensada em função das virtualidades desse magnífico intérprete. Obviamente, de um certo modo, a peça pode ser considerada, independentemente da existência do GMCL, como uma obra para solista, mas está também ligada profissional e afectivamente à actividade deste meu colega e grande músico. É evidente que isso me serviu de estímulo. É apenas um exemplo.

Referi-me há pouco ao Grupo como catalisador, catalisador de certo modo da minha reflexão e da minha trajectória. Além disso

temos que considerar as próprias vicissitudes do Grupo: músicos que saíram, músicos que entraram... Nunca quis propriamente que o Grupo tivesse uma formação rígida; agora saiu fulano, tem que entrar sicrano, abrimos concurso como se fosse uma orquestra... Não! Havia um tempo em que não tínhamos clarinete, havia um tempo em que não tínhamos solista vocal (soprano), tempos houve em que não tínhamos violino, enfim, tempos houve que tínhamos outros instrumentos. Inclusivamente ao longo da minha produção, no catálogo das minhas obras escritas para o GMCL, quase que se poderia recriar a própria evolução do Grupo, e ver que num determinado ano há obras que não têm violino, noutra ano há obras que não têm trompete, outras que não têm clarinete, etc., e assim sucessivamente. É evidente que tal acabou por se reflectir nos aspectos da minha criação, aspectos esses que em princípio eram negativos - pelo facto de não poder contar com um determinado instrumento ou com um determinado músico - mas que acabavam por ser estimulantes, acabavam por refrescar e dar uma imagem do Grupo muito multifacetada, muito diferenciada.

Há pouco referiu-se ao Paulo Brandão. Houve um tempo em que o Paulo Brandão foi de facto membro efectivo do Grupo, mas foi-o durante um período um pouco efémero, embora relevante. E, por exemplo, a minha peça *Aurora do Socialismo*, madrigal *capriccioso* para cinco instrumentos, contém exactamente a trompa como um dos instrumentos fundamentais. Esta obra marca uma determinada época - o pós 25 de Abril - época essa que representou um período de escassez produtiva derivada da crise profunda em que mergulhei. Essa crise, óbvia, correspondia a uma crise geral do Estado português, da sociedade e da situação que se vivia no país.

Mas crise não tem nada de negativo, é qualquer coisa que está a fervilhar para nascer algo de novo. É, pois, natural que nos anos de 1974 e 1975, por exemplo, tivesse havido um manifesto eclipse na minha produção, a qual só voltou a despontar com essa obra, que tem esse título muito sugestivo, o qual todavia não parece tão ligado, tão subjugado aos acontecimentos e à conjuntura histórica da época. Por isso eu nunca alterarei o título dessa obra. Evidentemente que limitações há-as. A principal é uma limitação pela negativa e não pela positiva: não reside no facto de o GMCL ter maior ou menor actividade (infelizmente nos últimos anos temos tido menos actividade, e mais solicitações de países estrangeiros do que do próprio país), nem tão-pouco nas suas próprias vicissitudes internas. A principal limitação advém mais do facto daquilo que não existe para além do próprio Grupo. Por exemplo, eu reconheço que obras de uma outra dimensão - obras para conjuntos orquestrais, para grandes formações instrumentais, vocais ou cénicas - são praticamente inviáveis e não me seduzem devido à própria con-

juntura em que nós mergulhámos. Escrever uma obra orquestral, para quem e para quê? Evidentemente que houve um tempo em que escrevi, e tenho muitas obras ainda na gaveta. Mas “escrever para a gaveta” não é propriamente uma coisa, em princípio, verdadeiramente aliciante.

Chega-se a uma fase da carreira em que se a obra não for transmitida de alguma forma a um público e se o compositor não obter um *feed-back*, as condições de produção tornam-se cada vez menos aliciantes. É isso que quer dizer?

Sim... Evidentemente que há uma certa castração, não tanto em termos de criador, porque eu vou reflectindo, vou continuando com a minha trajectória de pesquisa, com a minha reflexão musical, mas em termos, como disse, de *feed-back*, quer dizer de comunicação, e mais do que isso, de presença no contexto cultural português. Já não digo tanto a comunicação directa com o público, porque evidentemente essa comunicação não é para mim fundamental. No entanto, não deixa de ser um aspecto muito importante, muito relevante. Embora reconheça que assim é, não vou por isso prescindir, nem vou transigir, não vou escrever coisas que se possam realizar facilmente para que se possam programar, só pelo facto de que se eu tomar uma determinada opção se torne mais fácil a realização da obra. Não vou, de forma nenhuma, transigir nesse aspecto, o que não quer dizer que não possa ser seduzido por alguns desafios muito concretos que se me põem. Por exemplo, o Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos¹ tem tido um papel muito relevante como única autarquia que tem encomendado obras a compositores portugueses, e para a qual já escrevi duas obras, as quais, dentro de toda a minha produção, são das que mais gosto. São, justamente, *Á Flor das Águas Verdes* para três coros mistos *a cappella* e *Nocturno no Cabo do Mundo* para três pianos. Tenho agora um convite da mesma autarquia, tal como outros compositores portugueses, para escrever um quarteto de cordas e isso representa, para mim, um verdadeiro desafio. Até porque, exceptuando uma obra mesmo de tenra juventude que escrevi nos primeiros momentos da minha aprendizagem em Roma, obra essa intitulada *Episódios para Quarteto* (uma pequenina peça de cinco minutos), nunca me debrucei a fundo sobre essa formação, evidentemente rica de história e de memória. São estas as limitações. Do ponto de vista

1 A actividade do Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos é indissociável do nome de Manuel Dias da Fonseca, que foi Vereador (1980-1985) e é Assessor da Vereação desde 1992. Nas últimas duas décadas, por sua iniciativa pessoal, a Câmara Municipal de Matosinho fez 33 encomendas a 20 compositores portugueses. Além disso organiza continuamente séries de concertos de alto nível, com programas consistentes e intérpretes portugueses. Recentemente fundou o Quarteto de Cordas de Matosinhos, formação que se vem afirmando muito positivamente. [Nota do editor]

mais essencial, no sentido filosófico, essas limitações não são assim tão graves. São graves, sim, em termos circunstanciais e contingentes, do aqui e agora, mas parece-me, de facto, que a nossa própria trajectória se faz segundo mecanismos muito misteriosos e dificilmente definíveis.

Tendo estado lá fora a estudar, por várias vezes a ensinar e, ao longo da sua vida como intérprete, ter saído bastante do País, sente o Jorge Peixinho que a sua carreira teria sido diferente se tivesse ficado a residir no estrangeiro como outros compositores e intérpretes portugueses? Foi por opção sua? Considera o que possa ter eventualmente perdido irrelevante para a sua trajectória como músico?

Bom, essa é uma pergunta muito melindrosa. É evidente que se eu tivesse ficado no estrangeiro, com certeza que a minha trajectória teria sido outra, pelo menos em grande parte. A minha personalidade, a minha idiossincrasia, a minha maneira de ser, a minha maneira de pensar (isto dito de uma forma global, de uma forma muito abrangente) e até as minhas sensações, os meus afectos, não seriam grandemente alterados. Mas é evidente que a minha trajectória teria sido certamente outra. Não foi propriamente uma opção. Razões extra-musicais e contingências do destino, como se costuma dizer (passe o lugar-comum), é que me foram fazendo permanecer aqui. Não foi tanto uma opção de ficar em Portugal, mas fui-me deixando automaticamente ficar, embora sem deixar de manter uma relação muito estreita com os meios musicais estrangeiros, meios musicais mais evoluídos, e procurando viajar e ter contactos o mais possível assíduos.

Referiu, há pouco, os portugueses que se instalaram no estrangeiro. Mas aqui eu tenho que fazer uma distinção. Vem imediatamente à colação o nome de Emmanuel Nunes, figura fundamental (fundamentalíssima!), e, posso dizer, que ele quase não existiria se não vivesse no seu *habitat* próprio, que é a grande Europa, o grande Mundo. Evidentemente, foi aí que a sua grande inteligência, a sua grande musicalidade, se desenvolveram numa outra dimensão.

Agora quanto a intérpretes, acho que os intérpretes portugueses radicados no estrangeiro não são de forma alguma diferentes dos que ficaram no nosso país. Todos eles, melhores ou piores (e há alguns de grande prestígio, de grande qualidade), optaram por um repertório rotineiro ou então são alérgicos, ou pelo menos indiferentes, à realidade musical do seu tempo. E isso, quer se viva nos EUA, na Suíça ou em França, podemos verificar que é assim, tal e qual como acontece com os intérpretes que vivem em Lisboa ou no Porto.

