

PIERRE BOULEZ
ESCRITOS SELETOS

Editado por
Paulo de Assis



PIERRE BOULEZ
ESCRITOS SELETOS

Seleção de textos
Paulo de Assis

Tradução
Artur Morão

Coleção
Escritos de compositores
contemporâneos

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

ÍNDICE

9	Ler Boulez — Prefácio de Jean-Jacques Nattiez
	Em jeito de introdução
27	1. Probabilidades críticas do compositor (1954)
	I. Pequeno cortejo dos antepassados
37	2. Schönberg está morto (1951)
45	3. Incipit [Homenagem a Webern] (1952)
47	4. A corrupção nos incensórios (1956)
	II. Para uma tecnologia
57	5. Propostas (1948)
67	6. Eventualmente... (1952)
97	7. “...Ao pé e ao longe” (1954)
115	8. “No limite do país fértil (Paul Klee)” (1955)
131	9. Pesquisas, hoje (1954)
	III. Para uma poética
139	10. Fluidez no devir sonoro (1958)
143	11. Som e verbo (1958)
149	12. Poesia – centro e ausência – música (1962)
	IV. Para uma estética musical
169	13. A estética e os feitiços (1961)
183	14. O gosto e a função (1961)
203	15. Necessidade de uma orientação estética (1963)
	V. Para uma teoria musical
253	16. Invenção, técnica e linguagem (1976)
257	17. A composição e os seus diferentes gestos (1980)
285	18. Sistema e ideia (1987)
355	19. O conceito de escrita (1990-91)
393	20. Obra: todo ou fragmento (1994-95)
	Apêndice
435	À volta do Dodecafonismo – Um depoimento de Pierre Boulez recolhido por Manuel Dias da Fonseca (1953)
443	Catálogo cronológico das obras de Pierre Boulez
449	Índice de nomes e obras

LER BOULEZ

PREFÁCIO DE JEAN-JACQUES NATTIEZ

Pierre Boulez é provavelmente, com Schönberg, Stockhausen e Ligeti, um dos compositores do século XX que mais escreveu. Insere-se numa linhagem de compositores-escritores que pode fazer-se remontar a Weber, Schumann, Berlioz e sobretudo Wagner. Desde o início da sua carreira, explica-se a tal respeito em “Probabilidades críticas do compositor”, que se lerá aqui no limiar do presente livro: “De acordo com uma primeira abordagem, haveria que distinguir na evolução contínua de uma arte flutuações mais ou menos lentas, mais ou menos violentas: por um lado, períodos de instauração de uma linguagem, de extensão dos meios, períodos, ao fim e ao cabo, estáveis em que uma certa parte de automatismo do uso garante uma quietude primordial; por outro, períodos de destruição, de descobertas, com tudo o que isso comporta de riscos a correr perante exigências novas, desacostumadas. No primeiro caso, poucos escritos, à exceção de alguns inchaços polémicos cujo interesse rapidamente se esgota; no segundo, pelo contrário, encetam-se discussões apaixonadas sobre os problemas fundamentais de uma arte que vive os seus automatismos degenerados, os seus meios enfraquecidos, o seu poder de comunicação diminuído.”

Os textos de Boulez pertencem, claro está, à segunda categoria. E isso explica decerto o seu caráter paradoxal. Os seus escritos foram, na sua maioria, requeridos pelas circunstâncias: redigidos por altura de uma criação, após uma conferência ou no momento da interpretação de uma obra maior. Considerados na sua sucessão cronológica, não têm um rosto único: a dissecação técnica de uma obra coabita neles com o traço original e fulgurante, a informação de disco com o texto de humor ou o artigo de fundo.

Os textos de Pierre Boulez têm um lugar à parte nos escritos de músicos: redigidos por um artista que ocupa já uma posição preponderante na história da música do nosso século, simultaneamente como compositor, diretor de orquestra e homem de instituição, revelam nele um pedagogo, um pensador e um escritor; são, alternadamente, polémicos, teóricos, poéticos.

Polémicos, quando para Boulez se trata de vilipendiar a mediocridade da vida musical e institucional ou de responder aos detratores que, segundo ele, não compreenderam a necessidade da orientação serial. Teóricos, quando ele decide lançar as bases de uma linguagem musical que responda aos problemas de escrita, deixados em suspenso, no decurso do século XX. Poéticos, porque o discurso de Boulez possui o seu estilo próprio, belo e cortante como uma estilha de sílex. Aqui e além retém-se o que se poderia converter numa máxima: “A obra só existe, se ela for o imprevisível que se torna necessidade” (cf. “Eventualmente”), ou que ressoa como uma grande frase de escritor: “O nascimento para si mesmo há de cumprir-se cada manhã”.

Não é possível ler as recolhas de textos de Boulez como livros clássicos. Cada ensaio assinala, à maneira de um diário, o percurso do criador e do intérprete. Ao mesmo tempo, porém, os seus artigos são os testemunhos de um empreendimento rigoroso e determinado, embora este admita mudanças progressivas de pontos de vista e a investigação sucessiva de problemas novos. Eis a razão pela qual é possível organizar os livros de Boulez de diferentes maneiras.

Excetuando *Penser la musique aujourd'hui*¹, que reúne as primeiras conferências proferidas em Darmstadt em 1960, Boulez não publicou livros. O seu conteúdo variou segundo os objetivos dos seus editores ao longo das reedições sucessivas. Os textos de *Relevés d'apprenti*, redigidos entre 1948 e 1962, referem-se à elaboração da sua linguagem musical revolucionária. Foram incorporados no primeiro volume, “I-Imaginer”, da série de três livros publicados, a partir de 1995, sob o título geral *Points de repère*². A maior parte do presente volume (textos nº 2 a 12) é constituída por uma seleção destes escritos.

Em 1981, o autor destas linhas fez aparecer uma primeira obra concebida como complemento dos *Relevés d'apprenti* e também com o título *Points de repère*³. Teve duas edições, hoje esgotadas. Eis a razão pela qual em 1995 começava uma nova edição, concebida em bases inteiramente novas: o tomo I, acima mencionado “I-Imaginer”, incluía as notas para as conferências de Darmstadt não inseridas em *Penser la musique aujourd'hui*, uma secção intitulada “Para uma poética”, da qual se conservaram aqui três textos (nº 10 a 12) e uma última, “Rumo a uma estética musical”, integralmente retomada na presente obra (nº 13 a 15).

1 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Lausanne, Éditions Gonthier, 1964.

2 Pierre Boulez, *Points de repère*, tome I, « Imaginer », nouvelle édition entièrement refondue, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, introduction de Jean-Jacques Nattiez, exemples musicaux identifiés par Robert Piencikowski, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1995.

3 Pierre Boulez, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur et éditions du Seuil, 1981. Deuxième édition revue et corrigée : 1985.

Um segundo volume de *Points de repère* foi publicado em 2005 sob o título *Regards sur autrui*⁴. Para a presente edição portuguesa, em virtude do número de páginas de que dispúnhamos, foi necessário fazer uma escolha entre os numerosos artigos escritos por Boulez. Deixámos, pois, deliberadamente de lado os textos deste volume. No entanto, a preocupação do compositor por três figuras maiores do que ele denomina o “Cortejo dos antepassados”, e já presentes em *Relevés d'apprenti*, figuram na presente seleção e referem-se a Schönberg, Webern et Debussy (textos nº 2 a 4). Todavia, a fim de reconstituir a opinião de Boulez sobre outros compositores, esboço à frente um quadro da posição que ele adotou a seu respeito (Berlioz, Wagner, Mahler, Satie, Berg, Bartók, Messiaen, Varèse). Como se verá em nota, as citações aqui conservadas foram buscar-se às edições de 1985 e de 1995 de *Points de repère*.

Outro domínio dos escritos de Boulez que aqui não pudemos conservar: tudo o que diz respeito às instituições e às tomadas de posição, amiúde polémicas, relativamente às políticas musicais da sua época. Estes textos apareceram nas duas primeiras edições de *Points de repère* de 1981 e 1985. Deverão constituir o objeto de um *Point de repère* IV ainda em preparação. Em contrapartida, tivemos a preocupação de conceder um lugar privilegiado às intervenções mais recentes de Boulez sobre a composição e a teoria musicais, apresentadas nas suas conferências do Collège de France entre 1974 e 1995: foram publicadas em duas obras sucessivas, *Jalons (pour une décennie)* e *Leçons de musique*⁵. Cinco textos ilustram aqui uma dimensão considerável da atividade de Boulez: o pedagogo (nº 16 a 20).



O pensamento bouleziano baseia-se num olhar retrospectivo, crítico e acerado dos momentos estéticos fortes do século XX musical, a partir dos quais define a sua própria trajetória. O seu ponto de vista é deliberadamente crítico (ver texto nº1). Tem apenas um objetivo: a busca de uma *unidade* de estilo e de escrita radicalmente liberta dos bafios do passado.

Dos “antepassados” preserva as inovações ainda prenhes de futuro: o ritmo em Stravinsky (cf. “Propostas”), a opção serial em

4 Pierre Boulez, *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005.

5 Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)*, Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988), textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, préface posthume de Michel Foucault, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989; *Leçons de musique (Points de repère, III)*, Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995), textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez, présentations de Jean-Jacques Nattiez et Jonathan Goldman, préface posthume de Michel Foucault, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2005.

Schönberg (cf. “Eventualmente”), a ciência do desenvolvimento em Berg, criticando, ao mesmo tempo, os seus aspetos negativos: a harmonia desusada de Stravinsky, a fidelidade de Schönberg às formas tradicionais (cf. “Schönberg está morto”), o romantismo de Berg. Toma posição, de passagem, relativamente a Ravel, Satie, Varèse, Messiaen, Cage. Dois faróis constituem a referência absoluta: Debussy, no qual admira a renovação da invenção formal (cf. “A corrupção nos incensórios”) e Webern (cf. “Pesquisas, hoje”, “Incipit”), cujo radicalismo se propõe prolongar.

A visão da história ou, mais exatamente, da linguagem musical é assim em Boulez essencialmente *paramétrica*: dissocia o que em determinada obra, em certo estilo, coexiste com malfadadas lembranças do passado, para definir uma linguagem pura e unificada e uma síntese nova. Condu-lo a propor a série generalizada (“No limite do país fértil”), depressa abandonada, quando o compositor toma consciência da sua ineficácia percetiva (“Necessidade de uma orientação estética”, 2ª parte). Mas, uma vez instaurada a nova linguagem, ao conceder de novo a cada parâmetro, num espírito de equilíbrio, o seu lugar hierárquico, Boulez pode abordar os problemas da composição: o lugar do acaso na ótica de uma forma constantemente renovada (um acaso muito controlado que faz ainda da obra o resultado de *escolha*), e os outros dois domínios onde se pode realizar e cumprir o evento da totalidade e da unidade: a união da poesia e da música (“Fluidez no devir sonoro”, “Som e verbo”, “Poesia – centro e ausência – música”); a fusão dos instrumentos tradicionais e dos meios eletrónicos ou eletroacústicos. O itinerário de Boulez surge então como o de um criador com o intuito de resolver, um a um, cada um dos problemas composicionais que se levantam durante o desenvolvimento da invenção.

Mas Boulez não se interessa apenas pelos compositores do nosso século. Se remonta mais atrás, é para melhor se definir a si mesmo por meio de outro. Mahler: reconhece no grande sinfonista a marca que o intérprete deixa no compositor, ou seja, o exemplo daquilo que o compositor pode extrair da interpretação. Berlioz: reencontramos no seu *Rituel à la mémoire de Maderna* as preocupações de Berlioz com a disposição dos instrumentos. Ele “permite inferir soluções atuais para a criação contemporânea.”⁶ E Boulez poderia dizer isso de todos os compositores que dirige e sobre os quais escreve. Quando, no *Parsifal* de Wagner, se interessa pelo entrançamento do tempo, pela fusão do horizontal e do vertical, pelas oposições dos solistas da orquestra e dos grupos instrumentais, não deveria pensar-se que ele nos fala, de facto, do *Rituel* ou de *Répons*? As obras do passado interessam a Boulez pelas suas “ressonâncias harmónicas”⁷, pelas consequências que

6 Boulez 1985, p. 247.

delas é possível tirar para a criação atual: “Interessar-nos-iam estas obras-primas, se não fossem os portadores da nossa subjetividade?”⁸

Os textos sobre os outros falam-nos, antes de mais, dele próprio. É surpreendente constatar que ele aborda Wagner, Mahler e Debussy, utilizando por junto as mesmas categorias: a ductilidade e a maleabilidade dos motivos, isto é, a sua adaptação aos diferentes *tempi*; a sua flutuação; as transições de um tempo para outro; a dialética entre os blocos que desempenham a função de pontos de referência e a fluidez do discurso musical; o refinamento nas texturas; as diferenciações subtis de dinâmicas. Tudo isso, de facto, ouvimo-lo já em *Le Marteau sans maître* ou *Pli selon pli*.

Boulez preserva um liame muito específico com o passado: nunca se volta e recorre a ele para imitar traços empíricos de estilo, mas para dele retirar lições quanto aos *princípios*. Não o estilo imamente, mas a *ideia* subjacente ao estilo. Daí a sua náusea pelo neo-classicismo⁹ feito de empréstimos arcaicos, a sua repulsa pelas músicas de género citadas por Berg, o seu desinteresse pela anedota musical: não o preocupa o Bartók folclorista e, em rigor, no *Ibéria* de Debussy não escuta os sinos. Se o intelectualismo de Boulez existir, é sobretudo aqui que ele se situa: “Que é que nos fascina em face de uma *Montagne Sainte-Victoire*? A obsessão de Cézanne será a paisagem apreendida ou a ordem alcançada?”¹⁰ Esta atitude fundamental de Boulez, perante os seus predecessores, permite compreender o interesse particular e seletivo que lhes dedica e a hierarquia que entre eles estabelece.

Antes de mais, e nos termos por ele empregues, os cinco grandes. Stravinsky surge à frente do “cortejo dos antepassados” pela contribuição que fez para a inovação rítmica, mas a restante linguagem permanece demasiado diatónica¹¹. Schönberg inventa a série, mas ele censura-lhe que a trate como um “ultra-tema” e a vaze nos moldes retóricos do século XIX¹², ao passo que, para Boulez, a série é um *princípio* que deve organizar a obra musical a todos os níveis. Berg: foi por ele violentamente rejeitado, ao encetar a sua carreira de ensaísta em 1948. Depois de ter dirigido *Wozzeck*, declara: “Aprendi a descobrir os labirintos de Berg, ultrapassado que foi o obstáculo sentimental que dele me separava.”¹³ Está ali todo o Boulez: esquece os gestos ainda românticos de Berg, para se interessar pela sua paixão

7 Boulez 1985, p. 112, p. 119.

8 Boulez 1985, p. 532.

9 Cf. Boulez 1985, pp. 326-337.

10 Boulez 1985, p. 69.

11 Cf. Boulez 1985, p. 308.

12 Cf. Boulez 1985, p. 301-6.

13 Boulez 1985, p. 301.

da simetria, que se poderá avizinhar das ideias que subndem a *Troisième Sonate* e *Pli selon pli*, pelo seu jeito de reconciliar a ópera de árias/ episódios e a ópera contínua, pelo seu gosto da criptagem secreta das obras. E Webern, de cujo exemplo se sente a onnipresença: a supressão da oposição entre o horizontal e o vertical, a sua maneira de “fibrar” o espaço sonoro, e a organização de toda a estrutura a partir de um princípio único, como no Bach de *A Arte da Fuga*¹⁴. Por último, Bartók, do qual Boulez fala bastante pouco, mas que dirige muito: não é decerto o “rabequista neoclássico” que lhe interessa, mas o resultado instrumental, a oposição do cromatismo e do diatonismo, a habilidade no desenvolvimento ou na escrita contrapontística.

Mas, dir-se-á, e Debussy? E Varèse? E Messiaen? Afora *Pelléas*, o interesse de Boulez vai para o Debussy do período final, para o dos *Jeux* e dos *Études*¹⁵, para as técnicas de desenvolvimento a partir de uma matriz de intervalos. Em Varèse, não obstante um texto muito belo de homenagem *post-mortem*, não aprecia a compartimentagem e o estancamento das secções, o tratamento autónomo do ritmo, o isolamento dos blocos harmónicos. Mas, ainda assim, a força do exemplo, a afirmação do material, a recusa do tematismo e a maleabilidade dos *tempi*. Finalmente, Messiaen: existe, claro está, o respeito devido ao mestre, àquele que desfralda a reflexão rítmica em novas direcções, que abre o caminho para a série generalizada, mas também um ecletismo exagerado e um certo mau gosto...

Portanto, confissão de subjetividade: “Nunca teremos desejado remodelar, a nosso contento, o rosto daqueles que, por algum lado, nos são próximos?”¹⁶ Boulez poderia dizer: “Sou o futuro de Stravinsky, de Schönberg, de Webern”. E tudo isso não deixa de ter consequências porque, ao ler-se o passado em função de si mesmo, é grande a tentação de o suprimir.

Um feixe de temas percorre, qual *leitmotiv*, os seus escritos: o horror da lembrança (a propósito de Désormière), o elogio da amnésia (contra o Stravinsky neoclássico), o fascínio do anonimato (acerca da sua *Troisième Sonate*), a dissociação entre a vida e a obra, a recusa de fornecer as suas chaves: “O criador tem como trabalho essencial destruir, queimar a origem da obra”.¹⁷ Isso leva Boulez a alguns dos seus grandes enlevos líricos: “Ah, como se gostaria, por vezes, de descobrir a obra sem NADA saber! (...) Poderemos alguma vez resolver-nos a perder o contexto, a esquecer o tempo, cuja onnipresença os manuais nos recordam com tirania? Poderemos ignorar as circunstâncias, bani-las da nossa memória, enterrá-las no olvido

14 Cf. Boulez 1985, p. 257.

15 Cf. Boulez 1985, pp. 550-1.

16 Boulez 1985, p. 410.

17 Boulez 1985, p. 471.

18 Boulez 1985, p. 249.

a fim de nos orientarmos tão-só para a integridade da obra?”¹⁸ Abordar as obras com ingenuidade¹⁹, reencontrá-las na imediatidade do texto. Esquecer, por exemplo, o que sabemos do sonho vaporoso que se associa a Debussy, para descobrir em *Pelléas* um teatro do medo e da crueldade²⁰. Incendiar a biblioteca²¹. As reservas de Boulez em face da fidelidade na interpretação abundam: falará de *esquartejar* o rosto de Webern, de praticar a irreverência²², o irrespeito ou o saque²³, de fazer tábua rasa das heranças. Na época em que triunfam as reconstituições musicológicas das músicas antigas e barrocas, afirma sem rodeios: “A fidelidade não pode existir.”²⁴ Se executa e dirige as obras do passado é, acima de tudo, para fazer aparecer, na obra mais familiar, o seu potencial de novidade. Idêntica exigência, quando se trata de *análise* – ó crime de lesa-musicologia: “Consequências falsas, mas ricas de futuro, são mais úteis do que consequências justas, mas estéreis.”²⁵ É inútil tentar reconstituir o labirinto privado do compositor, esse “núcleo infrangível de noite”²⁶ – segundo a expressão de Breton –, refratário ao conhecimento e à análise. O essencial é compreender a dialética própria da obra e, sobretudo, saber tirar dela as consequências para o futuro.



Importa, porém, não se enganar acerca do estatuto que Boulez atribui à ação do compositor. A atividade febril no seu recanto não deixa ser um *trabalho*: lá está o artesão, que atua, e sem o qual nada haveria. Esta ênfase na poética do compositor – quase apetecia escrever: “esta introversão” – parece ter descurado o outro pólo do facto musical, a percepção. E os discípulos de Schaeffer, os defensores da música concreta (rebatizada, primeiro, de “eletroacústica” e, depois, “acusmática”), bem lho censuraram, sobretudo na época da série generalizada. Mas a paixão da comunicação é demasiado forte para que Boulez se tenha esquecido de que a obra musical é feita para ser ouvida. Belo truísmo! Era necessário, porém, indagar, sob o risco de errar, as bases da nova linguagem. Nota-se, aqui e além, uma atenção crescente de Boulez aos problemas percetivos: sobretudo esta ideia forte de que a obra nova, na sua linguagem e na sua forma, cria as suas condições específicas de escuta, em particular, dos tipos de escuta instantânea²⁷, como nos

19 Cf. Boulez 1985, p. 446, 465.

20 Cf. Boulez 1985, p. 442.

21 Cf. Boulez 1985, p. 504.

22 Cf. Boulez 1985, p. 541.

23 Cf. Boulez 1985, p. 472.

24 Boulez 1985, p. 472.

25 Boulez 1985, p. 121.

26 Cf. Boulez 1985, p. 77, p. 230.

27 Cf. Boulez 1985, p. 177.

Jeux de Debussy. O compositor de *Répons* não o esquecerá e, durante a gestação desta obra maior, teoriza os seus princípios nas suas “lições” do Collège de France.

Com a preocupação constante de se inscrever numa linhagem seletiva, com a recusa, por vezes, da tradição, ter-se-á compreendido que a categoria fundamental que articula todo o pensamento bouleziano é a do tempo, tempo da história e tempo da obra.



Antes de mais, o tempo *histórico*. Reproduzamos toda esta passagem de 1963, capital, porque elucida o conjunto do funcionamento de Boulez: “Não me cansarei de dizer que a personalidade começa com uma sólida perspicácia crítica, em parte dom: uma visão da história, no momento da escolha inicial, implica efetivamente uma clarividência irracional, uma acuidade na percepção do “momento”, de cuja explanação é incapaz a simples investigação lógica (...) Dom de clarificar uma situação aparentemente confusa, dom de aperceber as linhas de forças de uma época, dom de “ver” globalmente, de apreender a situação na sua totalidade, de possuir por uma intuição apurada o estado presente, de agarrar e captar a sua cosmografia: eis a “vidência” requerida do impetrante. Efetuada esta apreensão global, resta justificá-la, organizá-la logicamente, avistar todas as suas consequências; um olhar de amador, por lúcido que seja, permanece estéril, porque não sabe inferir conclusões...”²⁸ E Boulez não receia anunciar a cor. Desde 1964: “Quem poderá encarar o futuro da música sem a sua solução própria, que se impõe com força de lei? Aprazível utopia e delícias da antecipação em proveito próprio!”²⁹ E mais tarde (1971): “A ambição de cada um é, mais ou menos, estar presente nas preocupações atuais e nas utopias vindouras.”³⁰ “O desejo de imortalidade não é novo, sobretudo nos poetas”: diz ele ainda³¹. Boulez tem, certamente, o desejo secreto e latente de rematar a história da música, ao mesmo tempo que a prolonga e a faz ressaltar. Acaba-se por se ser hegeliano, quando se interpreta uma evolução histórica em relação a si mesmo.

Portanto, uma visão da história. As inovações rítmicas de Stravinsky, Messiaen ou Varèse são incompatíveis com as que conservam sintaxes tradicionais. As novidades morfológicas de Schönberg são incompatíveis com uma retórica passadista. No início do século XX, deu-se uma dissociação dos parâmetros. A *responsabilidade crítica*

28 Boulez 1985, p. 60.

29 Boulez 1985, p. 57.

30 Boulez 1985, p. 562.

31 Cf. Boulez 1985, p. 305.

do compositor, de que ele fala no primeiro texto da presente recolha, consiste, em primeiro lugar, em aperceber-se, depois em desviar-se dos impasses, por último em encontrar os caminhos das sínteses novas. Com o risco de recorrermos a um vocabulário místico, diríamos que Boulez precisou de um lapso de tempo muito curto, algures entre 1945 e 1950, para ter a *revelação* do sentido desta evolução da música no século XX. Isso pode, hoje, parecer-nos evidente (e ainda assim...!), mas numa época em que Webern não era praticamente conhecido? Tal como Wagner em Dresda, entre 1843 e 1849, Boulez *construiu* a sua *intriga* da história da música e não mais a abandonará. Escolheu os seus antepassados: além dos músicos referidos, alguns pintores: Cézanne, Klee, Kandinsky, Mondrian³² E sobretudo numerosos escritores: Baudelaire, Mallarmé, Proust, Joyce, Kafka, Musil, Genet, Char, Michaux. Isso perfaz uma família assaz jeitosa.

Esta visão da história explica, ao mesmo tempo, o que Boulez exclui. Essencialmente duas coisas. Primeiro, o regresso aos arcaísmos. Sai de cena o neoclassicismo de Stravinsky, não falemos sequer de Hindemith ou de Henze. Sai de cena o recente neo-romantismo ou neo-expressionismo. Em seguida, tudo o que significa a *demissão* do compositor: ele exprime o seu desdém pelas vanguardas de ontem, que transformam em “virtude” de marginais a sua impotência congénita para criar algo de verdadeiro e comunicar³³. Boulez não é um revolucionário, mas, para retomar a bela expressão de Dominique Jameux, “um homem de ordem anarquista”³⁴, que incomoda para instaurar a verdade em que acredita. Rejeita também a complacência das músicas eletroacústicas no hedonismo das sonoridades, na medida em que ele revela a sua incapacidade em construir uma linguagem e em resolver os problemas do concerto; o teatro musical; a improvisação: ao acaso puro Boulez prefere o acaso dirigido, uma espécie de percursos possíveis³⁵ que suscitam uma maleabilidade de forma paralela à relatividade das novas componentes da linguagem musical³⁶. Aqui, há pólos: estrutura/acaso, dirigismo/liberdade. Mas, para passar de um ao outro, a agilidade, a maleabilidade, a ductilidade: ainda categorias temporais.

Terá Boulez mudado de opinião sobre alguma coisa? Sim, de cada vez, porém, para reencontrar os princípios fundamentais, para lá das contingências empíricas. Sobre Berg, como se referiu, para ingressar no seu labirinto. Sobre a ópera, com toda a certeza: com Wieland Wagner, o interesse por uma dramaturgia decapada e pelas perspetivas novas que ela desvela quanto à relação da música e do

32 Cf. Boulez 1985, p. 510, p. 537.

33 Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Fayard, 1984, p. 270.

34 Cf. Boulez 1985, p. 166.

35 Cf. Boulez 1985, p. 143.

36 Cf. Boulez 1985, p. 59, p. 65.

canto, da orquestra e da cena. Sobre a série generalizada, a cujo res-
peito se encontram, mais de uma vez, em filigrana autocríticas³⁶.
Virará a página com “Necessidade de uma orientação estética”. Vinte
anos mais tarde, com *Répons*, retoma a mesma busca que em 1950,
mas com os meios tecnológicos que ele não terá deixado de almejar e
que, por fim, terá alcançado.



É aqui, na trajetória intelectual e artística de Boulez, que tudo
se congela. Este sentido da história, a construção da sua evolução
e do seu desenvolvimento a partir de um pequeno número de princí-
pios, reencontramos o mesmo *movimento* ao nível das peças. Porque
o tempo musical não é apenas uma história, é igualmente um dos
processos criadores e do desenrolamento das obras.

Nos seus artigos, Boulez alude, a propósito de si mesmo e de Wag-
ner, à temática, fundamental na sua obra de 1964, *Penser la musique
aujourd'hui*, do tempo liso e do tempo estriado³⁷. Não é possível fazer
deles dois universos estanques, antitéticos, mas os pólos de um con-
tínuo: entre eles, a *transição* que Boulez (re)descobre em Wagner, no
*Tristão*³⁸, ou em Debussy, na passagem da segunda para a terceira peça
de *Ibéria*³⁹; as flutuações de *tempi*, ainda em Wagner ou nos rubatos de
Debussy, e igualmente em Varèse⁴⁰. O tempo musical é ainda o da *obra
que flui*, da obra que se desfaz e prolifera a partir de um núcleo central
e inicial, quer se trate do sujeito de *A Arte da Fuga*, dos intervalos subja-
centes aos *Études* de Debussy, dos *leitmotive* do *Ring*, cujas transforma-
ções nos são oferecidas no seu desdobramento diacrónico desde *O Ouro
do Reno* ao *Crepúsculo*, ou da organização da obra a todos os seus níveis,
morfológicos e retóricos, a partir de princípios seriais unificados.

Mas esta proliferação é igualmente a que reencontramos na
grandeza da obra e da vida de Boulez: as *Notations* de 1980 para orques-
tra desentranham um material deixado sem descendência em 1945;
Répons, depois de 1981, constitui a consumação autêntica das obras
anteriores deixadas em suspenso (a *Troisième Sonate*, *Cummings ist der
Dichter*, *Éclats-Multiples*) ou que levantavam problemas (*Poésie pour pou-
voir*, “...explosante-fixe...”, que ele retomou e desenvolveu). É também
e sobretudo a resposta à crise da série generalizada dos anos 1950.
Importa, pois, tomar à letra esta afirmação: “As diferentes obras que
escrevo, seja qual for o seu efetivo de intérpretes, não passam, no
fundo, das faces de uma só obra central, de um conceito central.”⁴¹

37 Cf. Boulez 1985, p. 81, p. 261.

38 Cf. Boulez 1985, p. 216.

39 Cf. Boulez 1985, p. 362.

40 Cf. Boulez 1985, p. 381.

Esta obra única e total que, em certo sentido, abole todas as
outras e torna, porventura, inútil a finalização das peças inacaba-
das, é decerto *Répons*, finalmente acessível. Porquê? Porque as obras
não terminadas tinham embatido numa conjunção de problemas de
técnica e de linguagem. A técnica não estava ao serviço da invenção
musical, e a invenção musical era refreada pela ausência de tecnolo-
gia adequada. Tocamos aqui no que julgamos ser o outro tema fun-
damental do pensamento bouleziano, além da sua preocupação com
o tempo: a impossibilidade de separar o *material* e a *invenção*.



É certamente a ideia mais antiga de Boulez: no seu texto de 1951
sobre Bach (retomado em *Relevés d'apprenti*), e não é por acaso se fala
dele como de um “fabuloso antepassado”, escreve: “Em Webern, a
evidência sonora é alcançada pela engendração da natureza a partir
do material. Referimo-nos ao facto de a arquitetura da obra dima-
nar diretamente do agenciamento da série.”⁴² Quanto ao balanço
de 1954 (“Tendances de la musique récente”), terminava com esta
apreciação provisória: “Estas constatações são ainda prematuras;
estamos em vias apenas de realizar semelhante música”⁴³, ou seja,
a que decorre da “escolha do material por causa das qualidades de
estrutura intrínseca que ele comporta”⁴⁴. “Que poderemos fazer,
exceto dirigirmo-nos à máquina?”⁴⁵ “Os aparelhos aperfeiçoados,
manejáveis, necessários à composição de tais obras, ainda não estão
construídos.”⁴⁶ Mas sê-lo-ão um dia, e é por isso que Boulez, a partir
de uma certa data, sente a urgência de uma instituição e consagra
uma boa parte das suas energias à criação e ao desenvolvimento do
l’Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique,
mais bem conhecido sob o seu acrónimo, IRCAM.

Deste pensamento, destes esforços, provém pelo menos um
resultado tangível: *Répons*, que encarna e reúne todos os temas que
teremos visto desfilar através dos seus escritos. Criação de uma obra
a partir de um material de base que o organiza a todos os níveis,
morfológicos e retóricos, da sua estrutura. Fabrico de uma máquina,
a 4X, não só capaz de gerar em tempo real a proliferação do mate-
rial inicial (de modo que o compositor faça logo as suas escolhas),
mas que também pode utilizar-se em direto no momento da execu-
ção da obra; daí a instauração de um *diálogo* entre os instrumentos

41 Boulez 1985, p. 63.

42 Boulez 1995, p. 72.

43 Boulez 1995, p. 172.

44 Boulez 1995, p. 171.

45 Boulez 1995, p. 170.

46 Boulez 1995, p. 172.

tradicionais e os meios eletrônicos, e a supressão da dependência dos intérpretes relativamente à fita magnética. Invenção, portanto, de um *instrumento* novo, capaz de fornecer o *material* musical adaptável às exigências de um *pensamento*, graças à existência de uma *instituição* que permite conceber e utilizar a máquina e realizar os dispendiosos concertos que demonstram a sua eficácia. É necessário considerar o IRCAM, a 4X e *Répons* como o produto direto da exigência inicial de Boulez: a aliança do material e da invenção, cuja lição encontrara já, desde 1951, em dois corais de Bach⁴⁷.

Boulez surge-nos assim, utilizando a expressão de Fernand Braudel, como um *músico da longa duração*, capaz de pensar a evolução da música, a sua própria carreira ou o desenrolamento de cada obra particular, no fôlego de um grande período de tempo. Mas o que impressiona nesta trajetória, para lá da diversidade das atividades, é a unicidade do projeto: “O que pôde parecer desvio inútil, dispersão perigosa, era efetivamente tão-só a manifestação múltipla de uma obsessão central, única: a de fazer saber, comunicar, este mistério ou, pelo menos as parcelas do mistério que pessoalmente se julgou descobrir.”⁴⁸

★

Multiplicidade das atividades: Boulez é (ou foi) compositor, chefe de orquestra, ensaísta, conferencista, professor de análise, professor de direção de orquestra, organizador de concertos, diretor de um instituto de pesquisas. Em cada um dos períodos da sua carreira encontra-se a mesma conjunção de atividades: trate-se do período do Domínio musical, do período alemão de Baden-Baden, do período americano ou do tempo do IRCAM, trata-se sempre, e ao mesmo tempo, de compor, de comentar, de explicar, de comunicar. E tudo isso, sempre ao serviço de uma única ideia: a sua visão da evolução da linguagem musical, a procura do seu advento novo. Ele surge-nos assim, fundamentalmente, como um homem da *totalidade*. Se, afora Wagner, poucos músicos conhecemos que tenham investido de tal forma em *todos* os aspetos da vida musical e perimusical, poucos há hoje que tenham, ao mesmo tempo, uma visão totalizante da história da linguagem musical e que, em função justamente disso, procurem reencontrar, numa linguagem da nossa época, a coesão perdida da tonalidade, após as fases de Stravinsky, Schönberg e Berg, de dissociação dos parâmetros. Boulez trabalhou em todas as formas da expressão musical: *Répons* constitui a sua resposta aos problemas da música instrumental e da música de eletroacústica, em interdependência dialética.

47 Cf. Boulez 1995, p. 77-8.

48 Boulez 1985, p. 576.

Todo o pensamento de Boulez converge para *Répons*. Conduz igualmente ao outro domínio da expressão: a música vocal. A evolução do pensamento de Boulez quanto às relações entre música e canto é talvez mais caótica, também mais ambígua, sobretudo em relação à ópera. Tudo corre quase bem, enquanto se lida apenas com instrumentos e vozes. *Pli selon pli* fornece-nos a resposta: o encontro do som e do canto é possível ao nível das estruturas⁴⁹. Com o *Sprechgesang*, as coisas deterioram-se um pouco. Que é que Schönberg, ao certo, pretendia? *Le Marteau sans maître* constitui a resposta pessoal aos problemas de *Pierrot lunaire*⁵⁰. A ópera? Até ao seu encontro com Wieland Wagner, Boulez nunca se tinha verdadeiramente interessado por ela⁵¹, e inclusive denunciara a sua degenerescência numa entrevista célebre aparecida na Alemanha: “É preciso fazer ir pelos ares as casas de ópera”⁵². Mas eis Wieland, eis Chéreau: Boulez descobre a coordenação possível da orquestra e da *cena*⁵³ e anuncia a necessidade de buscar novas formas líricas⁵⁴. Ao longo dos seus textos, entrevemos o que poderia ser, depois de *Répons*, a outra realização de Boulez, um empreendimento que poderia fazer que *Lulu* não seja “a derradeira ópera”. Estará o projeto, hoje, abandonado? Pensou colaborar com Genet, com Heiner Müller. Morte. Existirá uma fatalidade da morte ligada ao projeto bouleziano de ópera, e ligada até ao seu tema? Sonhou, durante muito tempo, com pôr em música os *Paravents* de Genet. Porquê esta peça? Decerto por causa de uma imagem perturbadora que Boulez destacou em várias intervenções suas⁵⁵: a dos mortos rebentando biombos de papel... A morte, somente isso?

★

Há uma certa presença da morte na obra musical e nos escritos de Boulez: o “Tombeau” de *Pli selon pli*, «...*explosante-fixe* ...» à memória de Stravinsky, o *Rituel à la mémoire de Maderna*, a “marcha fúnebre” de *Répons* (se dermos crédito a Jameux), *Mémoriale*, para Laurence Beaugard. E também as orações fúnebres, os textos de homenagem escritos por Boulez para todos os que marcaram a sua vida: Steinecke, o fundador dos cursos de Darmstadt, Varèse, Scherchen e Rosbaud, os mestres de direção, o musicólogo Adorno, Strobel, que convida Boulez para a *Südwestfunk* de Baden-Baden⁵⁶ Maderna...

49 Cf. Boulez 1985, pp. 176-200.

50 Cf. Boulez 1985, pp. 385-401.

51 Cf. Boulez 1985, p. 432.

52 Cf. Pierre Boulez, « Sprengt die Opernhäuser in die Luft », *Der Spiegel*, nº 40, 1967.

53 Cf. Boulez 1985, p. 427.

54 Cf. Boulez 1985, p. 546.

55 Cf. Boulez 1985, p. 548.

Que significa a presença da morte no pensamento bouleziano? Ela é como que a contrapartida da toda a sua atividade. É que há duas maneiras de tocar na totalidade e no absoluto: pela desmesura de atividades visando um fim único; pela suspensão irremediável do tempo – *Zum Raum wird hier die Zeit* [em espaço se transmuta aqui o tempo], como diz Wagner no *Parsifal* – que fixa em eternidade a proliferação das estruturas e dos empreendimentos.

Boulez adota assim, parece-me, o perfil de pensamento de outro grande investigador deste século, Claude Lévi-Strauss, no qual sempre apreciei o que ele, no fundo, é: um escritor e um poeta. No final de *L'homme nu*, o etnólogo medita sobre os grandes antagonismos que percorrem os mitos e a vida e que se resolvem e diluem no nada: “A oposição fundamental, geradora de todas as outras que pululam nos mitos (...), é a mesma que Hamlet enuncia sob a forma de uma alternativa ainda demasiado crédula. Porque entre o ser e o não ser não cabe ao homem escolher. Um esforço mental consubstancial à sua história, e que somente cessará com a sua elisão na cena do universo, obriga-o a acatar as duas evidências contraditórias, cujo choque abala o seu pensamento, e, para neutralizar a sua oposição, engendra uma série ilimitada de outras distinções binárias, as quais, sem jamais resolverem esta antinomia primordial, apenas a reproduzem e perpetuam em escalas cada vez mais reduzidas...”⁵⁶

Se me perguntassem, depois de ter lido o conjunto dos textos de Boulez, o que caracteriza, em última instância, o estilo do seu pensamento, não hesitaria em designar a sua *organização binária*. Se mais ou menos bem os lermos, veremos que é, sem dúvida, esta estruturação intelectual que dá a sua fisionomia própria às suas recolhas de textos. Enumeremos (quase) quase em desordem os pares de “categorias sensíveis”, deixando voluntariamente de precisar aquilo a que eles se referem. Temos aqui as articulações gerais do pensamento bouleziano: material/invenção, passado/futuro, vontade/acaso, disciplina/liberdade, rigor/improvisação, racional/irracional, ordem/desordem, necessário/imprevisível, escolha/surpresa, firmeza/maleabilidade, preciso/impreciso, obra/proliferação, estabilidade/transformação, núcleo/desenvolvimento, contínuo/descontínuo, continuidade/separação, compartimentagem/entrosamento, construção/destruição, estriado/amorfo, macro-estrutura/microestrutura, global/local, definido/indefinido, centro/ausência...