No aspecto da composição é que existe uma diferença fundamental, uma diferença de facto muito clara na personalidade ímpar de Emmanuel Nunes. E estamos a ver alguns compositores

jovens, não sei se radicados mas que pelo menos se encontram a viver no estrangeiro, como o Chagas Rosa ou o João Rafael, os quais têm uma visão mais cosmopolita da sua arte.

Mais recentemente o Jorge Peixinho começou a exercer uma actividade regular como pedagogo, designadamente no Conservatório Nacional de Lisboa. Que novos desafios aí encontrou e que relações passou a estabelecer com as suas actividades de compositor e intérprete?

Recentemente comecei a exercer uma actividade regular no Conservatório, é verdade. Mas a minha ligação à pedagogia musical já vem de muito longe, desde o princípio dos anos Sessenta, quando realizei com o compositor francês Louis Saguer (já falecido) um curso de iniciação à música contemporânea na Academia de Amadores de Música. Essa vertente didáctica, essa minha vertente pedagógica, forma, juntamente com a de intérprete e de compositor, a tripla vertente que completa toda a minha actividade e que vai enformar, que vai modelar, a minha própria personalidade musical ou, se quiser, a minha própria personalidade no campo global da música. E tem havido sempre esta espécie de contínua equação entre a composição e a actividade pedagógica, que me tem ensinado muito. Tenho aprendido muito comigo próprio pelo estímulo que produz em mim a actividade pedagógica, não só em relação à minha música ou à música contemporânea em geral mas também em relação à música do passado. E isto por tudo aquilo que pretendi redescobrir, reflectir, reencontrar e entender de uma maneira profunda e antiacadémica. Tem sido na minha relação com a música do passado que tenho, de algum tempo a esta parte, experimentado um contínuo encontro de mim mesmo com todos os estímulos da nossa cultura ancestral.

Sente-se o Jorge Peixinho motivado para escrever repertório destinado a alunos de níveis menos avançados? Já alguma vez sentiu esse estímulo no decorrer das suas actividades pedagógicas?

Muito raramente. Não tem havido, de um modo geral, ou pelo menos de uma maneira sistemática, esse encontro da criação e da composição com a parte didáctica, em termos voluntários, ou seja, não tenho associado muito, em termos pragmáticos, a minha actividade de compositor às necessidades pedagógicas. A relação que de um modo geral se estabelece entre a minha actividade pedagógica e a minha actividade criativa, estabelece-se, digamos, a um nível mais profundo e ao mesmo tempo mais indefinido. Não existe uma ligação sistemática, como disse, embora possa citar alguns casos, nomeadamente dois pequenos *Estudos*, para dois violinos², que escrevi a pensar em dois instrumentistas ainda com uma for-

mação mediana e, muito recentemente, uma encomenda da Fundação de Música Contemporânea de Barcelona para escrever uma pequena peça para piano, destinada a alunos de um nível médio, isto é, alunos com capacidade técnica para executar peças do IV ou do V volumes do *Mikrokosmos* de Béla Bartók. Essa peça escrevi-a muito recentemente (este ano), e tem por título *Janeira* [1995]. Isso, para mim, constituiu um desafio. Aliás, há vários compositores portugueses que também foram contemplados com encomendas semelhantes, e será muito interessante fazer-se uma comparação, um confronto, entre os diversos tipos de abordagem utilizados por esses compositores.

No seu percurso enquanto aluno teve por Mestres, entre outros, Artur Santos, com o qual completou o Curso Superior de Composição do Conservatório Nacional de Lisboa, aperfeiçoando-se mais tarde com Luigi Nono, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, entre outros. Que influências colheu do seu contacto com esses Mestres, e de que modo acha que essas influências ainda hoje se reflectem na sua obra?

Antes de responder à sua pergunta, impõe-se uma pequena correcção. Artur Santos foi realmente meu Mestre aqui em Lisboa, mas a verdade é que ele nunca foi professor dos últimos anos do Curso Superior de Composição. Assim, depois de Artur Santos, fui discípulo de Jorge Croner de Vasconcelos, com o qual terminei o Curso. De qualquer modo, na minha aprendizagem musical básica (Harmonia, Contraponto e iniciação à Composição), devo muito a Artur Santos, nomeadamente toda a formação da Harmonia tradicional, a relação da Harmonia com o Contraponto, a técnica de escrita contrapontística, a Fuga e não só: devo-lhe também o conhecimento geral das formas clássicas (nomeadamente a Forma Sonata) e os princípios elementares de Análise, de Instrumentação e de Orquestração.

É claro que depois da minha aprendizagem em Lisboa, dá-se um grande volte-face na minha vida. E aí foram os compositores e professores eméritos Boris Porena e Goffredo Petrassi os grandes responsáveis pela minha transformação, pela minha viragem e pelo meu despontar para a arte da Composição. Petrassi foi meu professor na Academia de Santa Cecília, em Roma, com o qual terminei o meu curso de aperfeiçoamento. Devo dizer-lhe, de resto, que a minha estada em Roma e os momentos que passei com esses dois Mestres foram fundamentais para mim, quer no capítulo da aprendizagem, quer no capítulo da actualização, não só da linguagem (em termos conceptuais), como também do próprio aprofundamento de toda a problemática da Composição.

Diria que sem essa segunda etapa o Jorge Peixinho dificilmente teria enveredado pela via da composição...

Sim. Exactamente. Dentro dessa segunda etapa, cronologicamente, tenho ainda a experiência de me ter aperfeiçoado com Luigi Nono. De facto, foram as aulas particulares que dele recebi no Outono de 1960 que acabaram por se revelar fundamentais para o meu refrescar de ideias e para a aquisição de novas perspectivas, inclusivamente no domínio do desenvolvimento da minha própria linguagem, ao nível das estruturas pontilísticas, e da minha entrada em certos aspectos na técnica do serialismo integral, embora eu nunca tivesse utilizado os seus princípios de uma maneira ortodoxa. Aliás, diga-se de passagem, que nem o próprio Luigi Nono fez uso ortodoxo dessa técnica. Em suma, todos os influxos que recebi de Luigi Nono revelaram-se-me extremamente importantes.

Depois, evidentemente, há ainda que referir as aulas magistrais de Boulez e Stockhausen, às quais assisti na Academia de Música de Basileia. Também fundamentais na minha aprendizagem foram os Cursos que, durante toda a década de Sessenta, frequentei na cidade alemã de Darmstadt. Aí tive frutuóssos contactos com figuras cimeiras da música do nosso tempo, mormente Ligeti, Kagel e Maderna.

Se tivesse que destacar primeiras audições de obras ou análises feitas por estes compositores durante o seu período de formação, quais seriam hoje as suas escolhas? Que momentos mais o impressionaram?

Bom. Para já, em relação ao Luigi Nono, por exemplo, lembro-me que naquela época ele estava a ensaiar a sua primeira adesão ao universo da música electrónica. Havia acabado de compor a *Omaggio a Emilio Vedova* [1960] e terminara a *Intolleranza 1960* [1960-61], que viria a ser levada à cena nessa mesma altura. Por conseguinte, assisti à estreia mundial de *Intolleranza* no Teatro La Fenice³.

De Boulez recorde, acima de tudo, a primeira audição e estreia mundial em Darmstadt da primeira versão de *Pli Selon Pli* e, em Basileia, à análise que ele fez do *Wozzeck* de Berg.

Finalmente, de Stockhausen, o mais relevante que guardo dessa época é a análise (não uma análise total porque o tempo era muito escasso) dos aspectos fundamentais da sua grande obra *Momento* [1962-1969].

Do gosto pessoal que se revelou já nessa terceira etapa da sua formação e em relação às obras que preferia na altura, o que é que mudou desde então? Considera-as ainda hoje muito significativas? Atribui a mesma importância aos referidos autores, ou dá-lhes ênfases diferentes?

Eu acho que tenho mantido sempre uma relação de fidelidade muito grande ao que aprendi com esses grandes Mestres. Só que,

3 *Intolleranza 1960* foi estreada a 13 de Abril de 1961. [Nota do editor]

evidentemente, hoje o meu gosto é mais abrangente, e, por outro lado, também existe actualmente um repertório, um manancial de obras fundamentais que foram entretanto aparecendo nos últimos vinte e cinco anos, quer escritas por esses mesmos Mestres quer por alguns outros, tais como Ligeti e Luciano Berio...