Porquê esta permanência do binarismo? Porque é a expressão mais rápida e mais concentrada da *totalidade*. Mas este perpétuo movimento dialético do pensamento de Boulez não significa a oposição nítida. Como todo o dialético, Boulez transcende o jogo das oposições: pela *transição* entre o tempo estriado e o tempo liso, pela

flutuação dos *tempi*, mas sobretudo *pelo advento das obras*, porque é nas obras que se confundem necessidade e acaso, é no fluxo irreversível da duração que encarnam todas estas oposições, que se aglutinam a poesia e a música, o instrumental e o eletrónico. Estas obras onde terminam e se rematam, irremediavelmente entre si ligadas, mas com a margem fortuita de maleabilidade requerida, as estruturas e as antinomias. De resto, é nas próprias obras que deparamos com este dualismo. Na organização binária da *Première Sonate*, das *Structures pour deux pianos*, da *Troisième Sonate*, na forma, constante, da antítonia entre versículo e responso (*Structure Ia*, *Structures II*, *Rituel* e, claro está, *Répons*), no projeto fundamental de certas obras (*Constellation/Miroir*, *Antiphonie*, *Doubles*, o espelho de *Domaines*, a nona peça do *Marteau* concebida como duplo da quinta), no diálogo tão frequente dos solistas e dos grupos (*Domaines*, *Rituel*, *Répons*) ou do instrumental e do eletrónico (*Poésie pour pouvoir*, «...explosante-fixe...», *Répons*).

Sínteses últimas das contradições, eis, pois, para lá das elocuições e das palavras, as obras oferecidas à contemplação, à escuta atenta, exigente e difícil, tão-só as obras, única sobrevivência possível ao efêmero, mesmo se o Tempo as abandona às incertezas inquietantes da posteridade.

Jean-Jacques Nattiez
Agosto 2012

56 Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Paris, Plon, 1971, p. 621.

EM JEITO

DE

INTRODUÇÃO

1. PROBABILIDADES CRÍTICAS DO COMPOSITOR (1954)*

Diz Baudelaire, ao falar dos escritos de Delacroix sobre a pintura: “Tão certo estava ele de *escrever* o que pensava numa tela, quanto sobressaltado por não poder pintar no *papel* o seu pensamento.” E Baudelaire cita então este dito do pintor: “A pena – dizia ele muitas vezes – não é o meu *instrumento*; sei que penso bem, mas assusta-me a necessidade de ordem a que sou forçado a obedecer. Credes que a necessidade de escrever uma página me causa enxaqueca?”

Mas, embora a obra crítica dos criadores seja de importância menor em comparação com as obras-primas que produziram, persiste a necessidade, a obsessão de ter de precisar o seu domínio, as suas pesquisas. Nunca aí se exprime o essencial de um autor; mas estes apanhados teóricos, estas análises, estas explicações podem revelar-se como um comentário necessário, uma espécie de encantação que preside à génese da obra propriamente dita. Pretende-se, muitas vezes, estabelecer um compartimento estanque entre teoria e prática de uma arte; velhas e estafadas separações de fundo e de forma, de ensaios e de obras, que uma tradição académica tenta ciosamente salvaguardar. No entanto, parece que a situação de um criador é mais complexa do que desejaria supor esta distinção académica; semelhante segregação das suas diversas atividades não se afigura desejável, se pensarmos em todas as interferências que tendem a manifestar-se sob o simples signo da imaginação.

Devemos dar-nos conta deste facto muito importante: a coincidência das duas atividades – chamemos-lhes provisoriamente: crítica e criadora – não pode em caso algum ser gratuita. Nada menos contestável do que este fenómeno duplo de realização e de reflexão depender não só da personalidade dos criadores, mas também da época em que se situam. De acordo com uma primeira abordagem, haveria que distinguir na evolução contínua de uma arte flutuações mais ou menos lentas, mais ou menos violentas: por um lado,

* Aparecido em *Domaine musical*, Bulletin international de musique contemporaine, n.º 1, 1954, pp. 1-11. Reeditado em *Points de Repère*, I (1981) e II (1985), pp.103-109, e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 27-34.

períodos de instauração de uma linguagem, de extensão dos meios, períodos, ao fim e ao cabo, estáveis em que uma certa parte de automatismo do uso garante uma quietude primordial; por outro, períodos de destruição, de descobertas, com tudo o que isso comporta de riscos a correr perante exigências novas, desacomodadas. No primeiro caso, poucos escritos, à exceção de alguns inchaços polêmicos cujo interesse rapidamente se esgota; no segundo, pelo contrário, encetam-se discussões apaixonadas sobre os problemas fundamentais de uma arte que vive os seus automatismos degenerados, os seus meios enfraquecidos, o seu poder de comunicação diminuído. Basta recordar os numerosos escritos de Rameau – e as querelas envenenadas que eles suscitaram – para constatar até que ponto a nossa época, apesar de algumas recriminações que se façam ouvir, não tem o monopólio do frenesi de obras ou de opúsculos teóricos.

Hoje, discute-se muito sobre a música. Série ou não? Atonalismo ou não, tais são, para começar, as duas principais questões na ordem do dia; o pobre “sistema dodecafônico” que, com raiva, se enterra todos os dias, acerca do qual se profetiza sombriamente há muitos anos, ei-lo “sempre de pé”... como um certo Bezerro de Ouro. Os ataques de que é objeto são a prova mais irrecusável da sua vitalidade. Cortai uma cabeça; nascerão dez; e ribombem os críticos, fulminem os compositores e expliquem-se os compositores-críticos – com espírito em fogo ou os nervos acalmados. Combate-se (no sentido literal) com “ideias”, ou com números, ou simplesmente com estocadas de afirmações categóricas; atiram-se à cara vários argumentos irrefutáveis; pratica-se uma compaixão recíproca. Como o chiste dos jogos de esgrima jornalísticos se torna caduco ou fastidioso, diminuindo muitas vezes por falta de inteligência, que poderá subsistir desta balbúrdia, a não ser as posições precisas que se apoiam na própria experiência da obra escrita? Viria assim à luz do dia, uma noção de crítica construtiva, complementar da atividade criadora, que prestaria um contributo válido e positivo ao desenvolvimento de uma linguagem, de uma poética, em risco de se tornar um simples documento após a cessação da sua utilidade; mas um documento tanto mais essencial para se tornar o rosto de uma época.

Perante a atualidade, há apenas uma atitude a tomar; não se deixar desconcertar pelos inválidos e pelos surdos que acusarão sempre de falta de respeito a honestidade, de jactância a coragem e de orgulho a independência. Peixe miúdo, colocam a discussão ao seu nível, que é baixo, segundo os seus meios que são nulos; responder-lhes seria simplesmente vulgar. Afora este sólido magma de algo “adquirido”, que nos resta considerar? Nunca se terá suposto que as questões levantadas pelo ouvinte já o criador, muitas vezes, as armou como ratoeiras, antes de poder arguir a partir de uma direção qualquer? Por que é que, então, se manifestaria uma reticência,

se o criador tentasse delinear o seu caminho a reboque? Quais seriam, sobretudo, os aspetos mais simpáticos e mais eficazes de semelhante atitude? Efetuar algumas investigações neste domínio, situar alguns pontos precisos, eis o que podemos brevemente tentar, sem contudo ter em vista soluções perentórias: elas só aumentariam a confusão geralmente adotada.



Primeira forma de crítica, a mais imediata: uma reflexão (que não se veja aqui sobretudo um jogo de palavras aproximativo). Em *Salon*, de 1846, escreve Baudelaire: “Creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não esta, fria e algébrica que, sob o pretexto de tudo explicar, não tem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda a espécie de temperamento; mas – em virtude de um quadro ser a natureza refletida por um artista – a que for este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. Mas este género de crítica está destinado às recolhas de poesia e aos leitores poéticos.” Este raciocínio especioso pareceria pecar sobretudo por humor; no entanto, parece que esta forma de crítica – se possuímos o poder de a formular – é de longe superior a todas as outras formas praticadas, que não passam de degradações mais ou menos viciadas. Nada há de mais corrente, em verdade, do que esta crítica reflexiva ou impressionista; mas a qualidade de quem reflete ou da impressão deixam, com frequência, muito a desejar; quanto ao tom poético, ai! Falta totalmente, já que os bons poetas não se encontram em abundância. Má sorte, pois, para a falta de dons, porque ela não é propícia à qualidade neste divertimento e nesta poesia.

Se reconhecermos a nossa fraqueza do ponto de vista do soneto e da elegia, ser-nos-á necessário resignar-nos a não ir além, como num jogo de espelhos subtil – mágico e miraculoso – de obra-prima em obra-prima: prolongamentos inauditos aprazivelmente supostos, que permaneceram muito raros em virtude de os criadores excepcionais não se terem encontrado no terreno como indispensável a este género de aventura. Qual é então a primeira qualidade que Baudelaire nos recomenda? “Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreenderão o que vou dizer: para ser justa, isto é, para ter a sua razão de ser, a crítica há de ser parcial, apaixonada, política, ou seja, feita de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que rasgue mais horizontes.” Este último “será o individualismo bem entendido: inculcar ao artista a ingenuidade e a expressão sincera do seu temperamento, ajudada por todos os meios que o seu ofício lhe fornece”. Baudelaire propõe-nos esta conclusão: “O crítico há de cumprir o seu dever com paixão; porque para ser

crítico não se é menos homem, a paixão aproxima os temperamentos análogos e eleva a razão a alturas novas.” Eis um percurso cheio de ratoeiras, de ilusões e de miragens. Não é parcial ou apaixonado quem quer; quanto ao individualismo bem entendido, ele – dificilmente – deixa livre passagem para a facilidade. Uma coisa é certa, desde o início; maldito seja o ecletismo assexuado.

Com o primeiro termo tido por negativo e a imaginação como segundo termo positivo, parece possível proceder a um estabelecimento do que representa a crítica “ponderada e apaixonada”.



A crítica do compositor, para falar do que aqui mais especialmente nos diz respeito, é, antes de mais, uma crítica analítica de outrem. De técnico para técnico, as astúcias não são plausíveis; nenhum mercado de falcatruas pode indemnizar o observador das ilusões ou decepções que encontrou. A admiração do primeiro contacto, pelo contrário, só poderá reforçar-se no exame de uma obra sem falha onde, para falar ainda segundo Baudelaire, o máximo dos meios se conjuga com um temperamento excecional. O compositor tira assim as suas coordenadas e irá igualmente avaliar a medida das suas exigências. É-lhe até permitido, com bastante discernimento, prever as quedas bruscas de obras que tiveram o seu quarto de hora de audiência (audiência muitas vezes de um gosto duvidoso, por razões ambíguas); prever que seres humanos serão mais vezes ratificados no futuro, e por que razões não o podem ser no imediato, exceto para um público restrito. Em suma, esforça-se por tornar visível a si próprio a escória de uma época. Não quer isto dizer que seja um jogo, uma aposta empenhar-se na posteridade. Que importa esta aposta, se ela se limitar a um divertimento inteligente, ainda que um pouco perigoso em praticar? No caso do compositor, esta discriminação é vital; se ele tiver a fraqueza de se recusar a este exame de consciência, então tanto pior para ele: navegará molemente, abornado de preconceitos, enfatuado de tradição até que a imunidade se aposse dele e o prive de toda a esperança.

Mas este “exame de consciência” não pode contentar-se com uma banal comodidade na exploração. Requer-se um grande poder de assimilação e, ao mesmo tempo, um discernimento e um gosto que dependem de uma imaginação ativa e curiosa. Sem a curiosidade, nada há para extrair de uma partitura; ela poderá ser objeto de mil comentários insípidos, inconsequentes; só será eficaz aquele que fornecer uma direção, um prolongamento a uma imagem refletida – já que as deformações impostas pelo prisma de uma personalidade condicionam a vitalidade da crítica. Há que desconfiar da palavra a palavra; há uma qualidade transcendente da crítica que se apoia na

técnica e na análise propriamente dita, claro está, mas que domina a tal ponto o vocabulário que ela pode aspirar a generalizações ou a sínteses interditas à vista curta. Será preciso ainda acrescentar, como qualidade essencial da crítica do compositor, um “irrespeito” fundamental (uma *dúvida*); não o irrespeito vagamente anarquista – sem eficiência – de uma turbulência dependente da moda; tal “irrespeito” contentar-se-á com caprichos que atirarão para longe porque desprovidos de toda a relação real com o objeto que visam. Alguns petardos deste calibre são, amiúde, atirados por inovadores ou revolucionários, mas a sua principal inovação e singular revolução consistiam numa muito especial ausência de reflexos inteligentes. O espírito de caixeiro-viajante é a principal matéria-prima desta espécie de irrespeito, bem como uma notável vacuidade na informação – eufemismo empregue para descrever o tipo de temível tontice que é a incultura. As liberdades que ele toma, atribui-as a si gratuitamente, não buscaria que lhe fossem permitidas. É em pontos precisos que o irrespeito fundamental, de que acima falávamos, difere de um pensamento superficialmente libertário. O irrespeito permite afirmar-se pela impugnação mais radical que se possa conceber: nascido de uma dúvida, desemboca numa certeza, num estabelecimento hierárquico dos valores que determinará uma situação nova na criação futura. Mas um certo Descartes esclareceu suficientemente este ponto para que seja ainda necessário insistir nele.

Pode, então, dar-se conta de que a atividade crítica de um criador – quer formulada quer apenas pensada – é indispensável à sua própria criação. Em suma, ela é um “diário de bordo”, escrito ou não: o facto de escrever este diário é tão-só uma atividade expressa, e não realmente a outra vertente de uma atividade dupla. Assim, o ponto de vista que alguns se esforçam por impor e manter acerca dos artistas-artistas e dos artistas-teóricos, resume-se apenas a uma ninharia imediata inventada por impotentes para proteger impotentes.

Todavia, esta atividade única – duplamente expressa – pode revelar uma dualidade de natureza que, mais uma vez, Baudelaire assinala no seu grande artigo sobre Delacroix. Fala do “caráter duplo dos grandes artistas, que os leva, como críticos, a louvar e a analisar mais voluptuosamente as qualidades de que eles mais necessidade têm, enquanto criadores, e que fazem contraste com aquelas que eles possuem em superabundância”. Mais à frente diz ainda: “Porquê buscar o que se possui em quantidade quase supérflua, e como não enaltecer o que nos parece mais raro e mais difícil de adquirir? Veremos sempre o mesmo fenómeno a acontecer nos criadores de génio, pintores ou literatos, todas as vezes que eles aplicarem as suas faculdades à crítica.” Isto corresponderia quase à evolução do criador – acrescentaremos aqui o músico ao pintor e ao literato,

que Baudelaire menciona. Quando ele é jovem, sente a necessidade de definir a sua própria personalidade, de encarar o que faz a sua força; deseja, acima de tudo, apoquentar as suas qualidades, levá-las ao seu grau máximo de rendimento. Alcançado este ponto, é evidente que surge uma certa estabilidade; esta gerará então uma outra inquietação: como sair destas qualidades hipertrofiadas, que ameaçam abafar pela sua exuberância? Esquecer-se com desvario, renegar-se sem consequência não é um bom método: há um erro a propósito do sentido do verbo “renovar-se”; a maioria vê aí tão-só um jogo furibundo de camaleão, um soro Bogomoletz para idades escalonadas, uma aventura de ficção científica. Semelhantes “renovações” não perdoam àquele que é sua vítima. Em contrapartida, se pensarmos que “renovar-se” consiste num “irrespeito” idêntico por si mesmo, igual ao que se teve pelos seus predecessores, então a experiência torna-se fecunda. O desrespeito por si mesmo alarga um campo de visão, sem que por isso se participe numa desmagnetização completa da bússola. É inegável que, ao pôr em dúvida todos os seus próprios passos, se chega a ter uma obsessão pelas qualidades que nos são memos familiares, mais penosas de adquirir, digamos mesmo mais atrofiadas.

Assim, o estudo das qualidades de outrem complementares aos seus próprios dons leva o criador a uma espécie de autocrítica – palavra, hoje, tantas vezes empregue! Quando muito, haveria um grande exagero em pedir ao compositor uma definição dos seus desejos estéticos, das suas pesquisas morfológicas; ou seja, pedir-lhe uma perfeita definição crítica de si. Há que concordar, se tal fosse possível, a obra já não teria então ensejo e possibilidade, obstruída desde a sua base por uma total ausência de necessidade. Uma análise crítica de si mesmo jamais pretenderá ser outra coisa exceto um instrumento de seleção, de preparação que preside à elaboração da obra, ao mesmo tempo um instrumento de correção nos momentos em que até um simulacro de certeza desaparece da sua própria convicção. Mas em que medida esta análise crítica chega a fazer-se sem perigo? Para reforçar e não crestar a imaginação? Equação pessoal que seria inútil querer tentar normalizar: o dom subsiste, mesmo nesta faculdade. Digamos apenas que nos parece indispensável a toda a criação viva a recusa constante de se adotar.



Aquilatar-se-ão talvez estas concepções como em profundo desacordo com uma época em que a “espontaneidade”, sobretudo na França, é uma cachaporra sempre pronta a cair-te em cima: “fazer música como um pomar dá maçãs”. Por acaso, esta frase é de Saint-Saëns... Baudelaire – ainda ele –, no *Salon* de 1859, falava do artista

sem alma e sem instrução, “simples *criança mimada*”. Nada há a alterar na diatribe que ele dirigia contra as indecentes pequenas parvoíces da *criança mimada*. Estamos sempre em pleno alarido crapuloso de horríveis degenerados, cuja inconsciência os torna inocentes perante as suas sordidezes. Não esperamos substituir-nos a Hércules nas suas proezas de higiene, mas temos o direito de exigir um mínimo de discrição na ostentação da tolice. “Descrédito da imaginação, desprezo do grande, amor (não, esta palavra é demasiado bela), pratica exclusiva do ofício, tais são, creio eu, quanto ao artista, as razões principais do seu rebaixamento”, escreve Baudelaire.

Propomos pois, frente à nossa época, uma criação indissolivelmente ligada a uma crítica construtiva. Recordemos, todavia, a grandeza perigosa desta noção e, ao mesmo tempo, os seus torturantes limites. Baudelaire, que citaremos uma última vez, declarava: “Como (as artes) são sempre o belo expresso pelo sentimento, pela paixão e pelo devaneio de cada um, ou seja, a variedade na unidade, ou as diversas faces do absoluto – a crítica toca em cada instante na metafísica.” E, no seu *Pedagogisches Skizzenbuch*, Paul Klee responde: “Aprende-se a conhecer algo pela raiz, aprende-se a pré-história do visível... No plano superior, começa o misterioso.” Impossível não venerar mais profundamente o dom e a imaginação, e não reconhecer, como dizíamos no início deste ensaio, que o trabalho crítico será uma espécie de encantação que fará germinar a obra. Quanto às enxaquecas de que falava Delacroix, acreditemos que elas não chegarão a aniquilar toda a veleidade de praticar a dupla solução da loucura ativa, a que se resume o desejo de se expressar.

**I.
PEQUENO CORTEJO**

DOS ANTEPASSADOS

2. SCHÖNBERG ESTÁ MORTO (1951)*

Tomar posição quanto a Schönberg?

É decerto uma das mais urgentes necessidades; no entanto, é um problema arredo, que repugna à subtileza; é, porventura, uma pesquisa sem desfecho satisfatório.

Seria inútil negar: o “caso” Schönberg é, acima tudo, irritante, porque comporta flagrantes incompatibilidades.

Paradoxalmente, a experiência essencial que a sua obra constitui é prematura, no próprio sentido em que ela carece de ambição. Poderia, sem custo, inverter-se esta proposição e dizer que a ambição mais exigente se revela onde aparecem os indícios mais caducos. É provável que nesta ambiguidade maior resida um mal-entendido assaz penoso na origem das reticências mais ou menos conscientes, mais ao menos violentas, sentidas perante uma obra cuja necessidade, apesar de tudo, se descortina.

Assistimos, de facto, com Schönberg a um dos abalos mais importantes que a linguagem musical foi chamada a sofrer. Não muda, decerto, o material propriamente dito: os doze meios-tons; mas é posta em causa a estrutura que organiza este material: da organização tonal passamos à organização serial. Como emergiu esta noção de série? Em que momento da obra de Schönberg ela se situa? De que deduções provém? Seguindo esta génese, quase descobriremos, aparentemente, certas divergências irredutíveis.

Digamos, antes de mais, que as descobertas de Schönberg são essencialmente morfológicas. Esta progressão evolutiva do vocabulário pós-wagneriano para chegar a uma “suspensão” da linguagem tonal. Embora em *Verklärte Nacht* [Noite transfigurada], no primeiro *Quarteto*, opus 7, na *Sinfonia de câmara* seja possível enxergar a insinuação de tendências muito nítidas, só com certas páginas do *Scherzo* e do *Finale* do *Quarteto*, opus 10, se assiste a uma verdadeira tentativa

* Escrito antes de Dezembro 1951 (cf. Boulez-Cage, *Correspondance*, p. 186). Primeira publicação (em inglês): “Schönberg is dead”, *The Score*, nº 6, fev. 1952, pp. 18-22. – Primeira edição francesa em *Relevés d’apprenti* (1966), pp. 265-272. Reeditado em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 145-151.

de descolagem. Todas as obras que acabámos de citar são, pois, de algum modo preparações; é de crer que possamos permitir-nos olhá-las, hoje, sobretudo sob um ângulo documental.

A suspensão do sistema tonal surge de modo eficaz nas *Três peças para piano*, que constituem o opus 11. Em seguida, as pesquisas adquirem uma acuidade cada vez mais incisiva e desembocam no retumbante *Pierrot Lunaire*. Observamos na escrita destas partituras três fenómenos notáveis: o princípio da variação incessantemente eficaz, ou seja, a não-repetição; a preponderância dos intervalos “anárquicos” – que apresentam a mais alta tensão relativamente ao mundo tonal – e a eliminação progressiva do mundo tonal por excelência: a oitava; uma preocupação manifesta de construir em feição contrapontística.

Existe já divergência – se é que não contradição – nestas três características. O princípio de variação ajusta-se mal, de facto, a uma escrita contrapontística rigorosa, e até mesmo escolástica. Nos cânones estritos, em particular, onde o conseqüente reproduz textualmente o antecedente – as figuras sonoras como figuras rítmicas – depara-se com uma grande contradição interna. Se, por outro lado, estes cânones se fizerem à oitava, concebe-se o antagonismo extremo de uma série de elementos horizontais regidos por um princípio de abstenção tonal, enquanto o controlo vertical põe em relevo a mais forte componente tonal.

No entanto, esboça-se uma disciplina, que será fecunda nas suas conseqüências; retenhamos sobretudo a possibilidade, embora ainda embrionária, de uma passagem de uma sucessão de intervalos do horizontal para o vertical e vice-versa; a separação das notas dadas de uma célula temática da figura rítmica que a fez nascer, tornando-se assim tal célula uma série de intervalos absolutos (se empregarmos este termo na sua aceção matemática).

Voltemos ao uso dos intervalos que rotulámos de “anárquicos”. Encontramos amiúde, nas obras deste período, quartas seguidas de quintas diminutas, terceiras maiores prolongadas por sextas maiores e todas as inversões ou interpolações que se podem fazer sofrer a estas duas figuras. Observamos ali a preponderância de intervalos – se o curso for horizontal – ou de acordes – se em coagulação vertical – que são escassamente redutíveis à harmonia clássica de terceiras sobrepostas. Notamos, ademais, a grande abundância de dispositivos disjuntos com um conseqüente distender do registo, e assim uma importância dada à altura absoluta de um som, que até então não fora pressentida.

Semelhante utilização do material sonoro suscitou um certo número de explicações estetizantes, usado como requisito ou, na melhor das hipóteses, como arrazoado benevolente, mas excluindo toda a ideia de generalização. O próprio Schönberg pronunciou-se a

este respeito de uma forma que nos permite falar de expressionismo: “Nas minhas primeiras obras do novo estilo, foram sobretudo licenças expressivas muito fortes que me guiaram em particular e em geral na elaboração formal, mas também, e não em último lugar, um sentido da forma e da lógica herdado da tradição e muito disciplinado pela aplicação e pela consciência.”

Esta citação dispensa toda a glosa inútil e apenas se pode aquiescer a esta trajetória inicial, onde o modo de pensar musical manifesta uma interdependência de equilíbrio relativamente às pesquisas encaradas tão-só do ponto de vista formal. Em suma, estética, poética e técnica estão em fase – se nos for, de novo, permitida uma comparação matemática –, seja qual for a falha que se possa detetar em cada uma destas áreas. (Abstemo-nos deliberadamente de toda a apreciação do valor intrínseco da expressionismo pós-wagneriano.)

★

Parece que na sucessão das suas criações, inaugurada com a *Serenade*, op. 24, Schönberg se vê ultrapassado pela sua própria descoberta, podendo situar-se a *no man's land* de rigor nas *Cinco Peças para Piano* do op. 23.

Ponto limite do equilíbrio, o opus 23 é o manifesto inaugural da escrita serial, na qual nos inicia a quinta peça – uma Valsa: é lícito a cada qual meditar sobre este encontro muito “expressionista” da primeira composição dodecafónica com um produto típico do romantismo alemão (“Aprontar-se para isso com as imobilidades sérias”, poderia ter dito Satie).

Eis-nos, pois, diante de uma nova organização do mundo sonoro. Organização ainda rudimentar, que se codificará sobretudo a partir da *Suite para Piano*, op. 25, e do *Quinteto para instrumentos de sopro*, op. 26, para chegar a uma esquematização consciente nas *Variações para Orquestra*, op. 31.

Podemos, com pesar, censurar a Schönberg esta exploração do domínio dodecafónico, porque ela foi levada com tal persistência ao contrassenso que dificilmente se encontra na história da música uma ótica tão errónea.

Não se trata aqui de uma afirmação gratuita. Porquê?

Não esqueçamos que a introdução da série provém, em Schönberg, de uma ultratematização onde, como antes referimos, os intervalos do tema podem ser considerados como intervalos absolutos, desligados de toda a imposição rítmica ou expressiva. (A terceira peça do Op. 23, ao desenvolver-se sobre uma sequência de cinco notas, é particularmente significativa a este respeito.)

Somos forçados a admitir que esta ultratematização continua subjacente à ideia de *série*, que é apenas o seu remate depurado. De

resto, a confusão, nas obras seriais de Schönberg, entre o tema e a série patenteia suficientemente a sua impotência para entrever o universo sonoro, que a série avoca. O dodecafonismo consiste, então, apenas numa lei rigorosa para controlar a escrita cromática; ao desempenhar tão-só o papel de um instrumento regulador, o fenómeno serial passou, por assim dizer, despercebido a Schönberg.

Qual era, então, a sua ambição, depois de estabelecida pela série a síntese cromática – por outras palavras, após a adoção deste fator de segurança? Erigir obras da mesma essência que as do universo sonoro acabado de ser abandonado, onde a nova tecnologia de escrita “daria provas”. Mas poderia esta técnica nova gerar resultados probatórios, se não se der ao trabalho de indagar o domínio especificamente serial das estruturas? E compreendemos o termo estrutura desde a geração dos elementos componentes até à arquitetura global de uma obra. Em suma, esteve geralmente ausente das preocupações de Schönberg uma lógica de engendração entre as formas seriais propriamente ditas e as estruturas derivadas.

Eis o que cria, aparentemente, a caducidade da maior parte da sua obra serial. Como as formas pré-clássicas ou clássicas que regem a maioria das suas arquiteturas não estão, historicamente, associadas à descoberta dodecafónica, surge um hiato inadmissível entre infraestruturas ligadas ao fenómeno tonal e uma linguagem da qual se apreendem ainda sumariamente as leis de organização. Não só fracassa o projeto que se intentava, ou seja, uma linguagem não consolidada por essas arquiteturas, mas assiste-se ao acontecimento inverso: essas arquiteturas arruinam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. São dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro.

Não pode qualificar-se de válido este passo; deu, por isso, os resultados que eram de esperar: o pior mal-entendido. Um “romântico-classicismo” desfigurado onde a boa vontade não é o que há de menos repulsivo. Não se concedia, decerto, grande crédito à organização serial, ao recusar-lhe os seus próprios modos de desenvolvimento para os substituir por outros aparentemente mais seguros. Atitude reacionária que deixava a porta aberta a todas as sobrevivências mais ou menos vergonhosas. Não deixaremos de as encontrar.

A persistência, por exemplo, da melodia acompanhada; de um contraponto baseado numa parte principal e em partes secundárias (*Hauptstimme* e *Nebenstimme*). Diríamos de bom grado que estamos perante uma das heranças menos felizes, devida às escleroses dificilmente defensáveis de uma certa linguagem bastarda adotada pelo romantismo. Não é apenas nestas conceções fenecidas, mas também na própria escrita que percebemos as reminiscências de um mundo abolido. No discurso de Schönberg abundam, de facto – não

sem causar irritação – os clichés de escrita terrivelmente estereotipados, também eles representativos do mais pomposo e obsoleto romantismo.

Não é apenas nestas conceções perimidas, mas ainda na própria escrita que apercebemos as reminiscências de um mundo abolido. Na pena de Schönberg, de facto, abundam – não sem causar alguma irritação – os clichés de escrita terrivelmente estereotipados, igualmente representativos do romantismo mais ostentoso e obsoleto.

Referimo-nos a essas antecipações constantes com apoio expressivo na nota real; assinalamos as falsas apogiaturas; e ainda as fórmulas de harpejos, de baterias, de repetições, que soam de modo terrivelmente oco e merecem inteiramente o rótulo de “partes secundárias”. Assinalemos, por último, o emprego moroso e enfadonho de uma rítmica irrisoriamente pobre, e até feia, onde certos truques de variação relativamente à rítmica clássica são desconcertantes pela bonomia e ineficácia.

Como poderíamos, pois, aderir sem desfalecimento a uma obra que manifesta tais contradições, tais contrassensos? Ainda se os mostrasse no interior de uma técnica rigorosa, única salvaguarda! Mas que pensar do período americano de Schönberg, onde aparece a maior confusão, a mais deplorável desmagnetização? Como poderemos ajuizar, a não ser como indício suplementar – e supérfluo –, esta falta de compreensão e de coesão, esta revalorização de funções polarizantes e até de funções tonais? O rigor na escrita está, nessa altura, abandonado. Vemos ressurgir os intervalos de oitava, as falsas cadências, os cânones exatos à oitava. Semelhante atitude atinge uma incoerência máxima que, aliás, é tão-só o paroxismo, levado ao absurdo, das incompatibilidades de Schönberg. Ter-se-ia chegado a uma nova metodologia da linguagem musical só para tentar recompor a antiga? Um desvio tão monstruoso de incompreensão deixa-nos perplexos: há no “caso” de Schönberg uma “catástrofe” perturbadora, que decerto permanecerá exemplar.

Poderia ser de outro modo? Seria uma arrogância ingénua responder agora pela negativa. É possível, no entanto, discernir porque é que a música serial de Schönberg estava votada ao fracasso. Antes de mais, a exploração do domínio serial foi levada a cabo de forma unilateral: falta-lhe o plano rítmico e até o plano sonoro propriamente dito: as intensidades e os ataques. Quem é que, sem cair no ridículo, de tal o censuraria? Realcemos, em contrapartida, uma preocupação muito notória com os timbres, com a *Klangfarbenmelodie* que, por generalização, pode levar à série dos timbres. Mas a causa essencial do fracasso reside no desconhecimento profundo das funções seriais propriamente ditas, geradas pelo próprio princípio da série – a não ser que elas aí se adivinham num estado mais embrionário do que eficaz. Pretendemos dizer assim que a série intervém

em Schönberg como um mais pequeno denominador comum para garantir a unidade semântica da obra; mas que os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente, não serial. É aí, julgamos nós poder afirmá-lo, que se manifesta a inevidência provocante de uma obra sem unidade intrínseca.

Esta inevidência do domínio serial em Schönberg suscitou bastantes desamores ou prudentes fugas para que seja agora necessário um apuramento.

Não pretendemos ostentar um demonismo hílare, mas mostrar antes o bom-senso mais banal, ao declarar que, após a descoberta dos Vienenses, todo o compositor é *inútil*, fora das pesquisas seriais. Não será possível responder-nos em nome de uma pretensa liberdade (o que não equivale a dizer que todo o compositor será útil no caso contrário), porque esta liberdade tem um estranho espectro de sobrevivente servidão. Se o fiasco Schönberg existe, não é através do seu escamoteio que se tentará encontrar uma solução válida para o problema levantado pela epifania de uma linguagem contemporânea.

Importa talvez, em primeiro lugar, dissociar o fenómeno serial da obra de Schönberg. Gerou-se uma confusão entre os dois, com um prazer visível, uma má fé amiúde pouco dissimulada. Esquece-se facilmente que também um certo Webern trabalhou; verdade é que ainda não se ouviu falar dele (tão espessos são os resguardos da mediocridade!).

Poderia quicá dizer-se que a série é uma consequência logicamente histórica – ou historicamente lógica, a contento de cada um. Poderia provavelmente buscar-se, como esse Webern, a evidência sonora, exercitando-se na ideação da estrutura a partir do material. Poderia talvez alargar-se o domínio serial a intervalos diferentes do meio-tom: microdistâncias, intervalos irregulares, sons complexos. Poderia talvez generalizar-se o princípio da série às quatro componentes sonoras: altura, duração, intensidade e ataque, timbre. Talvez... talvez... fosse possível exigir a um compositor alguma imaginação, uma certa dose de ascetismo, também um pouco de inteligência, por último, uma sensibilidade, que não se desmoroque à mínima corrente de ar.

Livremo-nos de considerar Schönberg como uma espécie de Moisés que morre à vista da Terra Prometida, depois de trazer as Tábuas da Lei de um Sinai que alguns, obstinadamente, gostariam de confundir com o Valhala. (Entretanto, a dança diante do Bezerra de Ouro está no auge.) Devemos-lhe provavelmente *Pierrot Lunaire...*; e algumas outras obras muito mais do que invejáveis. Sem ofensa para a mediocridade circundante que, de forma muito enganosa, desejaria limitar os estragos à “Europa Central”.

Torna-se, contudo, indispensável abolir um mal-entendido cheio de ambiguidade e de contradição; é tempo de neutralizar o

fracasso. Neste apuramento e exame não terá lugar uma charlatanice gratuita, nem uma fatuidade beata, mas um rigor que se exime à fraqueza ou ao compromisso.

Não hesitemos, por isso, em escrever, sem qualquer tenção de escândalo estúpido, mas também sem hipocrisia pudica e sem inútil melancolia:

SCHÖNBERG ESTÁ MORTO!

3. INCIPIT [HOMENAGEM A WEBERN] (1952) *

Quanto a Webern, estabelece-se a epifania de algo com que expurgar, em breve, o rosto da ignorância, privilégio de uma maldição discreta, mas eficaz. Surge ele assim como o critério mais acutilante da música contemporânea, embora a sua obra comporte certos riscos com os quais é incómodo – e até impossível – usar de manhas.

Esta obra encontrou dois obstáculos embaraçosos no caminho da sua comunicação. Paradoxalmente, o primeiro: a sua perfeição técnica; o segundo, mais banal: a novidade da mensagem transmissível. Daí a censura, reflexo de defesa bastante gratuito, de cerebralidade exacerbada: eterno processo sempre perdido por aqueles que o instauram, todavia sempre intentado.

A novidade das perspectivas que a obra de Webern abriu no domínio da música contemporânea, só agora começa a ser apreendida, com um certo assombro, uma vez feito o trabalho. Esta obra tornou-se O limiar, apesar de toda a confusão sentida a respeito do que, demasiado apressadamente, se chamou Schönberg e os seus discípulos.

Porquê esta posição privilegiada entre os três Vienenses?

Enquanto Schönberg e Berg se religam à decadência da grande corrente romântica alemã e a perfazem em obras como *Pierrot lunaire* e *Wozzeck* pelo estilo flamejante mais sumptuoso, Webern – através de Debussy, poderia dizer-se – reage violentamente contra toda a retórica de herança, a fim de reabilitar o poder do som.

De facto, só Debussy pode aproximar-se de Webern, numa mesma tendência para destruir a organização formal preexistente à obra, num mesmo recurso à beleza do som por si mesmo, numa idêntica elíptica pulverização da linguagem. E se é possível afirmar, em certo sentido – oh Mallarmé –, que Webern era um obcecado pela pureza formal até ao silêncio, ele levou esta obsessão a um grau de tensão que, até então, a música desconhecia.

* Primeira publicação (em inglês) sob o título "Note to tonight's concert: Webern's work analysed", em *New York Herald Tribune*, 28 Dezembro 1952, secção 4, p. 4. Primeira publicação em francês sob o título "Hommage à Webern", em *Domaine musical, Bulletin international de musique contemporaine*, nº 1, 1954, pp. 123-125. Título "Incipit" adoptado para a reedição em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 273-274. Reeditado em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 153-154.

Poderá ainda censurar-se a Webern um excesso de escolástica: censura justificada, se precisamente tal escolástica não tivesse sido o meio de investigação de novos domínios enxergados. Notar-se-á aí uma falta de ambição, no sentido em que assim se quer geralmente entender: não há obras vastas, nem formações importantes, nem grandes formas; mesmo que esta falta de ambição constitua a sua coragem mais ascética. E se alguém pensasse achar nele uma cerebralidade exclusiva de toda a sensibilidade, seria bom ver que esta sensibilidade é tão abruptamente nova que o seu acercamento tem todas as possibilidades de parecer cerebral.

Após termos mencionado o silêncio em Webern, acrescentemos que reside nele um dos escândalos mais irritantes da sua obra. É uma das verdades mais difíceis de evidenciar que a música não é apenas “a arte dos sons”, que ela se define antes num contraponto do som e do silêncio. A única, mas exclusiva, inovação de Webern no campo do ritmo é esta conceção em que o som está ligado ao silêncio numa precisa organização para uma eficácia exaustiva do poder auditivo. A tensão sonora enriqueceu-se com uma real respiração, comparável apenas ao que foi o contributo de Mallarmé no poema.

Em face de um campo magnético tão atrativo, perante uma força poética tão aguda, é difícil perceber consequências mais do que imediatas. O confronto com Webern é um perigo exaltante, no próprio sentido em que ele pode ser exaltação perigosa. Terceira pessoa da Trindade Vienense, livre-mo-nos, no entanto, de o cotejar com as célebres línguas de fogo: o conhecimento não é tão sub-repticiamente veloz e impetuoso.

Webern, dissemos, é o limiar: tenhamos a clarividência de o considerar como tal. Aceitemos esta antinomia de poder destruído e de impossibilidades abolidas. Doravante, afastaremos o seu rosto, porque não é forçoso abandonar-se à hipnose. No entanto, a música não está perto de mergulhar este rosto no esquecimento.