...Luciano Berio que, aliás, tem manifestado muitas vezes o mesmo tipo de relação com os intérpretes, creio eu, que o Jorge Peixinho, ou seja: tem escrito bastante para e em colaboração com determinados intérpretes. Acha que tal facto pode significar um ponto do encontro do Jorge Peixinho com Luciano Berio?

Não particularmente, uma vez que acho que mais ou menos (uns mais outros menos) todos os compositores contemporâneos têm escrito obras específicas para determinados instrumentistas. Há grandes intérpretes, desde o célebre Severino Gazzelloni, flautista italiano, até ao Vince Parnai, Daniel Kientzy e outros, os quais têm suscitado aos maiores compositores obras para os seus instrumentos.

E há ainda mais exemplos: a peça *sofferte onde serene...* [1974-77] de Luigi Nono foi escrita para Maurizio Pollini, Ligeti também escreveu obras para determinados conjuntos e para determinados solistas, e Mauricio Kagel escreveu *Match* [1964], para três instrumentistas específicos. Existe, portanto, uma certa interpenetração entre aquilo que os músicos-intérpretes suscitam, iluminam, estimulam e recolhem dos compositores, e aquilo que também os compositores estimulam aos intérpretes, favorecendo a sua eclosão através do alargamento dos limites técnicos e expressivos dos seus respectivos instrumentos.

Nas notas de programa dos Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian o Jorge Peixinho chegou a referir citações de outros autores ou géneros que de forma mais ou menos imperceptível se encontram nas suas obras. Em *Concerto de Outono* [1983] cita Lutoslavski, Stravinsky e mesmo o tango Porteño. Em *Ulivi Aspri e Forti I* [1982] assume a tradição histórica do Lied. A propósito de *Pièce Meublée I'* [1988] referiu, e cito, "O propósito assumido de homenagem a Ravel e ao seu universo sonoro". Qual é a função que a citação desempenha na sua obra e de que forma assume a tradição musical do Ocidente no seu percurso como compositor?

Bom... Devo dizer-lhe que propriamente a citação ou o trabalho de reflexão sobre a citação foi típico, na minha obra, nos anos Setenta. É claro que, de então para cá, se mantêm alguns aspectos dessa minha tradição pessoal. No entanto quero deixar bem claro que a problemática da citação, hoje, deixou de me interessar tanto, visto que ela podia trazer consigo uma certa contradição do pon-

to de vista estético, a qual poderia constituir, digamos assim, um factor de desequilíbrio na própria obra. Em todo o caso, as minhas obras da década de Setenta, e mesmo da segunda metade da década de Sessenta, contêm citações.

Em *Eurídice Reamada*, por exemplo, obra para solistas vocais, coro misto e grande orquestra, existem elementos extraídos dos *Orfeus* de Monteverdi e de Gluck (perdão, do *Orfeu* de Gluck; do *Orfeu* de Monteverdi não tenho bem a certeza). Nessa minha obra, que permanece ainda inédita, havia uma lógica derivada inclusivamente da própria temática global, sobre a qual me debrucei: os mitos de Orfeu e de Eurídice. Essa espécie de referência difusa, que eu utilizei em *Eurídice Reamada*, é o aspecto que ainda hoje me diz mais: como se visse, digamos assim, o objecto real através de um vidro fosco que dá uma imagem não nítida, uma imagem desfocada, a qual pode constituir uma referência semântica muito forte e muito importante. Mas tudo isso tem muitos graus e muitos níveis.

Em *As Quatro Estações* [1972], que é a obra em que utilizei mais desenvolvidamente os processos da citação, encontra-se desde a citação pura e simples (um fragmento de uma obra alheia é ali introduzida) até à desmontagem de todo o percurso, dos pontos de vista melódico, harmónico, tímbrico etc., o qual é depois recomposto de uma outra maneira, mantendo por exemplo a discursividade, ou mantendo outro tipo de níveis musicais. Por exemplo, a introdução de elementos da obra homónima de Vivaldi dá-se através de uma espécie de tradução, em termos de transposição dos instrumentos originais (com alteração inclusivamente dos próprios andamentos de base) para os instrumentos que utilizei. Essa música está previamente gravada mas já reinstrumentada para os instrumentos que constituem o núcleo central da obra, ou sejam: a harpa, o piano, o violoncelo e a trompete.

Onde o processo da citação foi talvez mais radical, terá sido em *A Idade do Ouro* [1970], que é também uma obra que permanece inédita, na qual praticamente todo o material de base é constituído por citações que entram em vários níveis e que se articulam numa espécie de macro-contraponto ou macro-polifonia, digamos assim, visto que utilizo elementos de uma canção popular espanhola, recolhida por Garcia Lorca, fragmentos do *Quarteto* op. 127 de Beethoven, fragmentos das *Cinco Canções Sacras* op. 15 de Webern e fragmentos do *Parsifal* de Wagner. Ora bem, mas tudo isso é transformado, tal como nas *Quatro Estações*, em termos de instrumentação, a qual é à base de violino, clarinete, clarinete-baixo, harpa, órgão e outros instrumentos.

Mas hoje em dia interesse-me mais, não só por algumas auto-citações (elementos de obras minhas que circulam de obra para obra criando uma espécie de vínculos secretos), mas também criando

essa inserção de universos diferentes que servem de contrapartida ao meu propósito, explícito, de desejar que cada obra minha tenha um perfil e uma personalidade totalmente distintos de outra obra. Para que cada obra que eu vá apresentando seja, de certo modo, inesperada, que tenha exactamente o seu lugar próprio, a sua configuração própria, e que não seja já deduzida ou já pressentida por obras anteriores. Isso é uma espécie de aspiração utópica que sinto. E será uma aspiração utópica porquanto as obras carregam sempre as impressões digitais do próprio compositor.

Daí esse tipo de auto-citações, afinal materiais que são recuperados e transformados de uma maneira que em muitos níveis eu procuro sempre analisar, desde os níveis que são praticamente indecifráveis para o ouvinte e muito dificilmente analisáveis por um analista, até outros que se podem muito facilmente descortinar através da audição ou da leitura da partitura. Aqui também é pertinente a questão da sugestão. Por exemplo, numa obra intitulada *In Fólio. Para Constança* [1992] (que utiliza os mesmos princípios que referi a propósito de *Pièce Meublée I*) recorro a uma estilização de elementos que a Constança Capdeville reiteradamente escreveu para piano e que foi introduzindo, quase que obsessivamente em várias obras suas (uma espécie de cartão de visita dela própria em relação ao instrumento piano, que eu muitas vezes toquei com o GMCL em obras da autora). Esses elementos, filtrados através do meu próprio material, da minha identidade, constituem uma imersão no universo da Constança Capdeville, logo deixando de ser a minha peça, a minha perspectiva e a minha sensibilidade criadora.

É esse aspecto da sugestão que me parece ser mais interessante do que propriamente a citação pura e simples. Inclusivamente, em *Viagem da Natural Invenção*, para duas vozes e quatro grupos instrumentais (obra que espero seja apresentada no próximo ano), comecei por visitar o universo mozartiano através de duas referências muito dificilmente detectáveis, mas não totalmente indetectáveis. Joguei, portanto, com aquela relação muito ambígua entre o que é a realidade e a expressão dessa realidade; o que é a aparência dessa realidade. Nesse aspecto fui buscar esses dois elementos, não porque me interessasse que o público quando os ouvisse dissesse: “- Olha, cá está o Mozart!”, mas por serem elementos relevantes de duas obras fundamentais do último ano da sua vida (1791): *A Flauta Mágica* e *o Réquiem*.

A propósito de obras como *Voix* [1972] e *Ouçam a Soma dos Sons que Soam* [1986], o Jorge Peixinho alude frequentemente a palavras como ‘rigor’ e ‘liberdade’. Qual o modo como os dois conceitos se articulam na sua actividade de compositor?

Isso é uma pergunta terrível! Em primeiro lugar eu queria dizer que rigor e liberdade são dois termos fundamentais e que têm

sido utilizados principalmente por Pierre Boulez nas suas exegeses musicais, no seu pensamento criador. A liberdade controlada pelo rigor, o rigor que só faz sentido se tiver essa liberdade. Parece-me que isso é fundamental, e depois, não só é fundamental na minha música (quem sou eu...), nem tão pouco na música de Pierre Boulez, mas na música de todos os compositores ao longo dos séculos. Bach, Mozart e Beethoven personificam o rigor e a liberdade; as formas rigorosas, as formas de liberdade. Quando ouvimos a música de Liszt, que é paradigmática de muito mais liberdade do que de rigor, apercebemo-nos imediatamente de todo o rigor de que se serviu para controlar toda essa liberdade. E, para tanto, basta ouvir *Depois de uma Leitura de Dante* ou a *Sonata em Si Menor*, que são grandes exemplos de grande rigor dentro de uma poética e de uma estética alicerçadas num princípio de liberdade esfuziante e quase sem limites.

Uma loucura organizada, como dizia a Constança Capdeville?

Exactamente. No meu caso, tendo para a liberdade e tendo para o rigor. Pretendo que essa liberdade, a liberdade de criação, as opções que a cada momento se me põem (por que é que eu vou para aqui e não para ali, por que é que tomei esta decisão e não aquela) estejam sempre temperadas por um princípio de rigor muito forte. Um rigor que pode ser um rigor *a priori*, um rigor pré-determinado, o qual existe por vezes na minha obra, mas que, devo confessar, nasce na maior parte dos casos um pouco depois. É *a posteriori* que vou 'arrigorar' toda essa liberdade em termos de organização dos espaços musicais, das várias dimensões do tempo, das relações de tensão e distensão intervalar (factores em suma que coordenam todos os aspectos da linguagem melódica e harmónica em toda a sua dimensão), a lógica, por exemplo, da utilização de cada uma das vozes componentes do discurso musical, das partes da polifonia, e a lógica da função tímbrica, que me parece realmente fundamental.

Li há pouco tempo um estudo muito interessante sobre o problema das funções tímbricas na música de Debussy. Debussy, como todos sabemos, foi o primeiro compositor que, de uma maneira muito clara e muito determinada, previu a importância organizativa das funções tímbricas. Mas nas situações posteriores a Debussy, muitas vezes as relações tímbricas são muito menos formalizáveis, e podem ser simplesmente colorísticas, num sentido um pouco superficial e pouco consistente, em termos de organização de um discurso musical. Pelo meu lado, procuro que a organização tímbrica tenha uma ossatura vertebral muito fortes e que transcendam a mera beleza ou formosura colorística.

E quando se referem muitas vezes à maneira de eu instrumentar ou de colorir determinadas passagens, não posso deixar de dizer que toda a minha técnica de elaboração tímbrica através dos jogos de fusão instrumental e da hierarquização das fontes sonoras,

todos os meus estudos de desenvolvimento do princípio da melodia de timbres (da *Klangfarbenmelodie*), vão no sentido de estruturar a música não só através dos jogos muito concretos e sólidos do rigor formal, da lógica da própria linguagem, da sua organização e da organização intervalar que se vai estabelecer em várias dimensões sonoras, mas também no de procurar entender e determinar as verdadeiras funções tímbricas.

Digamos, portanto, que essa busca do rigor acaba por levar mais longe os limites da própria linguagem, nomeadamente no que diz respeito ao timbre. Não é verdade?

É verdade. E é-o, exactamente, porque a pesquisa sobre o timbre não se faz de uma maneira hedonística, nem de uma maneira linear ou unilateral, mas sim em estreita ligação com as relações intervalares no que diz respeito à própria organização harmónica. Note que eu procuro transcender a velha dicotomia entre o que é tonal e o que é atonal, obviamente repudiando a neotonalidade - um regresso sem futuro - que, como é evidente, não é mais do que um movimento eminentemente reaccionário. Mas debruço-me sobre o problema, que cada vez me seduz mais, das polarizações e despolarizações, evitando todo o tipo de dualismos, vendo as coisas de uma maneira muito mais relativizada, visto que um parâmetro ou um nível de pensamento interfere noutro e vai ser filtrado por outro. Esses aspectos são, para mim, extremamente importantes.

Tomemos como exemplo um acorde, uma sobreposição de determinadas notas, que têm o seu nome determinado, utilizando um universo cromático temperado (é claro que eu podia utilizar intervalos micro-cromáticos, o que também alterava as coisas). Qual a função, por exemplo, da oitava no meio de tudo isto? É extremamente importante determinar se eu posso utilizar a oitava ou se a devo excluir de todo este sistema de pensamento. Então eu procuro estabelecer regras que são circunstanciais, regras que podem ser alteradas no decorrer da própria obra. Tenho peças em que, por exemplo na *Viagem de Natural Invenção*, há determinadas situações em que não existem de todo oitavas, em que a oitava é proibida como nos tempos do dodecafonismo ortodoxo, de Webern, ou no serialismo integral. Noutros casos a oitava é assumida como tal, noutros ainda a oitava pode aparecer como uma coloração para recriar determinados equilíbrios que foram momentaneamente alterados. Tudo isto tem que ver exactamente com a função das próprias fundamentais ou dos baixos (no sentido mais tradicional), e com as notas mais graves que vão ter um papel determinante na própria hierarquia do discurso musical em termos de organização harmónica.

Já que estamos a falar de timbre - e acho que vem a propósito porque justamente as novas tecnologias que se utilizam em todos os domínios e também na música levaram mais longe as pos-

sibilidades de trabalho sobre esse parâmetro - qual é o papel que estas novas tecnologias informáticas e electrónicas podem, em seu entender, assumir na música que actualmente se escreve e, em particular, na sua música?

Eu devo dizer que não tenho utilizado muito as novas tecnologias. Normalmente fala-se das novas tecnologias em relação ao computador, portanto de todas as técnicas digitais. Queria dizer-lhe no entanto que, por um lado, há a música electrónica, cujos materiais de inspiração são criados e desenvolvidos exclusivamente a partir de ferramentas electrónicas, e, por outro, a música concreta⁵ que vai ao encontro de materiais existentes na natureza e que depois os transforma noutros, obviamente com a ajuda de tecnologia. Mas isso, para mim, é uma questão pouco relevante, porquanto diz apenas respeito a uma metodologia de criação.

Agora, a utilização do computador tem muitas vertentes, desde o computador quase como uma máquina de calcular (como auxiliar do compositor nos seus cálculos, como mediador da reflexão em termos de actuação concreta em relação ao seu pensamento musical), até à utilização do computador quase como um outro instrumento, quase como uma personagem que responde aos próprios instrumentos em cena, podendo até chegar a criar uma espécie de diálogo. Esta última, é uma das formas mais interessantes de utilizar o computador. Outra ainda será aquilo que permite, como um mediador, a transformação do som em tempo real: transformação do som em termos de espectro harmónico, e a possibilidade de não só o multiplicar mas também de transformar radicalmente os sons dos instrumentos tradicionais, dos instrumentos acústicos.

Devo todavia dizer-lhe que não me tenho debruçado sobre esta vertente da utilização do computador. Até agora não procurei as várias hipóteses que realmente o computador me pode oferecer, designadamente uma que não queria deixar de aqui referir e que é a multiplicação espacial, a espacialização das fontes sonoras, que pode desempenhar um papel extremamente importante ao nível da articulação da estrutura global da obra.

Em relação à música electrónica, com os meios tradicionais e sobretudo analógicos, eu tenho algumas obras escritas, nomeadamente as últimas, compostas no Estúdio de Música Electrónica de Bourges (por encomenda desse mesmo Estúdio), e cujos títulos são *Canto Germinal* [1989] e *A Floresta Sagrada* [1992].

Atendendo a uma cada vez maior interdisciplinaridade artística que parece verificar-se no actual momento da criação musical, como vê o Jorge Peixinho a integração da sua obra nesse contexto?

5 No original lê-se 'serial' no lugar de 'concreta'. [Nota do editor]

Eu não me tenho dedicado, de uma maneira muito substantiva, muito clara, a essa questão. Em todo o caso devo dizer-lhe que posso estar ligado, dentro de uma grande tradição multissecular, à poesia, portanto a obras que têm vozes e que têm que ver com a utilização do texto. Evidentemente que não se trata de musicar um texto, como se fazia antigamente, mas sim de sublimar todos os aspectos formais, poéticos, semânticos, fonéticos e, digamos, meta-poéticos de um trecho lírico, em termos realmente da criação musical. E esse será já um primeiro nível, embora um nível que evidentemente se inscreve numa já longa tradição. Nesse aspecto, tenho uma peça que responde a algumas características do teatro musical, intitulada *Recitativo II* [1971] e que se baseia em textos de Raúl Brandão e de Herberto Helder. Trata-se de *Húmus*, do primeiro, obra fundamental (quase uma Obra Aberta), à qual Herberto Helder foi buscar alguns textos, dando-lhes uma nova configuração.