4. A CORRUPÇÃO NOS INCENSÓRIOS (1956)*

*Escuta a luz plena
Que Debussy aí insuflará...*

Extraviemos estes versos do seu sentido restringido ao *Prélude*: teremos a mais surpreendente asserção do papel de Debussy na música da sua época. Talvez este ponto de vista permaneça ligado a considerações extramusicais; para quê comportar-se como seu garante! No entanto, não pode passar-se em silêncio que um dos motores de Debussy foi Mallarmé – exceto o simbolismo – e que certas aquisições do poeta ainda não foram assimiladas. Não podemos esquecer que o tempo de Debussy é igualmente o de Cézanne, cuja envergadura se mede ainda com prudência – salvo o Impressionismo. Deveremos, por estas razões, estabelecer um facto Debussy–Cézanne–Mallarmé na raiz de toda a modernidade? Se não fora o facto ligeiramente autárcico do empreendimento, de bom grado a ele se recorreria. Depois destes três ilustres, outros ilustres apareceram, que agitaram e abalaram de modo mais evidente.

A verdade – ou criação – contemporânea exigiu violência, quase demonstração: necessários choques de superfície que modificaram profundamente os seus diversos aspetos recomeçados. Agora que, modelada com invetivas, uma nova configuração surgiu, é-se presa de estranhas surpresas, no relevo e na revolução; em primeiro lugar, permanece-se cético quanto ao facto de estas mutações bruscas e brutais nos terem escamoteado mudanças menos sentidas na atualidade, mas mais perturbadoras a longo prazo. O simbolismo é dissipado por Apollinaire, em seguida pela revolução surrealista; o cubismo põe Cézanne à vista; o fagote do *Sacre* substitui-se à flauta do *Faune* enquanto *Pelléas* emigra de Paris para Viena. Todavia, as fulgurâncias do *Coup de dés* fazem titubear certos lampejos surrealistas para pessoas pálidas; as *Montagne Sainte-Victoire* preservam um prestígio mais altaneiro e mais secreto do que a maioria dos avatares

* Publicado em *Melos*, out. 1956, vol. XXIII, nº 10, pp. 216-219. Reeditado em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 33-39, e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 155-160.

do cubismo e da abstração; por fim, como a barbárie emproada acalmou e os paroxismos de hipnose se suavizaram, a ressonância que emana de *Jeux* surge-nos ainda como obstinadamente misteriosa.

Então Debussy–Cézanne–Mallarmé? Uma “luz” que recusa refratar-se em qualquer prisma de simples análise. Eles estão “de fora”. Que nos ensinam? Talvez isto: que é necessário sonhar também a sua revolução, e não apenas construí-la.

Choque em paga de certas conquistas no domínio da criação: audácias arrebatadas misturam-se com um conservadorismo estranho; em compensação, um teor de tal modo revoltado arruma uma novidade que alguns lustros separam da assimilação. Felizmente, ou infelizmente, a história não é um tobogã bem oleado, não é espetacular à medida dos *scenic railways* reconstituídos em câmaras fechadas e mefíticas por amargos trabalhadores. Constatamos o descontínuo dos indivíduos, como também o das fases da evolução: é possível que semelhante ponto de vista gere a acidez pelo acaso; não interessa, a descoberta não confunde o seu rosto com o conhecimento ou o envelhecimento. Ou seja, para captarmos a atualidade de Debussy, não utilizaremos a abordagem morfológica, sem que por isso exista o paradoxo liberalmente conduzido, hábil constrangimento ou simples manha tática. Por outro lado, estamos assaz amachucados, após vários anos, com estudos morfológicos de uma opacidade compacta; tem-se uma componente, seleciona-se estoutra componente; acrescenta-se, propõe-se uma temática; acrescenta-se ainda, isso sugere uma forma; continua a acrescentar-se ainda, e daí resulta uma estrutura. Que é que dissolveria a monotonia e a insipidez destas reações em forma de hexaedros? “Ah! Oxalá chegue o tempo...”

Negativamente Debussy? Este “músico francês” que se pensa rebaixar, dimensão que ele escolhera no semiêxtase de um patriotismo guerreiro. Resta apenas uma legião de ambições com o sabor a cinza nacionalista, pelo que o próprio semi-êxtase se evaporou; depois de Couperin e Rameau, os epígonos descobriram, à sua justa medida e conveniência, Charpentier e Lalande. Recursos miseráveis! Também não um “impressionismo”, etiqueta que permanece importunamente implantada na sua frente achatada. O malentendido proveio, muitas vezes, dos títulos e do facto de “Monsieur Croche falar de uma partitura de orquestra como de um quadro”: simples questão de antidiletante. De facto, a “impressão” faz-se expulsar pelo “cravo”.

Em contrapartida, Debussy continua a ser a força de recusa oposta à Schola. Ele é pela “alquimia sonora”, indomavelmente, de modo furioso, contra “a ciência de castor”. Esta posição permanece de uma atualidade não desmentida perante os nossos venerados chouriços¹ [*d’indouilles*], os nossos chouriços-piada [*d’indouilles-witz*] ou os nossos chouriços-mito [*d’indouilles-mith*].

Em relevo ou em vazio, estes pontilhados delimitam exteriormente um ensino mais subtil. Tentaremos propagar esta subtilidade, insinuando-a em três direções: autodidatismo por vontade; modernidade; rutura do círculo do Ocidente.

O autodidata é temível, quando nele – e por ele – atua uma incerta vontade de poder na base de lacunas e de ignorância; este género de autodidata, original, descobre perpetuamente certos academismos simples, para sua simples admiração. Mais do que uma frescura ingénua e saborosa na prospeção súbita do banal, este trajeto comporta uma esterilidade por falta de expedientes, uma invenção já sem artimanhas, um fôlego anémico. Não, Debussy *sabe*, mas ao mesmo tempo recusa este saber herdado e busca um sonho de improvisação vitrificada. Sente uma forte repugnância pelos jogos mesquinhos de construção que transformam o compositor num arquiteto infantil. Para ele, a forma nunca está *dada*; toda a sua vida foi uma busca do inanalísável, de um desenvolvimento que, no seu próprio percurso, incorpora as surpresas da imaginação. Desconfia da arquitetura, no sentido petrificado da palavra; prefere estruturas que misturam rigor e livre arbítrio. É por isso que, com ele, as palavras, as claves, de que o ensino nos satura, se tornam desprovidas de sentido e de objeto; as categorias mentais habituais de uma tradição esgotada não podem aplicar-se à sua obra, mesmo ao tentar ajustá-las à custa de algumas torções. É o que os Ubus, do alto das suas cátedras de aniversário, chamam corromper os costumes...

Os manes de Debussy terão bebido uma cicuta amarga ao assistir ao feroz deboche de “classicismo” que grassa depois da sua morte; todos os cravos mal-temperados em que se desencadeou uma orgia de fugas, de variações, de sonatas, e sei lá que mais! – formas alegadamente “construídas”, sempre em relação com este impressionismo condenado. Nesta grande retirada para os astros da história, o próprio Debussy não segurou, por instantes, alguma duvidosa tocha repescada em acessórios de cansada juventude? Existe, sem dúvida, algum vestígio de “pré-rafaelismo” neste amor que o levou a associar-se a Villon e a Charles d’Orléans; mas este desvio *poético* em nada se acerca da epopeia dos construtores de mais tarde. Não serão decerto considerações de estilo que nos irão fornecer a justificação do título: *Hommage à Rameau*; quando muito, o conteúdo musical reside “no estilo de uma Sarabanda, mas sem rigor”...

Será necessário que o facto Debussy, incomensurável com todo o academismo, incompatível com toda a ordem não vivida, com

1 Jogo intraduzível com a sonoridade das palavras: Boulez ironiza com o nome de Vincent d’Indy (1851-1931, fundador da Schola Cantorum de Paris em 1894, usando a sonoridade “d’Indy” como início de “d’indouille” [chouriço]. [Nota de Paulo Assis]

todo o arranjo não instantaneamente criado, será preciso, pois, que este facto tenha permanecido como um corpo estranho à música do Ocidente para que ela tenha continuado tão impermeável nos seus desenvolvimentos ulteriores: um verdadeiro banho de mercúrio! Vê-se com demasiada clareza o que provocou este isolamento: Debussy rejeita toda a hierarquia que não se encontre implicada no instante musical. Com ele, muitas vezes, o tempo musical muda de significação, sobretudo nas suas últimas obras. Assim, criar a sua técnica, criar o seu vocabulário, criar a sua forma, levaram-no a agitar e abalar totalmente noções que, até então, tinham permanecido eminentemente estáticas: o movente e o instante fazem irrupção na música; não apenas a impressão do instante, do fugidio, a que ela foi reduzida; mas antes uma conceção irreversível, relativa do tempo musical, do universo musical, de modo mais geral. Na organização dos sons, esta conceção traduz-se por uma recusa das hierarquias harmónicas existentes como dado único dos factos sonoros; as relações de objeto a objeto estabelecem-se no contexto segundo funções não constantes. Quanto à escrita rítmica, participa igualmente em semelhante manifestação, em semelhante vontade de variabilidade na conceção métrica, tal como a preocupação de um timbre adequado irá modificar profundamente a escrita instrumental ou as combinações instrumentais, a sonoridade da orquestra. A coragem de ser autodidata por vontade obrigou Debussy a repensar todos os aspetos da criação musical; ao fazê-lo, levou a cabo uma revolução radical, embora nem sempre espetacular. Os dois retratos de Monsieur Croche atestam esta dotação; a preto: “Saúdam-vos epítetos sumptuosos e sois apenas malignos! Algo entre o macaco e o doméstico”; a branco: “É preciso buscar a disciplina na liberdade e não em fórmulas de uma filosofia que se tornou caduca e boa para os fracos.” Agravo inegável aos olhos dos pesados construtores. Nada foi promulgado. Eis, todavia, a mais fascinante quimera!

Outra quimera debussista, não menos perturbadora: a modernidade, no sentido que Baudelaire associava a esta palavra. Achar-se-á talvez muito estreito este critério? “É coisa certa que uma faca e o fruto que ela corta, nunca se reunirão as partes.”² Evidência: depois da flauta do *Faune* ou do corne inglês de *Nuages*, a música respira de outro modo. É também correto assinalar que com o Mussorgsky de *Quarto das Crianças* e do *Casamento*, sobretudo, esta modernidade efetuará já uma possante invasão. Em que consiste ela? É penoso responder com precisão, “A modernidade, diz Baudelaire, é o transitório, o

2 Trata-se de uma citação de uma passagem de Paul Claudel: “C’est chose étroite qu’un couteau et le fruit qu’il tranche, on n’en rejoindra pas les parts”, em *Partage de midi* (1906), II, p. 1023. [Nota de Paulo Assis].

fugidio, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável.” Ela persiste, em Debussy, em estreita conexão com a forma da sua música, forma que ele aglutinou ao instante, como já vimos. Continua a ser curioso, por outro lado, constatar como, a propósito de *Quarto de Crianças*, ele próprio se definiu com estranha precisão. Transcrevemos: “Isso assemelha-se a uma arte de curioso selvagem que descobriria a música a cada passo traçado pela sua emoção; também nunca se trata de uma forma qualquer, ou pelo menos esta forma é de tal modo múltipla que é impossível assemelhá-la às formas estabelecidas – poderia dizer-se administrativas; isso mantém-se e compõe-se por pequenos toques sucessivos ligados por um laço misterioso e por um dom de luminosa clarividência.”

Se quiséssemos consagrar-nos a reconhecer as fontes desta modernidade em música, deixando de lado Mussorgsky, seria preciso, decerto, recorrer aos pintores e aos poetas, cuja influência foi preponderante no espírito em formação do jovem Debussy: Manet, Whistler, Verlaine... É de crer que a música terá sido salva do enleio pós-wagneriano pelas suas irmãs mais ousadas ou mais experimentadas; a vitalidade da pintura e da poesia neste período da vida intelectual francesa corresponde em certa medida ao sentido estético radicalmente novo da criação debussista, graças ao qual os conflitos românticos são reabsorvidos: ornamento único que impõe esta música, entre todas, como a revelação de uma sensibilidade desconhecida, “moderna”, condição de todo o desenvolvimento ulterior.

Como se insere na renovação do mundo sonoro, que Debussy propõe, a rutura do círculo do Ocidente? Não se trata de um exotismo destinado a colmatar nostalgias de pitoresco barato. Já suficientemente nos alargámos sobre a surpresa e a impressão que causaram em Debussy, aquando da exposição de 1889, o teatro anamita, as danças javanesas, a sonoridade do gamelão. De forma paradoxal, será o choque de uma tradição codificada também de modo poderoso e diferentemente da tradição do Ocidente que precipitará a rutura da nova música com os elementos tradicionais europeus: pode perguntar-se decerto se não terá sido a ignorância de convenções diferentes que provocou semelhante impressão de liberdade. Sem dúvida, as escalas sonoras afirmavam-se mais ricas de particularidades do que as escalas europeias desta época, e as estruturas rítmicas revelavam-se de uma complexidade com outra ductilidade; ademais, o poder acústico dos próprios instrumentos diferia totalmente do que era peculiar aos nossos. No entanto, foi sobretudo a poética das músicas extremo-orientais que impôs a sua influência corrosiva. Lembramo-nos, aliás, da aventura ocorrida a Van Gogh com os pintores japoneses. Na outra extremidade deste circuito, não exclamava Paul Klee:

“É preciso renascer e nada, absolutamente nada, saber da Europa?” Se pensarmos ainda em Claudel, damo-nos conta de que a Europa abafa nos seus limites desesperadamente estabilizados, que ela se torna cética acerca da supremacia da sua cultura. Por isso, o contacto com o Oriente não pode circunscrever-se a uma banal questão de escalas exóticas ou de sonoridades rutilantes. Ele aproxima-se, por um lado, do sentido “moderno” que a estética adquire, por outro, da busca de uma hierarquia constantemente revivificada. Estes três fenómenos conjugam-se estreitamente e conferem a Debussy a sua fisionomia insubstituível na origem de todo o movimento contemporâneo: posição em flecha, solitário. Debussy continua a ser um dos músicos mais isolados que existem e a sua época obrigou-o, por vezes, a soluções esquivas, felinas. Todavia, pela sua experiência incommunicável e pela sua reserva sumptuosa, este único francês universal preserva um poder de sedução hermético e perturbador.

Movido “por este desejo de ir sempre mais longe, que para ele servia de pão e de vinho”, corrompeu previamente toda a tentativa de se referir à ordem antiga. Sim, graças lhe sejam dadas, é um corruptor dos “bons costumes” musicais... A propósito, não escrevia ele “que é necessário desdenhar o mau cheiro dos incensórios e que, se for preciso, não é inútil escarrar para dentro deles”? Em suma, na hora da escolha e do desbarato, é um famoso, um excelente antepassado!

II.

PARA UMA

TECNOLOGIA

5. PROPOSTAS (1948)*

Leibowitz, ao fazer a crítica de *Technique de mon langage musical* de Messiaen, afirmou que não era possível separar o ritmo da polifonia. Surpreende-me que aquele que assinalou tantos “verdades de Lapalisse” neste livro enuncie uma evidência deste jaez. Pois a análise das partes componentes de uma polifonia obriga a dissociar, durante algum tempo, estes elementos para tentar, depois, aprofundá-los. Não se dera o próprio Leibowitz ao luxo do ridículo ao analisar – de forma algo cómica! – o ritmo de tango utilizado por Berg na Cantata *O Vinho*?!! Partiremos, portanto, para este estudo do ensinamento recebido de Messiaen, o único interessante na matéria.

O primeiro a fazer, conscientemente, um imenso esforço no sentido rítmico foi Stravinsky. A técnica utilizada foi, antes de mais, a das células. Tomemos o caso muito simples de *Petruchka*. Temos uma linha melódica acompanhada harmonicamente e composta de diferentes células. As células melódicas correspondem a células rítmicas, que serão retomadas fazendo-as variar; e tal por justaposição. Este método, se teirmos em fazer uma aproximação, liga-se de forma assaz nítida aos ragas hindus. Em seguida, Stravinsky utiliza as oposições de duas ou mais células variáveis como na *Danse sacrale*.

The image shows a musical score for Stravinsky's 'Le Sacre du printemps', specifically the 'Danse sacrale' section. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. It is divided into three measures labeled A, I; B, II; and C, III. Measure A, I contains a single note in the first treble staff. Measure B, II contains a single note in the first treble staff. Measure C, III contains a single note in the first treble staff. The score is marked with a '8va' (octave) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Ex. 1
Stravinsky,
Le Sacre du printemps,
« Danse
sacrale »

* Publicado em *Polyphonie*, nº 2, 1948, pp.65-72. Reinserido com uma modificação em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 65-74. Publicado novamente em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 253-262.

Seja A: a célula rítmica que corresponde à repetição do acorde I; B: um complexo melódico-harmónico II; C: um complexo III. Tere-mos primeiramente:

A-7¹, B-7, A-5, B-7, A-3, C-8, A-4, B-7, C-5, A-5, A-4, B-7,
A-8, B-4, A-2, B-4, A-8, B-4, C-5, C-7.

Se aduzi esta enumeração esquemática da rítmica do início da *Dança sagrada*, é porque ela contém propriedades assaz relevantes. Vê-se, em primeiro lugar, que está separada em duas partes. O ritmo B permanece fixo em relação aos outros; na primeira parte, tem uma duração de sete semicolcheias, na segunda, de quatro semicolcheias, enquanto A e C são móveis e variam de forma irregular. Stravinsky utiliza ainda o sistema de pedais rítmicos sobrepostos, ou seja, como o seu dispositivo polifónico é formado, de algum modo, por patamares nitidamente caracterizados, dará a cada um deles um período rítmico independente. Os encadeamentos das diferentes sobreposições não se reproduzirão nos mesmos intervalos, a fim de se obter uma disposição variada. Eis as principais lições que Messiaen nos ajudou a tirar de Stravinsky.

A influência de Bartók foi também bastante grande, embora se revele de modo muito mais simples e mais ligado à tradição. Bartók utiliza sobretudo os ritmos populares da Europa Central, compostos de ritmos ímpares ou de compassos simples com acentos nos tempos fracos ou partes fracas de tempos. Recorre igualmente – sobretudo nos seus desenvolvimentos – a elisões breves, muito apoiadas, coincidindo com respostas contrapontísticas. Deparamos com tudo isso nos *Quartetos*, na *Sonata para dois pianos*, na *Música para percussão, cordas e celesta*.

Jolivet, depois de Varèse, esforça-se por fazer progredir a questão rítmica. Mas a sua técnica empírica impediu-o de ir muito longe. O esforço, nele, incide sobretudo na monódia, como nas suas *Incantations pour flûte*, onde reencontramos o sistema dos ragas. Ele merece ser mencionado pelo emprego particularmente bem-vindo dos valores racionais em relação aos valores irracionais (tercina, quintina, etc.), que pode servir de ponto de partida para uma construção efetiva neste sentido.

Por último, as pesquisas de Messiaen lançam certas bases que é indispensável considerar como adquiridas. Antes de mais, o valor

1 Indicamos assim que A comporta sete semicolcheias, etc. [Pierre Boulez]. Na edição inglesa de *Relevés d'Apprenti*, Stephen Walsh observa que, na passagem correspondente da análise da *Danse sacrale* em "Stravinsky demeure", Boulez corrigiu A-7 por A-3/A-6, mas não referiu esta correção em "Propostas".

acrescentado [*valeur ajoutée*], que Messiaen define assim: "metade do mais pequeno valor de um ritmo qualquer acrescentada a um ritmo, quer por uma nota, quer pelo ponto". Obteremos assim ritmos irregulares, até em valores rápidos. Em seguida, a base extremamente importante do cânone rítmico, exato, aumentado, diminuído, ou por adição do ponto. Conhece-se suficientemente a definição contrapontística do cânone para aplicá-la ao ritmo puro. Visto que o cânone por adição do ponto se funda neste princípio, a todo o valor no modelo corresponderá, na figura canónica, um valor pontuado. O aumento torna-se, pois, irregular, já que o ponto acrescenta um valor mais ou menos longo à nota, segundo a sua própria duração. Isto traz, pois, um enriquecimento incontestável em relação à diminuição ou à aumentação clássicas – que geralmente se fazem do simples para o dobro, quádruplo, etc. O princípio dos pedais rítmicos encontra-se inteiramente organizado e utilizado como meio de desenvolvimento. Por fim, a diminuição ou a aumentação das células na sua relação recíproca encontram-se claramente definidos e alargados em vista de efeitos mais amplos.

Em compensação, podemos apenas constatar total indiferença quanto a estes problemas, por parte de Schönberg e Berg, que permanecem presos à métrica clássica e à antiga ideia de ritmo. É escusado que, por vezes, os acentos sejam deslocados numa variação — nada consegue desviar a atenção do metro regular. Só Webern – apesar do seu apego à tradição de escrita rítmica – chegou a deslocar o compasso regular por um emprego extraordinário dos contratempos, das sínkopas, dos acentos sobre tempos fracos, das quedas em tempos fortes, e todos os outros artifícios adaptados para nos levar a esquecer a quadratura [*carrure*].

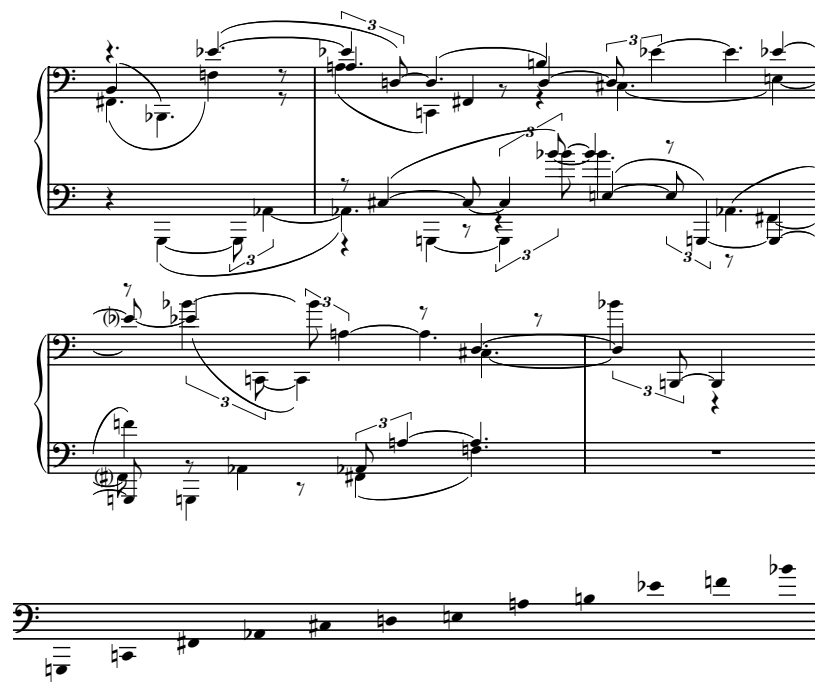
Acabámos de percorrer num período de tateios e de tentativas divergentes, cuja vertente esporádica e, por vezes, gratuita surge de modo evidente e incómodo. Creio que isso se deve essencialmente à falta de coesão entre a elaboração da polifonia propriamente dita e a do ritmo. Sobretudo em Messiaen, cuja vertente puramente harmónica arrefriaria os mais indulgentes, as pesquisas permanecem no estado de tela coberta a esmo por uma massa de acordes. Por exemplo, quando ele faz um cânone rítmico, este é logo patenteado por massas indistintas de acordes, sem qualquer necessidade; ele intervém na construção ao acaso; desaparece sem mais cerimónias. Em suma, as pesquisas de Messiaen não podem integrar-se no seu discurso, porque ele não compõe – ele justapõe – e apela sempre a uma escrita exclusivamente harmónica – eu diria quase de melodia acompanhada.

Como chegar, então, a coordenar e a enriquecer as novidades de Messiaen e as dos seus predecessores? Admitindo o princípio de uma escrita contrapontística em que todas as partes terão uma

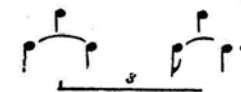
importância igual – não se enquadra na proposta presente uma explicação a tal respeito –, afirmo que é preciso integrar o ritmo na polifonia, de um modo mais ou menos independente: que o ritmo seja independente ou dependente das figuras contrapontísticas de acordo com o desenvolvimento que examinámos. É claro que a um dinamismo ou a um estatismo na escala dos sons podem corresponder o dinamismo e o estatismo rítmicos, paralelos ou contrários.

Tratar-se-ia, primeiro, de definir o que entendo por dinamismo ou estatismo na escala dos sons. Parece-me imperioso que, na técnica dos doze sons, para obter uma espécie de valores que correspondam aos valores tonais, como a modulação, se há de recorrer a procedimentos inteiramente diferentes e fundados na mobilidade das notas ou na sua fixidez. Ou seja, na mobilidade, sempre que uma nota se apresentar, será em registos diferentes; e na fixidez, o traçado contrapontístico far-se-á no interior de uma certa disposição em que os doze sons terão cada qual o seu lugar bem determinado. Dito isto, resta-nos colocar o ritmo em relação com esses valores. Tomemos um exemplo:

Ex. 2
P. Boulez,
Deuxième
Sonate pour
piano



Vê-se que a resposta contrapontística (ao fazer-se por grupo de dois) fixa a escala sonora na ordem indicada em patamares. Os ritmos serão em valores longos e na base de:



ritmos vizinhos, dos quais o segundo é uma alteração do primeiro por uma tercina intercalar; e não irão variar.

Podemos também fazer cânones rítmicos que se apoiam, ou não, em cânones contrapontísticos. Para variar ao máximo a apresentação, interditamo-nos os longos cânones rítmicos estritos, que não passam de repetição, e admitimos tão-só os cânones irregulares. Teremos em atenção o facto, valorizado por Messiaen, de que há figuras rítmicas retrogradáveis. Como exemplo de cânone rítmico irregular, daremos o seguinte:

Ex. 3
P. Boulez,
Le Visage
nuptial (poema
de R. Char)

Chant

S'il res - pi - re il pense à

Ondes Martenot

l'en - co - che Dans la ten - dre chauds con - fi - den - te

Où ses mains du soir é - ten - dent ton corps

É um cânone melódico retrógrado ao qual corresponde um cânone retrógrado rítmico irregular: a valores breves responder-se-á com valores longos, e inversamente; os valores médios permanecerão inalterados. Assim, a primeira tercina permanece tercina (a), a semínima torna-se colcheia (b), a colcheia pontuada muda para semínima pontuada (c), etc.

Daremos igualmente um exemplo de cânone rítmico independente da polifonia.

Ex. 4
P. Boulez,
Sonatine pour
flûte et piano

Encontramo-nos numa passagem atemática em que o desenvolvimento se faz sem qualquer apoio em células contrapontísticas caracterizadas. Vê-se que as células rítmicas são fechadas por um ritmo ternário em valores racionais ou irracionais,

Ritmo embrionário e propício a múltiplas combinações. Com diferentes encadeamentos destas células formo três ritmos distintos:

estando o terceiro ligado ao primeiro pela transposição dos valores racionais para valores irracionais, e vice-versa. Sobreponho.

(as flechas
indicam o
sentido do ritmo:
a direito ou
retrógrado)

Como estes ritmos não têm durações iguais (o terceiro excede o primeiro por uma semicolcheia, o segundo excede o terceiro por uma semicolcheia), as suas sobreposições sucessivas não correspondem exatamente e, assim, teremos levado ao máximo as variações possíveis que se podem tirar desta variação ternária.

Como terceiro e último exemplo de cânone rítmico, proporemos este:

Ex. 5
P. Boulez,
*Symphonie*²

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled '2ème Tr.' and shows a trill. The second staff is labeled '3ème Tr.' and shows a triplet. The third staff is labeled '1ère Tr.' and shows a trill. The fourth staff is labeled 'Antécédent' and shows a sequence of notes. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and an antecedent.

onde o cânone converte valores irracionais em valores racionais (como já vimos no exemplo precedente) e valores ímpares em valores pares; mas aqui ele liga-se diretamente à célula contrapontística. As respostas fazem-se em torno do motivo seguinte: encadeadas melodicamente, duas terceiras menores à distância de meio-tom, depois duas quintas à distância de meio-tom e, de novo, duas terceiras menores à distância de meio-tom:

2 Como refere Paule Thévenin, no pós-escrito do seu posfácio a *Relevés d'apprenti*, trata-se de uma obra composta por Pierre Boulez em 1947 e perdida em 1954, no decurso de uma viagem. Mais precisamente, de acordo com uma comunicação do compositor, o manuscrito, imprudentemente embrulhado em papel de jornal, foi lançado ao caixote do lixo pela empregada de um hotel. Uma página de rascunho do que era, de facto, uma *Sinfonia concertante para piano e orquestra* encontrava-se no manuscrito da *Deuxième Sonate* para piano, dada por Boulez a Cage, antes de dezembro de 1950 (Cf. P. Boulez, J. Cage, *Correspondance et documents*, Winterthur, Amadeus Verlag, 1990, p. 122). Este manuscrito está acessível no fundo Boulez, depositado por Cage nos arquivos da Northwestern University. Um fac-símile desta página de rascunho acha-se na mesma edição desta correspondência, p. 60. Boulez alude à composição desta obra numa carta a Cage de novembro 1949. Quatro páginas de esboços e duas páginas da *particella* encontram-se na Fundação Paul Sacher (*Inventar der Paul Sacher Stiftung*, vol. 3, Winterthur, Amadeus Verlag, 1988).

The diagram illustrates the transformations of intervals. It shows a sequence of intervals: 'antécédent', 'tierces', 'quintes', and 'tierces'. Below this, three rows show the transformations: '1re Transformation', '2e Transformation', and '3e Transformation'. Each row shows the intervals and their transformations, with some intervals marked with a '3' indicating a triplet.

Há, ademais, dissimetria nos silêncios entre as suas entradas respetivas; a primeira transformação ocorre três colcheias depois do antecedente, a segunda transformação uma colcheia após a primeira transformação; a terceira transformação, uma colcheia a seguir à segunda transformação.

Se insisti, de modo muito particular, na vertente técnica do cânone rítmico e do seu uso paralelo, contrário ou independente da polifonia, é porque vejo nele o único capaz de ser comunicado. Perguntar-me-ão quiçá agora como é que doseio os ritmos; é uma questão sem solução oral, à qual só pode responder-se pela música que se escreve. Direi, todavia, que importa servir-se de todas as formas até agora encontradas. Podemos tentar aplicar-lhes breves definições. Ao fazê-lo, não pretendo descobrir regiões novas, mas simplesmente condensar o que se me afigura mais evidente.

Chamaremos ritmo-bloco ao ritmo que comanda todas as partes da polifonia colocadas em agregado vertical (tal é o caso da *Dança sagrada*); ritmo-contrapontado ao que rege de modo independente cada um dos contrapontos da polifonia. O ritmo regular será aquele em que os valores permanecerão múltiplos simples da unidade; o ritmo irregular será aquele em que os valores são ímpares ou irracionais relativamente à unidade.

Por isso, quando estabelecemos os contrapontos de uma polifonia, é necessário – de acordo com a necessidade destes contrapontos – aplicar-lhes estas diferenciações rítmicas, misturando-as entre si ou, pelo contrário, estabelecendo entre elas uma nítida separação. Importa, ao mesmo tempo que se escolhe a regitação de uma frase, registar igualmente os ritmos. Aqui, é difícil fornecer um método preciso, porque se trata, claro está, de uma equação estritamente pessoal. Contudo, o princípio da variação e da renovação constante guiar-nos-á de forma impiedosa.

Persiste ainda, depois de tudo isto, uma dificuldade: como adaptar o compasso a combinações complexas e, em especial, para as partituras de orquestra? Creio que o melhor é ainda seguir, o mais de perto possível, a métrica da sua escrita e não reear, mesmo para

orquestra, os compassos irregulares, e utilizar o sistema de notações (□ para dois e △ para três da unidade de valor previamente fixada) preconizado por Désormière e Messiaen⁹. Ele permite transcrever uma escrita já muito complexa. Tenho de reconhecer que, por vezes, a complexidade obtida ultrapassa este simples modo de notação: proporei, então, que se aponham pontilhados antes das notas que coincidem (ver exemplo 3).

Porquê buscar semelhante complexidade? Para fazer corresponder a meios de escrita tão variados como os da dodecafonia um elemento rítmico também de perfeita “atonalidade”. É evidente que as pesquisas sobre o ritmo só têm valor sério, se encontrarem necessariamente lugar no texto musical. O caso de Varèse é, a este respeito, surpreendente pela sua gratuidade: ele escamoteia o problema, ao escamotear a própria escrita, para se consagrar apenas ao ritmo. Eis uma solução de facilidade que nada resolve.

Tenho, por último, uma razão pessoal para conceder um lugar tão importante ao fenómeno rítmico. Penso que a música deve ser histeria e enfeitiçamento coletivos, violentamente atuais – segundo o rumo de Antonin Artaud, e não no sentido de uma simples reconstituição etnográfica, à imagem de civilizações mais ou menos distantes de nós. Mas, ainda aqui, detesto abordar verbalmente o que, com complacência, se chama o problema de estética. Por isso, não alongarei mais este artigo; prefiro regressar ao meu papel pautado.

6. EVENTUALMENTE... (1952)*

O quixotismo é, se quiserem, uma forma de redenção. No entanto, não partilhámos o ponto de vista pessimista de solitários deprimidos, que consiste essencialmente em afirmar – de resto, não se sabe bem em virtude de quê, afora a sua covardia ou a sua incapacidade flagrantes – que estamos prestes a viver uma temível decadência. São sempre apazíveis estes bramidos de morte que regularmente se emitem e que, com não menor regularidade, são contundentemente desmentidos pelos acontecimentos. Todas estas prédicas de Apocalipse abortado são um espetáculo burlesco para quem não tem a mentalidade do desastre permanente: crises individuais de preguiçosos que se vangloriam da sua superioridade de indoutos e ignaros.

Atiraremos como piada inefável o facto de dizer que raramente foi tão exaltante viver assim uma época da vida musical?

★

Antes de mais, porque não fazer, durante alguns instantes, de franco-atirador?

Aparentemente, a maioria dos nossos contemporâneos não terá consciência do que se passou em Viena com Schönberg, Berg e Webern. Eis a razão, embora tal se torne fastidioso, por que importa ainda descrever-lhes, despojado de toda a lenda profética e de todo o estilo admirativo e aclamador, o efetivo percurso destes três vieneses. Os dodecafonistas não são totalmente alheios ao mal-entendido que existe a este respeito. Ao organizar *congressos* – como especialistas realizando iniciáticas cerimónias para primários timoratos –, falsamente doutrinários, absurdamente conservadores, pavoneiam-se, como estúpidos obesos, para a maior glória da *vanguarda*. Adotaram o sistema serial, quer com a noção cómoda de que fora da ortodoxia existe apenas a vulgar falsa aparência, quer com o intento de

* Publicado na *Revue musicale*, nº 212, Maio 1952, pp. 117-118. Reeditado em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 147-182 e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 263-295.

arranjar alguma salutar *balaustrada*. Atitude que nem sequer tem o benefício de ser duvidosa.

Por outro lado, encara-se o sistema serial sob certos aspetos que não deixam de ter algum sabor!

Os surdos constatarem nele apenas artifício, decomposição e decadência (ver acima). Reação possível: um sorriso que, decerto, terá ido além da comiseração.

Os sentimentais assistem, não sem terror, à implantação do caos, mas, na legítima preocupação de não se deixarem ultrapassar pela situação presente, teimam em servir-se dela para a opor, claro está, símbolo da nossa época, ao vocabulário clássico. Ofegantes por causa desta proeza esboçada, permanecem tomados de medo.

São vizinhos dos libertários ou libertinos que de nenhum modo se assustam – por princípio – com todas as pesquisas técnicas. Apropriam-se destas aquisições interessantes mas, em nome da *liberdade*, negam ser *prisioneiros* do sistema. Precisam, acima tudo, de *música* ou, pelo menos, do que eles pretendem ser música; não querem perder de vista o *lirismo* (quem, alguma vez, conhecerá o mistério das conceções cobertas por este dúbio e indeciso vocábulo?). A sua maior preocupação é sobretudo de ordem enciclopédica. Querem abarcar toda a história desde a monofonia. Têm assim a ilusão de ser amplos e infindos.

Quanto aos generosos, os seus raciocínios seguem vários caminhos divergentes. Tentam persuadir-nos de que as descobertas seriais são velhas, que já em 1920 tudo isso era conhecido. Importa agora criar algo de *novo* e, em apoio desta brilhante tese, citam falsos Gounod, pseudo-Chabrier, campeões da clareza, da elegância, do refinamento, qualidades eminentemente *francesas*. (Adoram mesclar Descartes com a alta costura). São adeptos convencidos da máquina de explorar o tempo. Aliás, é inenarrável o modo como eles o exploram.

Haveria, por fim, os indulgentes, que encaram a dodecafonia como uma doença venérea, e que é lógico, quase de bom-tom e – porque não? – uma glória tê-la apanhado, no tempo de uma juventude turbulenta. Mas deixa de haver desculpa no caso de recidiva, uma vez expirado o prazo concedido à tolice.

Os próprios dodecafonistas concordam, às vezes, com alguns destes pontos de vista. Exceto se estiverem mergulhados nas suas manifestações restritas de minorias no exílio, como qualquer outra associação semisecreta, docemente ilustrada ou moderadamente interesseira. Exceto, segunda eventualidade, se puderem entregar-se, em grupo ou solitariamente, a uma frenética masturbação aritmética. Esqueceram-se, então, nas suas especulações atarefadas, de ultrapassar o estádio elementar da aritmética. Não lhes peçamos outra coisa: sabem contar até doze e por múltiplos de doze. Excelentes almas de apóstolos e de discípulos.

Dodecafonistas e independentes empenham-se assim no ensino da *liberdade*. O humor quer que a *vanguarda* glorifique a liberdade de uma disciplina consentida, e que os conservadores tomem partido a favor de uma liberdade anárquica. Estes últimos, em particular, carcomidos de inquietação pelo que rotulam de *multiplicidade das técnicas* – vocábulo pomposo em apoio de uma inépcia notória.

Toda esta mediocridade vigora e impõe-se ainda em virtude do número: é uma sobrevivência que se desagrega. Nada dela pode restar, a não ser a anedota.

★

Que concluir? O inesperado: afirmemos agora nós que todo o músico que não sentiu – não dizemos que compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é inútil. Pois que toda a sua obra se situa aquém das necessidades da sua época.

★

Apressemos-nos a fornecer esclarecimentos para os atrasados, que ainda continuam a bradar que a série é uma criação puramente arbitrária e artificial de *magister* com mal-estar de código. Afigura-se assaz evidente que, depois de Wagner, é notória a epidemia de cromatismo; não será Debussy que nos irá contradizer. A técnica serial é assim apenas a exteriorização dos problemas musicais em fermentação desde 1910. Não é um decreto, é uma constatação. Uma análise cerrada do op. 23 de Schönberg permite dar-se conta, de modo muito preciso, da transição que se efetua no que se poderia chamar a ultratematização: onde os intervalos do tema se tornam intervalos absolutos, libertos das figuras rítmicas, capazes de assumir, por si sós, a escrita e a estrutura da obra, podendo passar do desenrolar horizontal para a coagulação vertical. (Mas quem ousaria ufanar-se de semelhante estudo entre estes amigos do amadorismo?) Existe a recusa sistemática de encarar a série como um resultado e remate histórico, porque os detratores se inclinam mais facilmente a considerá-la como um postulado audaz e temerário. O termo desdenhoso de gramático é então ativado: julga-se ter esmagado tudo, de modo perentório e definitivo. Mas, mais uma vez, é a exibição de uma rotina desenvolta. Seria oportuno perguntar se os gramáticos, de acordo com esta fórmula repisada para glória do acaso, surgem depois das obras de génio. Sem querermos remontar à Idade Média, é de supor que Rameau, não é verdade. Mas levantaremos, já a seguir, esta ambivalente questão do formalismo: até que ponto pode uma atitude teoricamente consequente prejudicar ou ajudar a atividade de um compositor?