Em *Recitativo II*, obra que se encontra inédita, eu utilizo duas vozes femininas, uma cantando em *Sprechgesang*, recorrendo ao uso de várias técnicas vocais aplicadas ao texto de Raúl Brandão, e a outra cantando o texto de Herberto Helder de molde a criar uma intertextualidade. Há uma espécie de diálogo entre as cantoras, as quais correspondem a personagens imaginárias que dialogam entre si, materializando assim um diálogo entre os dois textos. Trata-se de uma realização a três níveis, onde utilizo como instrumentos a harpa e um conjunto de percussão tocado por um instrumentista. Mas situações destas são um pouco raras na minha produção.

Poderia também falar da *Ciclo-Valsa* [1982], mas aí criei uma espécie de alegoria à própria valsa. De facto, nessa obra, recorri à utilização do duplo significado do prefixo 'ciclo' (que significa cíclico, o que se repete, mas que também significa rodar, tal como a roda da bicicleta). A bicicleta aqui funciona quase como um elemento cénico, mas cujo potencial deriva da sua descontextualização enquanto meio de transporte, ou de desporto, para se transformar em instrumento musical, com todas as suas virtualidades: o pedal a andar em torno de si mesmo, a utilização da baqueta sobre os aros e, embora com muita parcimónia, o toque da campainha da mesma bicicleta.

Do velofone...

Exactamente. Foi o nome que lhe dei.

Agora que nos encontramos no limiar do século XXI, gostava de saber se o Jorge Peixinho considera que existe uma música portuguesa do século XX?

Essa parece a pergunta mais simples de todas, mas é na realidade a mais complicada. Primeiro, eu gostaria de saber se houve alguma música portuguesa em séculos que não o nosso. É sabido que há muitos compositores, sabemos que há música, pelo menos,

desde o século XVI; agora não sei se existe música portuguesa, ou então se é tudo música portuguesa. Obviamente que temos música portuguesa do século XX mas, para já, teremos de determinar o que é realmente música portuguesa. Se é música composta em Portugal ou, mesmo fora de Portugal, por compositores portugueses ligados a Portugal, então nesse aspecto claro que temos uma música portuguesa do século XX. Porém é muito complicado responder em termos de características que distingam a nossa música.

Antes de mais, temos que ver a música portuguesa, como diria o senhor de La Palice, analisando os dois termos: música e portuguesa. Música contemporânea, presume-se, música que é escrita no século XX, moderna de um modo geral e, por conseguinte, aí a equação que se estabelece entre a música do século XX e a música escrita por compositores portugueses no século XX. Eu poderia dizer, num certo sentido, que o grande compositor português de música portuguesa do século XX foi, indubitavelmente, Fernando Lopes-Graça. Eu não queria limitar-me apenas aos aspectos folclóricos, mas sim aos aspectos da sua profunda osmose com a própria cultura portuguesa. Fernando Lopes-Graça sublimou, digamos, aspectos fundamentais da cultura portuguesa que também são muito dificilmente verbalizáveis. É muito difícil verbalizar isso, até por que nós não temos uma filosofia (como, por exemplo, a grande filosofia alemã do século XIX), uma filosofia verdadeiramente portuguesa que seja uma espécie de ponto de encontro de todas as actividades culturais, de todos os aspectos relevantes da expressão artística. Quero com isto dizer, um pensamento catalisador.

Porém, algum pensamento filosófico existe, uma literatura importante e muito diversificada também existe, e será a partir daí que nós poderemos estabelecer alguns paralelismos. Num certo sentido, um grande nome da música portuguesa do século XX, na medida em que é português e que nos honra, é Emmanuel Nunes. Mas ele talvez seja o compositor menos português do século. E, inclusivamente, nem ele próprio se refere à sua música, de uma maneira frontal e directa, como sendo portuguesa. De uma maneira lateral sim, evidentemente.

Quanto a outros compositores, existe de facto um núcleo importante, o qual, de certo modo, constitui um grupo, ou grupos, que de facto personificam, que estabelecem, uma certa força criadora colectiva (muito reduzida, claro). Mas daí a encontrar pontos verdadeiramente comuns entre todos, e que possamos falar de escola portuguesa como se falou de Escola Polaca dos anos Sessenta ou como se fala hoje da Escola Romena, nesse aspecto não podemos considerar a existência de uma escola portuguesa.

Podemos todavia dizer que existe uma música portuguesa na medida em que há compositores portugueses relevantes, que hou-

ve várias tendências, as quais, mais ou menos, se ligaram a uma portugalidade. Por outro lado, houve outros compositores, cujos aspectos de idiossincrasia nos podem levar a considerar a existência, de facto, de uma música portuguesa do século XX. Mas é muito difícil detectar isso em termos de ligação entre a validade estética, por vezes indiscutível, e a sua relação umbilical com o país, com a gente e com a cultura portuguesas deste século.

De que modo o compositor e o professor Jorge Peixinho se confrontam na sua obra e no seu discurso sobre ela com as afirmações de Benveniste, que dizia que a linguagem é o único sistema semiótico capaz de interpretar outro sistema semiótico, ou de Roland Barthes, que diz existirem obras limite no decurso das quais um sistema simula (ou inventa?) uma auto-interpretação, dando como exemplo *A Arte da Fuga*?

Poderia até acrescentar uma outra citação que, creio, é da autoria de Luciano Berio, o qual refere a melhor maneira de fazer a análise de uma obra como sendo escrever uma outra obra.

Por exemplo, em termos pedagógicos, seria esse o objectivo de uma disciplina de Composição, no Conservatório? Quais são as virtudes de transpor ou criar paralelamente ao discurso musical um discurso literário? Será possível transpor as realidades musicais, usando termos que são intrínsecos à pintura, à literatura, à linguística ou à semiótica ou até a uma simples adjectivação?

É claro que quando nós procuramos comunicar, através das palavras, uma arte cuja linguagem não é verbal, temos que estabelecer um código de comunicação. Esse código pode ser útil, na medida em que nos podemos entender, mas temos que ter muito cuidado porque a única maneira de exprimir a realidade musical é através da própria música. Nesse aspecto estou plenamente de acordo com as citações dos autores que mencionou. Para mim, uma das coisas que muito me interessa é a função metalinguística da própria música, a música reflectindo sobre si própria. Digamos que o exercício de compor é sempre um exercício de metalinguagem, permanente, constante, onde se procuram os elementos germinais de uma obra, para a transformar, noutro contexto, numa outra obra, estabelecendo assim uma espécie de contacto, de comunicação entre as duas através dessa espécie de semente comum.

CRONOLOGIA DAS OBRAS DE JORGE PEIXINHO

Estabelecida por Cristina Delgado a partir do ‘Catálogo cronológico’ elaborado por Cristina Delgado, Jorge Machado e José Machado. A seguinte lista cronológica pretende apenas dar uma visão global da obra completa de Jorge Peixinho, permitindo conhecer os títulos das peças, a sua instrumentação e o ano de composição. Não existindo ainda um catálogo definitivo com um carácter normativo, esta lista corresponde ao estado actual da investigação (Setembro 2010). Para mais detalhes, comparação e informação adicional vide *Jorge Peixinho - In Memoriam* (José Machado, ed.), Caminho, Lisboa 2002, pp. 326-369.

1959

Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero..., para barítono, coro masculino, trompa, trompete, trombone, percussão e vibrafone [JP 009 III a].

Alba, para soprano, mezzo-soprano, coro feminino e 10 instrumentos (flauta, oboé d’amore, trompa, trompete, harpa, bandolim, violino, xilofone, vibrafone, percussão) [JP 009 I]

Cinco pequenas peças para piano, para piano. [JP 001]

Due Expressioni para trompete e cravo. [JP 002]

Fascinação, para soprano, flauta e clarinete. [JP 003 a) e b)]

1960

A cabeça do grifo, para soprano, bandolim e piano. [JP 004 a]

A cabeça do grifo I, para soprano, bandolim e piano. [JP 004 b]

... e já que de minhas queixas, para soprano, trio de cordas solista e 13 instrumentos (flauta, piccolo, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, harpa, celesta, bandolim, timbales, vibrafone e percussão). [JP 009 II]

Episódios, para quarteto de cordas. [JP 005]

Evocação, para flauta, oboé, clarinete, harpa, vibrafone e xilofone. [JP 006]

Político-1960, para orquestra. [JP 007]

Sobreposições, para orquestra. [JP 008]

Tríptico, para soprano, mezzo-soprano, barítono, coro feminino, coro masculino e orquestra. [Esta obra consiste na execução em ciclo das peças *Alba*, ... *e já que de minhas queixas*, e *Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...*]. [JP 009]