A série foi, de resto, explorada em sentidos muito diferentes por Schönberg, Berg e Webern⁹ Na realidade, o único que teve consciência de uma nova dimensão sonora, da abolição do horizontal oposto ao vertical, para ver na série apenas uma maneira de conferir uma estrutura ao espaço sonoro, de em parte o *fibrar*, foi Webern; feitas as contas, chegou aí através de meios especiosos que nos apoquentam em certas obras de transição. Contudo, a repartição funcional dos intervalos em que ele desemboca assinala um momento extremamente importante na história da linguagem.

★

Constataremos agora que, em contrapartida, um certo domínio rítmico quase não é suspeitado pelos três Vienenses: nas suas obras, ele não se encontra em relação com os princípios da própria escrita serial. Seria necessário, a este respeito, apontar um curioso fenómeno de dissociação que se produziu no início deste século. Se estamos a chegar a um período de balanço e de organização, teve início, cerca de 1910, uma fase de pesquisas destruidoras que aboliram, por um lado, o mundo tonal e, por outro, a métrica regular. Stravinsky faz evoluir o ritmo com princípios estruturais inteiramente novos, baseados sobretudo na dissimetria, na independência ou no desenvolvimento das células rítmicas; mas, sob o ângulo da linguagem, continua acantonado no que se poderia chamar um impasse que, pessoalmente, preferíamos ver qualificar de sobrevivência, e até de sobrevivência reforçada, porque os procedimentos de agregação à volta de pólos muito elementares conferem uma força inusitada a leis de equilíbrio tornadas caducas. No *Sacre*, como em *Noces*, sem falar de outras partituras, lidamos, aparentemente, com uma coloração auditiva. Por outro lado, a evolução serial traz uma nova metodologia para estruturar as alturas sonoras. Esta visão é, sem dúvida, um pouco simplificada porque há, em ambos os lados, recortes significativos. Não deixa, porém, de ser verdade que os dois planos de pesquisas – linguagem propriamente dita e ritmo – já não coincidem.

Além disso, talvez seja necessário observar que este fenómeno de dissociação favoreceu poderosamente a evolução dos dois elementos estruturais. Para chegar às suas descobertas rítmicas, Stravinsky sentiu decerto a necessidade de um material mais simples e mais maleável para nele as ensaiar; Webern tinha mais facilidade e vagar para fazer progredir a morfologia, não se ocupando demasiado das estruturas rítmicas. É uma questão cujo debate deixamos ao cuidado dos amantes da dialética. É-nos agora indispensável reagrupar todas estas pesquisas porque, afora certas exceções que mencionaremos por ocasião das nossas investigações atuais, nada de novo se produziu, depois destas chaves da música contemporânea;

a geração seguinte agitou-se simulando e fingindo em conformidade com os seus predecessores, mas nem sequer uma partitura se pode considerar como um êxito insignificante. Sempre por falta de coerência: pois esta dissociação prosseguiu-se um pouco por toda a parte e a atividade dos Vienenses foi, durante muito tempo, mantida no esquecimento em vantagem de uma mania de classicismo ou de um resíduo de romantismo, soluções igualmente salobras.

★

Que nos resta, pois, tentar a não ser atar o feixe das disponibilidades elaboradas pelos nossos predecessores, impondo a si mesmo um mínimo de lógica construtiva? Numa época de transformação e de organização, em que o problema da linguagem se levanta com uma acuidade particular e do qual decorrerá, aparentemente, durante algum tempo a *gramática* musical, assumimos as nossas responsabilidades, com intransigência. Não serão hipertrofias cardíacas simuladas que irão deter a estimulação da sensibilidade, da necessidade sensível da nossa época.

★

Devemos, com esta intenção, alargar os meios de uma técnica já encontrada; como esta técnica foi, até agora, sobretudo um objeto para destruir e está, por isso mesmo, ligada ao que ela pretendia destruir, a nossa vontade primeira será conceder-lhe a sua autonomia. Ligar, além disso, as estruturas rítmicas às estruturas seriais, por meio de organizações comuns, incluindo igualmente as outras características do som: intensidade, modo de ataque, timbre. Alargar, em seguida, esta morfologia a uma retórica coalescente.

★

Começaremos, antes de mais, por explicar o que entendemos por cifragem de uma série. Até agora, escrevia-se a série original, depois as suas doze transposições nos graus cromáticos ascendentes ou descendentes. Numeravam-se, para cada série, as notas de 1 a 12; fazia-se o mesmo para as inversões.

Encadeavam-se as séries quer pelas suas localizações semelhantes – apresentando certos grupos de notas elementos comuns horizontais ou até verticais (isto é, independentes da ordem serial) – quer com notas-pivôs – notas comuns (uma a duas em geral, três mais raramente) no início de uma série e no fim de outra.

1. etc.

2. etc.

1. etc.

II. etc.

Ex. 1¹

Este procedimento algo empírico torna patente uma numeração, mas não uma cifragem. Para se alcançar esta, o meio mais simples é transpor a série original seguindo a sucessão das suas próprias notas; uma vez numerada esta série original de 1 a 12, aplica-se a cifragem às transposições e às inversões.

Ex. 2²

1. etc.

2. etc.

3. etc.

1. etc.

II. etc.

III. etc.

Aqui, em todas as séries, mi bemol é cifrado 1, ré natural é cifrado 2, etc. Obtém-se assim um quadro coerente das transposições e das inversões, porque ele exprime o limite que é fixado – graças a uma permutação primeira – nas permutações que irão ser utilizadas na obra. Definiu-se deste modo o universo da obra por meio de uma rede de possíveis. Além disso, a apropriação deste universo, indiferenciado até ao momento em que se escolheu a *sua* série, efetua-se de acordo com o próprio esquema desta série.

1 Estas séries são as das *Structures* para dois pianos, livro I (Robert Piencikowski)
2 *Idem*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2									
5	6	8									
6	11	9									
7	1	10									
8	9	5									
9	12	6									
10	3	7									
11	7	12									
12	10	11									

etc.

Série originale

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7									
12	9	11									
9	8	6									
2	1	4									
11	6	12									
6	5	9									
4	3	2									
8	2	5									
5	4	8									

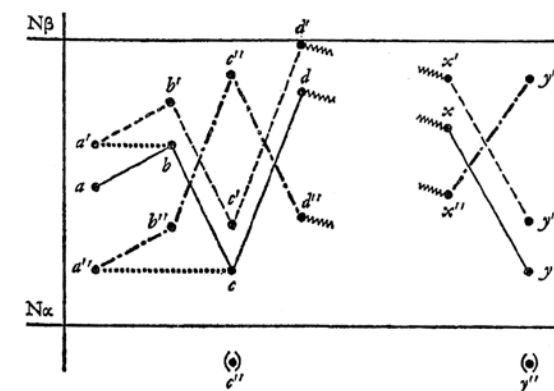
etc.

Série renversée

Ex. 3³

A redação do quadro das transposições sucessivas de meio-tom em meio-tom, puramente mecânica, implicava uma certa passividade da série em relação ao espaço de que ela iria ser o princípio regulador. Havia aqui como que uma sobrevivência da concepção das transposições modais ou tonais, uma preponderância latente do horizontal, ao passo que nas perspectivas atuais, cuja tomada de consciência foi a descoberta da série, o objeto mais geral que se oferece à imaginação de um compositor, a *figura sonora*, transcende a oposição tradicional das noções de vertical e de horizontal.

Estes quadros de permutações podem generalizar-se a qualquer espaço sonoro proposto como material. Eis porque gostaríamos de falar de séries a n intervalos; mas estes intervalos não são forçosamente múltiplos de uma só unidade – o meio-tom no caso da série de doze sons. Paralelamente à noção de ritmos irracionais, poderíamos introduzir a noção de espaços sonoros não temperados. Imaginemos uma série de n sons compreendida entre uma frequência qualquer e outra frequência mais elevada.



Ex. 4⁴

3 *Idem*.
4 Tirado do livro I das *Structures*, mas não utilizado (Robert Piencikowski).

Habitualmente considera-se uma série contida entre uma frequência dada e a frequência dupla, ou seja, a oitava. Oxalá que possam criar-se estruturas sonoras já não fundadas na oitava, mas noutro intervalo qualquer. Como a oitava está associada ao fenómeno modal ou tonal, não há nenhuma razão válida para ela se considerar privilegiada. Imaginemos, pois, uma série de n sons, dos quais nenhum se reproduziria quer na sua própria frequência, quer na sua frequência dupla. O esquema supracitado mostra graficamente como, ao representar as transposições por transações, é possível gerar todas as séries no interior de uma dada banda de frequências. Se, com efeito, os sons obtidos ultrapassarem os limites desta banda de frequências – é o caso, aqui, para o som c'' –, faz-se-lhe sofrer uma translação igual à diferença das frequências extremas. (Isto pode afigurar-se hermético a certos músicos; mas é o que eles fazem correntemente, ao transporem à oitava. Os matemáticos chamam a isso o *módulo*).

Para se obter seja que tessitura for com a ajuda desta organização do espaço, bastará transpor um som original para o intervalo ou para múltiplos do intervalo de definição.

Se quisermos levar ainda mais longe a investigação do domínio das estruturas seriais, podemos imaginar séries homotéticas. Entendemos assim que nos intervalos da série original, a série se reproduziria a si mesma, em redução, poderia dizer-se. Tomemos um exemplo com a série de doze meios-tons, que já mencionámos.



Ex. 5⁵

Não é impossível conceber entre o som 8 e o som 5 – últimos sons da série original invertida, formando um intervalo de quinta diminuta – uma série de doze quartos de tom, exata diminuição desta série original invertida. Cada qual pode generalizar este caso particular e aperceber-se de que, desde então, já não haverá incompatibilidade entre as microdistâncias e os intervalos iguais ou superiores a meio-tom. Ter-se-ia a faculdade de controlar as ínfimas ou as grandes variações de altura, dando-lhes esta coincidência de partida.

5 Tirado do livro *I das Structures*, mas não utilizado (Robert Piencikowski).

★

É legítimo considerar todas estas possibilidades como uma pura visão do espírito. Não se trata, por agora, de ostentar semelhante virtuosidade no decurso de obras ainda irrealizáveis. Todavia, veremos mais à frente, não tardará o tempo em que se dará um certo crédito a especulações que encontrarão o seu ponto de apoio quer em novas tablaturas, quer em meios mecânicos ou eletrônicos.

★

O modo de encadear as séries umas nas outras é um dos problemas mais simples, mas aparentemente mais delicados da técnica serial. Se não existisse, de facto, uma lógica geral de sucessão, desembocar-se-ia no paradoxo inútil de uma organização infraestrutural hierárquica, já que as superestruturas estariam entregues a uma indolente anarquia, onde o empirismo – nem sempre oportuno, há que receá-lo – tateia e experimenta algumas receitas. Já assinalámos as notas-pivôs: este meio parece-nos um pouco rudimentar, instável e capricante. Avizinhar séries de regiões semelhantes é infinitamente mais satisfatório, porque a ambiguidade harmónica desempenha assim um grande papel; isso supõe, porém, séries com propriedades notáveis e implica atuar, quase sempre, sobre as mesmas propriedades.

Por isso, parecer-nos-ia de uma diversidade maior estender as funções seriais ao próprio encadeamento das séries. Obter-se-iam deste modo funções de função, desde o caso linear mais simples às mais complexas derivações. Evitar-se-ia assim o escolho de um certo automatismo da escrita. Deploramos, efetivamente, uma crença cômica na eficácia absoluta da aritmética. Não basta debicar números à toa para confiar no génio. Buscar uma dialética entre a morfologia, a sintaxe e a retórica supõe algumas dificuldades menos fáceis de vencer do que problemas elementares de análise combinatória. Explicar-nos-emos a este respeito mais à frente.

Não desejaríamos terminar este breve estudo sobre a série, sem mencionar a importância dos registos sonoros, porque falámos de intervalos seriais, digamos abstratos. Quantas interferências poderiam provocar-se entre a própria série e a tessitura só por este simples facto: cada uma das componentes pode ser móvel ou imóvel em relação à outra. Imaginemos apenas as instabilidades de uma série única em relação a uma tessitura constantemente renovada, ou os desequilíbrios de séries diversas em relação a uma tessitura de todo coagulada, pontos extremos de um jogo de ambiguidades sonoras, que poderá também combinar-se com ambiguidades de ritmo ou de intensidade.

Convém, sem dúvida alguma, pôr o ritmo em fase com a estrutura serial. Como consegui-lo?

Paradoxalmente, o ponto de partida será separar a polifonia do ritmo. Se tivéssemos de obter uma caução, então citaríamos os motetos isorrítmicos de Machaut e Dufay. Ou seja, que importância equivalente atribuiremos às estruturas rítmicas e às estruturas seriais. Criar, também neste domínio, uma rede de possíveis, tal será o nosso objetivo.

O caso mais simples consiste em pegar numa série de valores e em fazer-lhes sofrer um número de permutações igual e paralelo ao das alturas, afetando cada nota da série inicial com uma duração inamovível. Se nos referirmos ao quadro do exemplo 3, podemos supor, de 1 a 12, uma série cromática de valores que vão da fusa à semínima pontuada. Assim mi bemol, cifrado 1, corresponderá a uma fusa; ré natural, cifrado 2, corresponderá a uma semicolcheia, etc.

Ao estabelecer o quadro das durações, teremos séries de todo irregulares; assim:

Ex. 6⁶

♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩

Em seguida, no decurso da composição, poderemos dissociar as séries rítmicas das séries de alturas que lhes deram origem e, em suma, criar um contraponto de estrutura entre as alturas e os ritmos. Constatamos como, a partir de uma simples progressão aritmética rítmica, múltipla de uma só unidade, se conflui rapidamente numa complexidade já notável; basta mencionar o emprego dos valores irracionais para assinalar todos os recursos de semelhante técnica.

6 Séries rítmicas do primeiro livro das *Structures* para dois pianos (Robert Piencikowski).

Após a descrição deste caso-limite em que a organização das durações é equivalente à das alturas, falaremos de organizações em que o ritmo tem decerto uma estrutura, mas fundada exclusivamente em princípios de variação rítmica, e independentes da estrutura das alturas. Os contrapontos de estruturas poderão então evoluir em planos paralelos, se assim se pode dizer, mas não serão *reversíveis* como no caso precedente.

Vejamos um exemplo para ilustrar este propósito. Sejam três células rítmicas I, II e III; obtemos IV pela síntese de I e II; V pela síntese de I e III; VI pela síntese de II e III; VII, finalmente, pela síntese de I, II e III.

Ex. 7⁷

Temos uma série de sete células rítmicas, ora não retrógradadas, ou seja, simétricas em relação ao seu centro, ora retrógradadas, isto é, não simétricas em relação ao seu centro. Retrógradadas são as células I, III, V, VI, VII; não retrógradadas são as células II e IV.

Podemos aplicar a estas células uma série de transmutações, que iremos assim definir:

1. As transmutações simples, a saber: o aumento e a diminuição regulares ou irregulares (regulares quando a hierarquia da célula inicial é respeitada, irregulares quando as componentes da célula são diferentemente modificadas); – a transformação irracional (dada a unidade de valor, a nova unidade de valor estará numa relação irracional (tercina, quintina, etc. – com a antiga); – a adição do ponto (aumento da metade do valor e, portanto, modelando-se pelo valor a aumentar, criando uma nova hierarquia dependente da primeira), adição do ponto que pode ser simples, dupla, tripla, etc.; – a amputação das componentes da célula de um igual valor (o que suprime igualmente a hierarquia primitiva da célula).

2. O ritmo expresso em unidades de valor, as diferentes componentes da célula que pode exprimir-se em unidades de valor diferentes. O ponto marcado da célula-mãe conservou-se ou foi substituído por um silêncio.

7 Os exemplos 7 a 10, 12 e 13 são tirados de *Polyphonie X* (Robert Piencikowski).

3. O ritmo esvaziado. Queremos com isso dizer que os valores componentes de uma célula são transformados por síncope; de dois modos possíveis: ou o silêncio ocupa a metade do valor e o valor novo a outra metade, ou o novo valor está compreendido entre dois silêncios de igual duração. Não se exclui a possibilidade diretamente contrária, a saber, que um silêncio seja enquadrado por dois valores de igual duração.

4. O ritmo desmultiplicado, ou seja, a engendração do ritmo por si mesmo, no sentido de que no interior de cada valor da célula-mãe, esta última se reproduzirá homoteticamente.

5. O ritmo derivado, ou seja, a decomposição do ritmo pelo seu princípio. É uma combinação do ritmo expresso e do ritmo desmultiplicado: a expressão do ritmo em unidades de valor faz-se de acordo com uma homotetia da célula-mãe.

6. A substituição de um valor ou de vários valores por um silêncio. Numa célula não retrogradável, esta substituição poderá levar-se a cabo na nota-pivô ou ainda nas notas simétricas; desembocamos numa nova simetria do som e do silêncio. Numa célula retrogradável, os valores paralelos é que serão substituídos por um silêncio.

7. A mesma operação reproduzir-se-á, mas de modo contrário: numa célula não retrógrada, substituir-se-á por silêncios a nota-pivô e uma das notas simétricas, ou apenas uma das notas simétricas; deste modo, teremos a assimetria do som e do silêncio. Numa célula retrogradável, os valores opostos é que serão substituídos por silêncios (cf. ex.8).

Assim, para um ritmo tão simples como o ritmo I, esboçaremos este quadro das possibilidades de transmutações que – há que reconhecer – oferecem já um certo número de recursos.

Com os ritmos VI ou VII, entrevê-se que isso dará células rítmicas bastante complexas, como esta:

Ex. 9



Refiramos que estas transformações se projetam umas nas outras em certos casos particulares. A primeira, a sexta e a sétima formas de variação podem reagir sobre as outras quatro.

Além disso, linearmente, a partir de um mesmo ritmo, é praticável uma extensão ora simétrica, ora assimétrica; ou seja, os ritmos retrogradáveis tornam-se não retrogradáveis e, em seguida, de novo retrogradáveis, etc. – conforme se lhes acrescentar o todo ou parte dos seus valores constituintes. Estes enxertos rítmicos colocam-se livremente quer entre os valores da célula-mãe, quer no exterior desta célula.

I.

1º

2º

3º

4º

5º

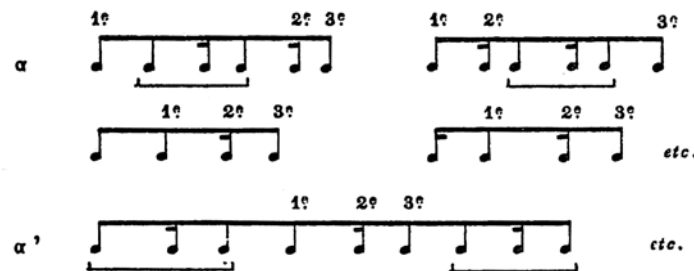
6º

7º

Tomaremos como exemplo o caso da célula II, que é não retrogradável.

A primeira transformação (α) consiste em colocar toda a célula-mãe entre o primeiro e segundo valores desta célula – o que origina um ritmo retrogradável; este resultado obtém-se igualmente se colocarmos a célula-mãe entre os seus próprios segundo e terceiro valores. (A célula-mãe adicionada está no exemplo sublinhada por um colchete.) Poderia ainda acrescentar-se apenas um ou dois dos valores componentes da célula-mãe.