1961

Concerto para saxofone e orquestra, para saxofone alto e orquestra. [JP 010]
Dois pequenos estudos para Aldo Hans, para dois violinos. [JP 011]
Imagens sonoras, para duas harpas. [JP 012]
Sucessões simétricas, para piano. [JP 013]
Toccata em Dó maior, orquestração [exercício?] para 9 instrumentos. [JP 014]

1962

Estrela, para barítono e piano [JP 015 a]. Existe também uma versão para soprano e piano [JP 015 b]

1963

Collage, para 2 pianos. [JP 016 a]
Cromomorfose, para 3 grupos instrumentais. [JP 017 a]
Diafonia A, para harpa, celesta, cravo, piano, percussão e 12 cordas. [JP 018 a) e b)]

1964

Dominó, para flauta em Sol e 3 grupos de percussão. [JP 019 a]; rev. 1994
Dominó. Struttura, para flauta em Sol e 3 grupos de percussão. [JP 020]
Música de cena para Macbeth, para orquestra. [JP 021]
Político II, para orquestra. [JP 022]
Sequência, para flauta em Sol, celesta e percussão. [JP 023]

1965

Collage, para 2 pianos JP 016 b.
Kinetofonias, para 25 instrumentos de cordas, fita magnética e 3 magnetofones. [JP 024 a]

1966

Coração habitado – 1ª parte, para mezzo-soprano, flauta, violoncelo e piano. JP 025
Música de cena para Diário de um louco, para flauta, clarinete, trompete, harpa e viola. JP 026
Música de cena para O gebo e a sombra, para harpa, trompete, trombone e percussão. JP 027

Recitativo III, para harpa, flauta, percussão e fita magnética. JP 028 a

Situações 66, para flauta, clarinete, trompete, harpa e viola. JP 029

1967

Ensemble, obra colectiva para flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, trombone, violino, violoncelo, contrabaixo e órgão. JP 030

Harmónicos I, para um ou mais pianos e igual número de magnetofones. [JP 031 a]

Nomos, para orquestra. JP 032

Sincronia-Objecto, para fita magnética. [JP 033 a, JP 033 b, JP 033 c]

1968

Eurídice Reamada, para coro misto, solistas e orquestra. JP 034

Estudo I. *Mémoire d'une présence absente*, para piano. JP 037

Harmónicos I 2. para piano, harpa e 4 fitas magnéticas. JP 031 b

Madrigal para Antígona, para baixo e coro masculino. JP 038

Morfocromia, para 3 grupos instrumentais. JP 017 b

Música de cena para *As quatro estações*, para trompete, violoncelo, harpa, piano e fita magnética. JP 035

Musik für ein Haus, obra colectiva para flauta, oboé, clarinete baixo, fagote, trompete, trompa, trombone e contrabaixo. JP 036

1969

Música para *Nós não estamos algures*, (exercícios de comunicação poética dirigidos por Ernesto de Sousa). JP 039

Recitativo III, para harpa, flauta, percussão e fita magnética. JP 028 b

1970

CDE, para clarinete, violino, violoncelo e piano. JP 040

A Idade do Ouro, para clarinete, clarinete baixo, violino, órgão, piano, harpa, cravo, flauta de êmbolo, fita magnética. JP 042 a

Música para o filme *A pousada das chagas* [de Paulo Rocha], para harpa, 2 violinos, espineta, piano, órgão e percussão. JP 043

As quatro estações, para trompete, violoncelo, harpa, piano e fita magnética. JP 044 a

1971

Estudo II, para piano. [JP 041 a]

Música de cena para *Acto sem palavras* [Samuel Beckett], para piano e fita magnética. JP 045

Música de cena para *Almada, nome de guerra* [Ernesto de Sousa],

para mezzo-soprano, coro, flauta ou clarinete, trompete, guitarra, piano, violino, viola, violoncelo, harpa e percussão. JP 046

Nocturnal, para flauta, clarinete, guitarra, piano, viola e violoncelo. JP 047 a. Existem mais 2 versões – [JP 047 b] e [JP 047 c]

Récit, para violoncelo. JP 048

Recitativo II, para soprano, mezzo-soprano, harpa e percussão. JP 049

Sucessões simétricas II, para orquestra. JP 050

1972

A lira destemperada, para soprano, trombone e percussão. JP 051

Ma Fin Est Mon Commencement. Homenagem a Machaut, para flauta doce, cornamusa, harpa, viola, viola, piano, celesta e trombone. JP 052

Música para o filme *Brandos Costumes* [de Seixas Santos], para flauta, trompete, guitarra, piano, órgão, harpa e percussão. JP 053

Quatro peças para Setembro vermelho, para flauta, harpa, guitarra, trombone, piano, espineta e órgão. JP 054

Recitativo I, para harpa. JP 055

Voix, para mezzo-soprano e orquestra. JP 056

Welkom, para violino e viola de arco. JP 057

1973

Elegia a Amílcar Cabral, para fita magnética.

Existem 2 versões: [JP 058 a]; [JP 058 b]

Vaz 73, para fita magnética. JP 059 a

Morrer em Santiago, para 6 percussionistas. JP 060

Recitativo IV, para flauta, harpa, guitarra, viola, vibrafone, celesta, melódica e piano. JP 061 a

1974

Coral, para ensemble. Existem 5 versões com instrumentações diferentes. JP 062 a; JP 062 b; JP 062 c; JP 062 d; JP 062 e]

In-Con-Sub-Sequência, obra colectiva para flauta, harpa, guitarra, violino, viola, violoncelo, piano e percussão. JP 063

Recitativo IV. 25 de Abril em Portugal, para flauta, harpa, guitarra, viola, violoncelo (ou fagote), percussão, vibrafone, celesta, melódica, piano e fita magnética. JP 061 c

Sucessões simétricas III, para orquestra. JP 064

1975

E isto é só o início, hein?, para flauta, trompete, guitarra, sintetizador, piano, harpa, violino, viola, 2 violoncelos, melódica, percussão e fita magnética. JP 065

Madrigal I, para coro misto. JP 066

Música de cena para *Mariana Pineda* [de García Lorca], para flauta, flauta doce, cromorne, cornamusa, violoncelo, piano, vibrafone, celesta, órgão e percussão. JP 068

1976

A Aurora do Socialismo. Madrigale capriccioso, para flauta, trompa, violino, piano, percussão e fita magnética ou receptor de ondas curtas. JP 069

Canto da sibila, para clarinete, piano e percussão. JP 070

Elegia, para trombone, viola, piano e percussão. JP 071

Estudo III. Em Si bemol maior. Para piano. JP 072

Lov, para piano e fita magnética. JP 076 a

Música de cena para *Miss Julie* [Strindberg]. JP 073

Solo. Para contrabaixo de 5 cordas. JP 074

Voix-en-jeux, para mezzo-soprano e orquestra. JP 075

1977

Lov, para piano, flauta doce e pequenos instrumentos (brinquedos). JP 076 b

Lov, para piano, flauta e fita magnética. JP 076 c

Música para água e mármore, para flauta, trompete, guitarra, harpa, violino, violoncelo e sintetizador. JP 077

1978

Lov I. Canção sem palavras, para piano, flauta, percussão e fita magnética. JP 076 d

Madrigal II, para quinteto de clarinetes. JP 078

Música para o filme *O prisioneiro* [Sérgio Ferreira]. JP 079

Música de cena para *Os Três Fósforos* [Teresa Rita]. JP 080

1979

Electronicolírica, para fita magnética. JP 081

Faites vos jeux, mes dames messieurs!, para trompete, violoncelo, harpa e piano. JP 082 a

Harmónicos II. O jardim das delícias, para trompete, piano, harpa e 4 magnetofones ou sintetizadores. JP 083

1980

Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero... [Três versões da peça original de 1959: 1. para soprano, flauta, harpa, 2 percussões

(JP 009 IIb); 2. para flauta, clarinete, harpa, violoncelo e vibrafone (JP 009 IIc); 3. para flauta, clarinete, trompete, viola, harpa, violoncelo (JP 009 IIId).

Mémoires...Miroirs, Concerto para clavicórdio, para 12 instrumentos de cordas e cravo ou clavicórdio amplificado. JP 084

Música de cena para *As Três Irmãs* [Tchekov]. JP 085

Warsaw Workshop Waltz, para clarinete, trombone, violoncelo e piano. JP 086

1981

A cabeça do grifo II, para soprano, viola, harpa e piano. JP 004 c

Canto para Anna Lúvia, para soprano, mezzo-soprano, contralto, flauta, flauta doce, violoncelo, celesta, órgão e 3 grupos de percussão. JP 087

Leves véus velam, para soprano, flauta, viola, harpa e marimba. JP 088

Faites vos jeux, mes dames messieurs! II, para flauta, flautim, violoncelo, harpa, piano e velofone. JP 082 b

Novo canto da sibila, para clarinete, piano e percussão. JP 090

Serenata per A, para flauta, guitarra, piano e percussão. JP 091

Music Box, para piano, fita magnética e caixas de música.

JP 089 a.

1982

Ciclo-valsas, para grupo instrumental variável: flauta, trompete, guitarra, harpa, violoncelo, percussão, voz *ad libitum*, caixas de música e velofone. JP 092 a

À flor das águas verdes, para 15 vozes: 3 coros com 3 vozes femininas e 2 vozes masculinas. JP 093

L'Oiseau-Lyre. Para guitarra. JP 094

Madame borbolet(r)a, para pequenos instrumentos e brinquedos. JP 095

Retrato de Helena, para orquestra. JP 096

Sax-Blue. Existem 4 versões: 1. para saxofone alto e live-electronics JP 097 a; 2. para saxofone alto e sopranino e live-electronics JP 097 b; 3. para saxofone alto e sax. barítono e live-electronics 097 c ; 4. para saxofone alto, barítono e sopranino e live-electronics JP 097 d.

Ulivi aspri e forti I, para mezzo-soprano e piano. JP 098 a

Vocaliso, para mezzo-soprano e piano. JP 099

1983

Lov II, para piano, flauta, violoncelo, percussão e fita magnética. JP 076 e

Concerto de Outono, para oboé e orquestra. JP 100

1984

Canzone da suonare I, para flauta, clarinete, trompete, harpa, viola e violoncelo. JP 101 a

Canzone da suonare II, para flauta, clarinete, violoncelo, harpa e vibrafone. JP 101 b

Ciclo-valsas II, para tenor, piano, contrabaixo, percussão, mimo e bailarina. JP 092 b

Estudo IV. Para uma corda só, para piano amplificado. JP 102

Greetings, Lied für H.J.K., para mezzo-soprano, flauta, fagote, violoncelo e percussão. JP 103

O Jardim de Belisa, flauta, clarinete, clarinete baixo, trompete, harpa, guitarra, viola e violoncelo. JP 104

Red Sweet Tango, para piano. JP 105

Ulivi aspri e forti II, para voz, flauta, clarinete baixo, trompete, harpa, guitarra, viola e violoncelo. JP 098 b

1985

Ciclo-valsas II a, para soprano, flauta, piano, harpa, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, percussão, velofone e caixas de música. JP 092 c

Miss Papillon, para piano e fita magnética. JP 107

Music Box, para piano, fita magnética e caixas de música. JP 089 b.

Quarteto de saxofones, para saxofones soprano, alto, tenor e baixo. JP 108

Remake, para flauta, violoncelo, harpa e piano. JP 109

The Missing Miss, para violino. JP 110

1986

Harmónicos I 2b, para piano, harpa, cravo e celesta. JP 031 c

Llanto por Mariana, para soprano, flauta, clarinete, piano, 2 violinos, viola e violoncelo. JP 111 a

Maria Fumaça, para voz, oboé, 2 flautas, flauta doce, trompete, saxhorn, 2 guitarras, piano, 2 violoncelos e percussão. JP 112

Ouçam a soma dos sons que soam, para flauta, clarinete, piano, 2 violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e percussão. JP 113

1987

O quadrado azul, para oboé, viola, contrabaixo e piano. JP 114

Sine nomine, para grupo instrumental variável: soprano, flauta, clarinete, trompete, guitarra, violino, viola, violoncelo, harpa, piano e percussão. JP 115

Villalbarosa, para piano. JP 116

1988

- Aquela tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos*, para piano. JP 117
Credo, para tenor, saxofone alto, contrabaixo, piano e percussão. JP 118
Deux pièces meublées, para flauta, clarinete, harpa, violino, viola e violoncelo. JP 119

1989

- Canto germinal*, para fita magnética. JP 120
A capela de Janas, para soprano, flauta, clarinete, trompete, violino, viola, violoncelo, piano, guitarra eléctrica e percussão. JP 121
Passage intérieur, para saxofone e instrumentos electrónicos (guitarra eléctrica, baixo eléctrico, sintetizador e bateria electrónica). JP 122

1990

- Alis*, para 15 instrumentos (flautim, oboé, clarinete, clarinete baixo, fagote, saxofone soprano, saxofone barítono, trompa, trompete, trombone, violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo), piano, celesta e percussão. JP 123
Cantos de Sophia, para soprano e guitarra. JP 124
Fantasia-Improptu, para saxofone alto e piano. JP 125
Glosa I, para piano. JP 126
Glosa III, para violino. JP 127
Glosa IV, para violoncelo. JP 128
Memória de Marília, para soprano, baixo, oboé, clarinete, 2 guitarras, violino e violoncelo. JP 129

1991

- Mediterrânea*, para clarinete baixo, trompete, guitarra, piano, harpa, violino, violoncelo e percussão. JP 130

1992

- Estudo V. Die Reihe-Courante*, para piano. JP 131
Floreal, para flauta, clarinete baixo, harpa, celesta, violino e viola. JP 132
Floresta sagrada, para fita magnética. JP 133
Glosa II, para flauta. JP 134
In Folio. Para Constança, para piano. JP 135
Nocturno, para piano. JP 136

1993

- Nocturno no Cabo do Mundo – Sonata para 3 pianos*, para 3 pianos. JP 137

1994

...a silenciosa rosa/Rio do tempo, para flauta, harpa, violino, viola e violoncelo. JP 138

Viagem da Natural Invenção, para soprano, baixo, flauta, oboé, clarinete, clarinete baixo, fagote, trompa, trompete, trombone, guitarra eléctrica, harpa, 2 violas, 3 violoncelos, contrabaixo, piano e percussão. JP 139

1995

Concerto para harpa e conjunto instrumental, para harpa, flauta, clarinete, trompete, piano, violino, viola, violoncelo e percussão. JP 140

Já a roxa manhã clara..., para coro misto dividido em 5 grupos. JP 141

Janeira, para piano. JP 142

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Adorno 345
 Alsina 322
 Amy 250
 Andrade 245, 246, 247,
 251, 307
 Antonioni 207
 Appel 207
 Arman 232, 246
 Ars Nova 47, 93

B

Baaren 61
 Babbitt 61
 Bach 36, 52, 64, 77,
 191, 235, 324,
 343, 346, 352,
 354, 382
 Balakirev 43, 52, 69
 Bartók 38, 66, 144,
 148, 170, 171,
 172, 173, 300,
 305, 306, 325,
 326, 342,
 368, 377
 Beethoven 49, 52, 54, 65,
 77, 170, 191,
 255, 268, 273,
 274, 283, 324,
 346, 354, 362,
 380, 382
 Benoit 176, 212, 315

Berg 36, 40, 57, 68,
 77, 144, 189,
 204, 268, 293,
 300, 301, 323,
 326, 346, 378
 Berio 38, 59, 112, 143,
 204, 241, 244,
 250, 277, 278,
 291, 395, 300,
 301, 302, 304,
 323, 327, 330,
 342, 379, 387
 Bertoncini 62
 Béjart 296
 Boccherini 257
 Borges Coelho 179
 Botto 173
 Boulez 38, 57, 58, 60,
 67, 77, 104, 106,
 136, 137, 138,
 143, 166, 189,
 191, 198, 205,
 206, 231, 232,
 250, 257, 266,
 273, 274, 275,
 277, 282, 291,
 298, 300, 301,
 302, 304, 306,
 323, 327, 330,
 342, 343, 352,
 354, 360, 364,
 377, 378, 382

Braga Santos 197, 208,
212, 365
Brahms 52, 65, 68,
72, 138, 203,
241, 268, 325
Brandão 250, 339, 341,
347, 348, 372,
373, 385
Britten 197
Brown 61, 120, 218,
301, 305
Bussotti 116, 120, 277
Butor 60, 166, 205, 228

C

Cândido Lima 352, 372
Cage 61, 120, 144,
195, 198, 209,
210, 211, 212,
213, 226, 277,
283, 284, 291,
300, 305, 323,
327, 342,
353, 363
Capdeville 148, 293, 308,
311, 320, 3336,
352, 372,
381, 382
Cassuto 20, 189,
208, 217
Castiglioni 59
Cesariny 105
Chabrier 46, 69
Chausson 69
Chopin 46, 52, 72,
170, 205, 240,
279, 314, 325
Chostakovitch 202
Clementi 59, 342
Copérnico 64
Corrêa de Oliveira 269, 275
Craft 36, 37, 43
Cummings 95, 105
Cummmings 207

D

Dallapiccola 59, 198, 302
Dargomichsky 47
Debussy 45, 46, 47, 48,
49, 51, 52, 53,
54, 56, 66, 67,
69, 71, 73, 77,
80, 97, 170,
173, 203, 204,
218, 244, 300,
325, 326, 342,
344, 382
De Kooning 116
de Pablo 397, 335
Döhl 285
Dias da Fonseca 374
Donatoni 59, 144, 342
Dufay 37

E

Eimert 94, 96, 296
Einsenstein 369
Eloy 62
Evangelisti 193

F

Falla 173
Fauré 46, 69
Feldman 38, 112
Filipe Pires 217, 268, 269,
285, 293, 308,
311, 336
Fortner 61
Franck 69
Freitas Branco 191, 212, 276
Fulkushima 62

G

Galileu 64
Garcia Lorca 170, 304, 380
Garrett 148
Glass 360

Globokar 148, 232
 Gluck 244, 253, 258,
 278, 380
 Goethe 65, 269
 Górecki 59
 Gropius 56

H

Haendel 324
 Halbreich 354
 Haydn 324
 Helms 96
 Henry 58, 59,
 296, 298
 Herculano 148
 Hindemith 38, 66, 94,
 197, 325
 Hélder 105, 148, 218,
 243, 246, 247,
 252, 257,
 259, 385
 Honegger 38, 95

I

Ives 144, 300,
 326, 336

J

Jone 56
 Joyce 59, 95, 105,
 144, 295

K

Kabalevsky 202
 Kagel 38, 60, 110,
 112, 168, 204,
 277, 291, 301,
 305, 322, 328,
 335, 342, 378, 379
 Kandinsky 80, 166, 168
 Klee 166, 207, 218

Koenig 110, 396
 Kokoschka 56
 Kontarsky 205, 240
 Kotoński 59
 Krenek 61, 197

L

Lacerda 148
 Lachenmann 38, 322
 Ligeti 38, 60, 110,
 277, 301, 305,
 342, 378, 379
 Liszt 46, 47, 52, 72,
 167, 205, 240,
 325, 382
 Loos 56
 Lopes e Silva 394, 308, 320,
 336, 354, 372
 Lopes-Graça 83, 89, 90, 148,
 169, 170, 171,
 172, 173, 174,
 175, 176, 177,
 179, 210, 246,
 269, 274, 276,
 309, 310, 336,
 368, 386
 Lutoslavski 61, 379

M

Machaut 42, 47, 64,
 308, 354
 Maderna 38, 59, 144, 208,
 302, 303, 323,
 330, 342, 378
 Mahler 71, 155, 278
 Maiguashca 335
 Mallarmé 80, 95, 105,
 166, 207
 Marco 308, 342
 Mariétan 62, 210, 213,
 216, 226
 Massenet 69
 Mathieu 116, 207

Matsudaira 61
 Melo e Castro 105, 112, 243,
 257, 252, 257,
 259, 363
 Mendelsohn 65
 Mendes 186, 189, 266,
 269, 270
 Messiaen 57, 58, 59, 61,
 167, 168, 198,
 207, 301,
 302, 304
 Meyer-Eppler 96, 302
 Meyerhold 204
 Mioreanu 240, 342
 Mila 104
 Milhaud 38, 95, 197
 Mondrian 120
 Monteverdi 36, 204, 244,
 253, 258, 278,
 302, 335,
 354, 380
 Mozart 47, 48, 54, 57,
 64, 218, 257,
 273, 324, 352,
 354, 381, 382
 Mussorgsky 46, 47, 69

N

Nilsson 62
 Nono 59, 143, 190,
 191, 193, 198,
 204, 250, 277,
 282, 291, 300,
 301, 302, 303,
 304, 306, 323,
 327, 342, 344,
 362, 364, 377,
 378, 379
 Nunes 20, 208, 210,
 217, 269, 311,
 335, 336, 351,
 357, 362,
 375, 386

O

Oliveros 95
 Orff 203

P

Penderecki 59, 116
 Petrassi 59, 60, 190,
 198, 250, 256,
 306, 342, 354,
 364, 377
 Piscator 204
 Pollini 379
 Pollock 116
 Porena 190, 217, 250,
 256, 342,
 354, 377
 Pound 95
 Pousseur 38, 46, 60,
 128, 195, 205,
 268, 275, 277,
 278, 285, 301,
 304, 305
 Prokofieff 235
 Puccini 46

R

Radók 204
 Rafael 376
 Rauschenberg 211, 218
 Ravel 34, 170,
 173, 379
 Raxach 62
 Rihm 38, 145
 Rimbaud 105
 Rimsky-Korsakov 43, 69
 Rosa 148, 208, 216,
 240, 251, 285,
 294, 308, 320,
 339, 352, 363,
 372, 376
 Rosenquist 232
 Ruyneman 61

S

S			182, 131, 143,
Sacher	38		167, 189, 193,
Saguer	180, 213,		194, 198, 205,
	216, 376		207, 216, 218,
Salazar	351, 352, 372		231, 232, 233,
Santiago	217, 311,		234, 235, 236,
	336, 355		237, 239, 241,
Scarlatti	257		243, 250, 252,
Sá Carneiro	105		266, 273, 274,
Schaeffer	58, 59,		275, 277, 278,
	296, 298		279, 281, 282,
Schat	62		291, 295, 296,
Scherchen	302, 303		300, 301, 302,
Schiller	65		304, 306, 319,
Schönberg	34, 36, 37, 44,		323, 327, 328,
	56, 57, 66, 68,		342, 343, 352,
	72, 94, 135,		354, 357, 362,
	136, 137, 138,		364, 377,
	139, 189, 190,		378,
	191, 194, 204,	Strauss	38, 273, 325
	211, 236, 246,	Stravinsky	33, 35, 36, 37,
	259, 268, 285,		38, 40, 42, 43,
	293, 300, 301,		44, 46, 54, 56,
	303, 306, 323,		60, 66, 67, 69,
	324, 335,		94, 144, 173,
	336, 342		189, 298, 202,
Schnebel	116, 144		204, 205, 208,
Schnorrenberg	266, 269		282, 293, 300,
Schubert	65, 268		306, 325, 326,
Schumann	65, 325		342, 379
Scriabin	46, 168, 325	Svoboda	204
Searle	61	Szabelski	61
Seiber	61		
Seixas	257, 337		
Serocki	59	T	
Shakespeare	37, 251, 331	Takemitsu	62
Shinohara	62	Tobey	207
Silva Pereira	217	Trakl	56
Souris	45, 53, 61	Tudor	120, 195,
Sousa Carvalho	257		214, 363
Stendhal	226, 227		
Stockhausen	43, 57, 58, 59,	V	
	60, 62, 67, 77,	Valéry	207, 224
	95, 104, 106,	Van Doesburg	120
	108, 110, 120,		

Varèse	36, 38, 56, 58, 95, 211, 298, 300, 326, 336, 342
Vecchi	204
Verdi	54, 302
Verlaine	105
Viana da Mota	148
Vieira de Carvalho	179, 316, 351
Vitry	63
Vlad	36

W

Wagner	45, 46, 54, 56, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 167, 203, 218, 244, 325 354, 380
Walton	203
Weber	65
Webern	33, 35, 36, 37, 38, 43, 54, 57, 58, 58, 60, 67, 68, 94, 127, 137, 143, 189, 190, 191, 198, 217, 218, 235, 236, 250, 268, 285, 293, 295, 300, 301, 302, 303, 306, 323, 326, 327, 335 380, 383
Wellesz	100
Wolf	61, 65

X

Xenakis	58, 144, 167, 300, 301, 304, 323, 330, 335, 342
---------	---

Jorge Peixinho – Escritos e Entrevistas

Coordenação
Paulo de Assis

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

Design gráfico
R2 design

Fotografia de Jorge Peixinho cedida
por cortesia de Jorge Machado e José Machado

O conteúdo dos exemplos musicais de obras
de Igor Stravinsky é reproduzido com autorização
de Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd.

Este livro é apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia
através do financiamento de unidades de investigação.

Tiragem
500 exemplares

Impressão e acabamento
Empresa Diário do Porto, Lda.

Data de impressão
Outubro de 2010

DEPÓSITO LEGAL N.º ??? ???/??
ISBN 978-989-95698-6-7

APOIO INSTITUCIONAL



MINISTÉRIO DA CULTURA

MECENAS EDIÇÕES
CASA DA MÚSICA



AMORIM

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