Ex. 10



A segunda transformação (α') consiste, ao invés, em tornar não retrogradável o novo ritmo, mas sempre por extensão, ou seja, acrescentando o todo ou parte da célula-mãe.

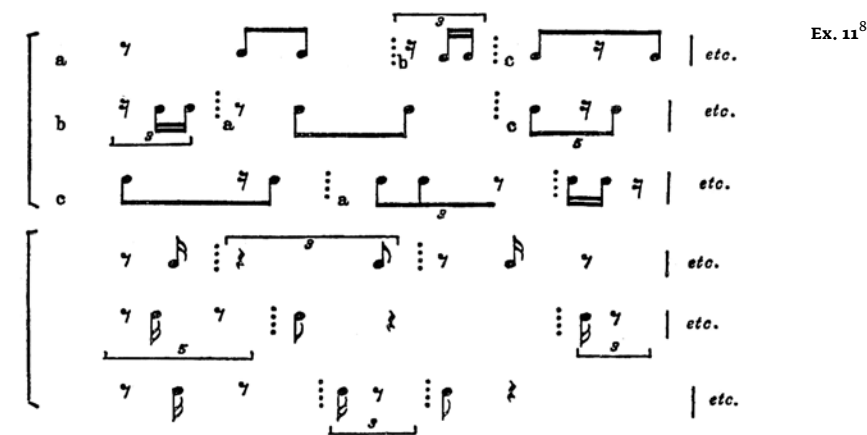
A cada uma destas extensões podem aplicar-se as transmutações possíveis da célula inicial.

Obtemos assim, num plano puramente rítmico, um equivalente das transformações seriais. E podemos constituir um quadro de sete permutações, aplicáveis ora às próprias células, ora ao seu modo de desenvolvimento. É até possível levar as duas variações a atuar em conjunto e, portanto, fazer interferir a engendração rítmica e o seu modo de variação. Quanto às séries, concorrendo ou divergindo, estabelecemos, pois, a rede de possíveis, a que desejamos chegar. Nasce assim uma conceção da composição que já nem sequer sente necessidade de recordar as arquiteturas clássicas, mesmo que fosse para as destruir. Pensamos dirigir-nos, sem mais constrangimentos, para um modo muito real de ser, cuja autonomia já nada terá a renegar.

Quanto ao ritmo, mencionámos o silêncio como parte integrante. Existe em geral a tendência para reter, da música, apenas esta definição dos livros de solfejo: *A música é a arte dos sons*. Que dúvida!? Não será possível tentar realizar, talvez menos simplesmente mas de modo mais vivo, uma estreita combinação destes dois antagonistas: som e silêncio? Sem falar de numerosas definições, que se poderiam dar ao silêncio em música – silêncio de registos, silêncio de timbres, entre outros –, consideremo-lo sob a sua mais

elementar definição de ausência de som. Webern também aqui foi o primeiro a explorar as possibilidades de uma dialética do som e do silêncio. Se, por exemplo, analisarmos o último andamento das *Variações para piano* ou o segundo andamento do *Quarteto de cordas*, constatamos que os silêncios fazem parte integrante das células rítmicas. Será essa talvez a única, mas perturbadora descoberta rítmica de Webern? Se tirarmos as consequências de semelhante conceção do silêncio, poderemos variá-lo ao mesmo título que os próprios valores, em suma, fazê-lo participar ativamente na vida rítmica. Isto levou-nos a imaginar o que se poderia rotular de cliché negativo de uma célula rítmica, na aceção de que sons e silêncios são intervertidos: tudo o que é valor – ou seja, som – torna-se silêncio, tudo o que é silêncio transforma-se em valor – isto é, em som.

Eis uma estrutura rítmica a partir das mesmas células, vista sob estas duas óticas interdependentes.

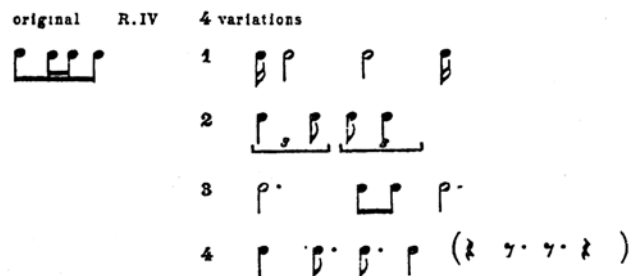


Por outro lado, é possível inscrever entre diferentes sequências, que dependem de uma mesma célula, esta célula inscrita, duração a duração, em silêncios. É introduzir uma noção mais complexa de função do silêncio que intervém no meio das funções rítmicas associadas ao som.

Para considerar esta ideia, permitimo-nos fornecer ainda um exemplo extremamente simples. Se retomarmos a célula IV, que acima aduzimos, derivemos dela quatro variações:

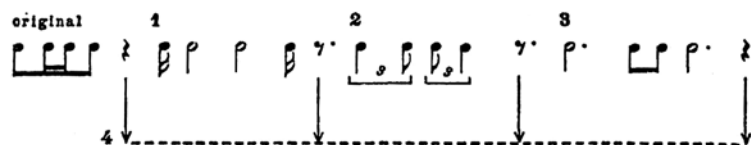
8 Esta estrutura rítmica é a das páginas 46-47 do quarto andamento da *Deuxième Sonate* para piano (Robert Piencikowski).

Ex. 12



Escrevemos sucessivamente a original e as três primeiras variações, mas em vez de justapô-las, separamo-las pela quarta variação, cujas durações já convertemos em silêncios.

Ex. 13



A partir deste exemplo rudimentar, cabe mesmo imaginar como conceber as funções de silêncio enquanto parte integrante do ritmo.

★

Falaremos, por último, de uma registação das durações, se for possível aliar de forma tão elíptica as duas componentes que são a altura e a duração. Dado um som registado, se o transpusermos, somos forçados a acelerar a sua velocidade, e, por conseguinte, a encurtar a sua duração; se o transpusermos segundo a escala dos doze meios-tons, obtemos, no interior da oitava, doze durações diferentes, tendo todas entre si relações irracionais: ou seja, que relativamente aos sons 1, 2, 3, 4,... 12, teremos unidades de tempo t_1 , t_2 , t_3 , t_4 , (...), t_{12} .

Para abranger todo o registo do grave ao agudo, fomos obrigados a transpor estes doze sons para seis velocidades distintas (ou seja, seis oitavas), que denominámos:

$$4N, 2N, N, M, \frac{M}{2}, \frac{M}{4}$$

(sendo M a metade de N).

Elas indicam, pois, uma tessitura aplicável aos doze sons. Além disso, ao organizar a tessitura, as velocidades implicam, respetivamente, um múltiplo do valor mais pequeno t_1 , t_2 , (...), t_{12} ;

como as velocidades crescem sempre em progressão geométrica de base 2, pois que a oitava nos serviu de base, as durações diminuirão na proporção inversa.

Obtemos então, em correspondência com as velocidades:

$$4N, 2N, N, M, \frac{M}{2}, \frac{M}{4}$$

Um quadro geral dos tempos:

$$t, 2t, 4t, 8t, 16t, 32t,$$

aplicável às doze unidades de t_1 a t_{12} . Foi precisamente a isto que chamámos um registo de durações. O som 4 da velocidade $4N$ tem uma duração t_4 , o som 8 da velocidade M_4 uma duração $16t_8$, etc.

Mas se desligarmos pelo pensamento estas durações que lhes deram origem – referindo-nos ao primeiro caso de série rítmica que estudámos, exemplo 5 – obteremos dois planos paralelos de estrutura serial. Não só será possível utilizar séries diferentes, como já assinalámos, mas será ainda permitido registar a duração e a altura, e independentemente uma da outra. Isto levar-nos à, de resto, ou a modificar o som ou ao silêncio.

Tomemos, por exemplo, a série:

$$1\ 6\ 3\ 4\ 19\ 11\ 5\ 12\ 7\ 9\ 2\ 8$$

para as alturas, e a série:

$$7\ 1\ 8\ 6\ 11\ 4\ 10\ 9\ 3\ 2\ 5\ 12$$

para as durações.

Registaremos assim as alturas:

$$1. \frac{M}{2} - 6.2N - 3.4N - 4.N - 10.4N - 11. \frac{M}{2} - 5.M, \text{ etc.}$$

e para as durações:

$$2t_7 - 16t_1 - 32t_8 - 8t_6 - 2t_{11} - 32t_4 - 4t_{10}, \text{ etc.}$$

Se aplicarmos à série de alturas a série de durações, teremos:

$$1.M_2; 2t_7 - 6.2N; 16t_1 - 3.4N; 32t_8 - 4.N; 8t_6 - \text{etc.}$$

O som $1. \frac{M}{2}$ tem uma duração original de $16t_1$. Se lhe aplicarmos a duração $2t_7$, mais curta, só parcialmente o captaremos. O som $6.2N$ tem uma duração original de: $2t_6$. Se lhe aplicarmos a duração $16t_1$, haverá depois deste som um silêncio que corresponde à diferença: $16t_1 - 2t_6$.

Retenhamos, pois, desde já, que uma estrutura é possível a partir do jogo das tessituras de altura e duração, de um modo extremamente fluido, que vai do total afastamento de tessituras divergentes até afloramento de tessituras vizinhas. Examinaremos os meios de realizar semelhante construção, quando nos referirmos à experiência da música concreta. Declaremos que até é possível redigir uma partitura.

★

Reparou-se talvez, a propósito da questão do ritmo, que propusemos duas formas de estruturas: a primeira por unidades de valor, a segunda por células rítmicas, já organizadas e suscetíveis de serem variadas.

Se nos virarmos para o problema da organização das alturas, no qual considerámos apenas notas – e equivalentes de valores unitários –, é possível pensar em criar uma espécie de correspondência com as células rítmicas e, para isso, chegar à noção de sons complexos ou de complexos de sons.

Ficar-se-á porventura surpreso por chamarmos complexos de sons ao que habitualmente se rotula de acordes. Sem falar da herança histórica a que está ligado o termo *acorde*, não atribuímos a esta coagulação vertical uma função harmónica propriamente dita. Entendemo-lo como sobreposição de frequências, como um bloco sonoro.

Vejamos o exemplo de uma série de doze meios-tons assim repartidos: três sons, um som, dois sons, quatro sons, dois sons, ou seja, cinco *sonoridades*.

Ex. 14⁹



Se aplicarmos a esta série o princípio de transposição que acima definimos, obtemos cinco séries de sonoridades, cujos blocos sonoros são mais ou menos complexos¹⁰; porque, ao fazê-lo, multiplicamos entre si as componentes de cada bloco. Assim, se transpusermos uma sobreposição de três sons por uma sobreposição de quatro sons, obter-se-á uma sobreposição de doze sons, em princípio – 4 vezes 3. Mas com as notas comuns – aqui duas: sol natural e si bemol – este novo bloco o sonoro terá apenas dez sons.

Cada uma destas sobreposições de frequências é, evidentemente, suscetível de se modificar, sempre que se reproduz: pois, todas as notas são móveis quanto à tessitura e suscetíveis de permutações segundo uma linha vertical, relativamente aos intervalos de definições.

Ex. 15



Ex. 16



Além disso, poderemos modificar a cor desta sonoridade, modificando quer o ataque, quer a intensidade de uma ou várias das suas componentes.

Ex. 17



9 “Sonorités” extraídas do *Marteau sans maître*, ciclo do “Artisanat furieux” (Robert Piencikowski).

10 O exemplo 15 corresponde às citações estilísticas da técnica de “L’Artisanat furieux”, reutilizada na nona peça do *Marteau sans maître*, “Bel édifice et les pressentiments: double”; os sistemas 1 e 3 são utilizados desde o compasso 174 até ao fim da peça. (Robert Piencikowski citado por S.W.).

É evidente que o primeiro bloco do exemplo 15 não terá a mesma sonoridade que o segundo, ambos deduzidos, no entanto, do exemplo 14.

O campo das variações a que se podem sujeitar estes complexos de sons é, como se adverte, vasto e rico de possibilidades, sobretudo se não se excluir a eventualidade dos domínios não temperados e das microdistâncias.

O som complexo é mais difícil de definir, porque não se baseia em sobreposições de frequências diferentes, mas apela para a noção de um corpo sonoro que já não atribui a si mesmo sons puros – fundamental e harmónicas naturais – mas sobreposições harmónicas que já não têm relações numéricas simples. Em suma, ouve-se uma frequência preponderante, sobreposta a outras, cuja intensidade é menor. Por vezes – isso acontece, por exemplo, com um gongo – as frequências preponderantes variam por ocasião da evolução do complexo fornecido pelo corpo sonoro. Estes sons complexos, a partir de uma tablatura, são passíveis de uma utilização serial; convém então considerar a série não tanto como um controlo de alturas variáveis quanto à tessitura, mas como um dos controlos das permutações sobre objetos sonoros de certa forma fixos. É o que assinalaremos a propósito do emprego do piano preparado por John Cage.

★

Recorremos a noções de ataque e de intensidade para diferenciar dois complexos de sons que têm as mesmas componentes. Pensamos, de facto, que estas funções devem desempenhar um papel construtivo na obra, de modo análogo à altura, ao ritmo e ao timbre, se diferentes timbres se utilizarem. Daremos um exemplo de combinações seriais de timbres. Eis dezoito instrumentos tocando em sete grupos simétricos. São, na ordem da partitura¹¹:

1. (3)	Flauta piccolo Clarinete piccolo Corne inglês	5. (2)	Violino I Violoncelo 1
2. (2)	Oboé Clarinete baixo	6. (2)	Violino 2 Violoncelo 2
3. (2)	Flauta Fagote	7. (3)	Alto I Alto 2 Contrabaixo
4. (4)	Trompete piccolo Saxofone alto Trompa Trombone		

11 Trata-se de *Poliphonie X*.

A partir desta simetria de dois grupos extremos de três instrumentos, de quatro grupos médios de dois instrumentos, em relação a um grupo central de quatro instrumentos (dois mais dois), é que iremos estabelecer as nossas mutações de grupos entre si. Se fizermos que cada grupo assuma funções seriais e rítmicas determinadas, ver-se-á que essas funções evoluirão através dos grupos com a mesma cifra patronímica, mas de composições variáveis.

Eis duas mutações que permitirão dar-se conta do processo de variação.

1. (3)	Flauta piccolo Corne inglês Alto 2	Clarinete piccolo Corne inglês Alto 1
2. (2)	Flauta Violoncelo 1	Trompa Violoncelo 1
3. (2)	Trompete piccolo Violoncelo 2	Saxofone alto Violino 2
4. (4)	Oboé Saxofone alto Trombone Violino 1	Oboé Fagote Violino 1 Violoncelo 2
5. (2)	Clarinete baixo Violino 2	Flauta Trombone
6. (2)	Fagote Trompa	Clarinete baixo Trompete piccolo
7. (3)	Clarinete piccolo Alto 1 Contrabaixo	Flauta piccolo Alto 2 Contrabaixo

Obtêm-se assim formações instrumentais que desempenham na estrutura um papel muito importante. Note-se que estas permutações não se obtêm de forma automática, mas são escolhidas pelas qualidades especiais que apresentam, que o ponto de partida destas pesquisas, e portanto o fim que elas se propõem, é acima de tudo a *evidência* sonora.

Quanto aos ataques e às intensidades, basta desligá-los das estruturas que presidiram à sua elaboração, e conceder-lhes uma autonomia para também os levar a cooperar na organização global de uma estrutura musical. Podem depender originariamente da série de alturas ou de ritmos ou, então, ter o seu próprio domínio independente desde o início, como já vimos também a propósito das durações.

★

Por fim, até os *tempi* podem explicar-se graças a uma análoga preocupação em dar-lhes uma organização serial. Como no caso dos ataques, das intensidades e dos timbres, suspeita-se que tais organizações seriais não serão menos complexas do que as das alturas e das durações, mas que se renovam com menos frequência, se é possível falar de um modo tão sumário. Sabemos que elas governam, dominam, acentuam ou contradizem as grandes linhas da arquitetura, em vez de participar na escrita instantânea de uma obra musical.

Se estabelecemos uma separação entre a questão dos *tempi* e a do ritmo propriamente dito, é porque consideramos estes dois aspetos do tempo musical como essencialmente diferentes. Um – o ritmo – refere-se a uma função da unidade de valor, a qual, para comodidade do estudo, pode ser abstraída do tempo em que figura. O outro – o tempo – é, em suma, uma *velocidade de desenvolvimento* do texto musical, essencialmente pragmático. Vê-se que o tempo não pode, pois, variar a cada instante; de outro modo, confundir-se-ia com o ritmo, porque suscitaria também variações em relação à própria unidade de valor. Além disso, o fator importante na escolha de diferentes *tempi* não é uma exatidão metronómica rigorosa (embora ela seja desejável, nem mais nem menos que em toda a música), mas antes uma hierarquia nas suas ligações – o que equivale a estabelecer uma relação das *velocidades de desenvolvimento* do texto entre umas e outras.

É provável que a questão do tempo e do ritmo seja, em última análise, bastante mais incerta e ambígua, porque subentendemos ainda a cinemática ou a agógica de um desenvolvimento, conforme ele se situa num tempo rápido ou lento e, por isso, mesmo relativamente a uma idêntica unidade de valor, a escrita rítmica será intrinsecamente modificada.

Estas interferências de estatismo e dinamismo rítmicos, com uma mobilidade ou uma permanência do tempo, podem por nós ser aproximadas das que constatávamos entre as estruturas seriais e os registos.



Talvez alguém se espante por não falarmos agora da composição de uma obra. Mas de tudo o que escrevemos acerca da descoberta de um mundo serial ressalta e transparece, de forma assaz clara, a nossa recusa em descrever a criação como a única efetuação destas estruturas de partida; não pode satisfazer-nos uma certeza ou segurança assim alcançada, porque daria o aspeto de um reflexo condicionado ao ato de escrever, gesto então sem mais importância do que uma contabilidade cuidadosamente preservada ou até minuciosamente apurada. A composição não pode revestir a aparência de uma elegante, ou até engenhosa, economia distributiva, sem se condenar à inanidade e à gratuidade.

A partir dos dados que estudámos em pormenor, surge o imprevisível. Vimos o livre jogo que, em si mesmas e entre elas, deixam todas estas organizações seriais, que só parecem rígidas aos que as ignoram ou sistematicamente as recusam, prisioneiros de uma rotina algo secular e de um preconceito conservador, para o qual as aquisições do passado são intangíveis.

Após este tentame de teoria, que a muitos se afigurou como a glorificação do intelectualismo contra o instinto, concluiremos. O inesperado, ainda: só há criação no imprevisível que se torna necessidade.



Não desejaríamos prosseguir este estudo sobre as perspetivas atuais da música sem mencionar os nomes de Olivier Messiaen e de John Cage. Constituem eles as únicas exceções que assinalámos, nas aquisições da linguagem desde Webern, Stravinsky, Berg e Schönberg. O primeiro pelas suas descobertas no domínio rítmico; o segundo pelas suas prospeções nos sons complexos, nos complexos de sons e igualmente no domínio rítmico.

Devemos a Olivier Messiaen a criação – a partir do estudo aprofundado que fez do cantochão, da rítmica hindu e de Stravinsky – de uma técnica consciente da duração. O facto é decerto importante, porque – afora a inoperante mania, periodicamente de volta, de querer reconstituir a métrica grega – é necessário remontar ao século XIV para reencontrar semelhante preocupação na música ocidental; embora tenha sido uma das constantes da música noutras civilizações (África negra, Índia, ilhas de Bali e de Java).

Devemos-lhe sobretudo – entre outras aquisições – a ideia primordial de ter desanexado a escrita rítmica da escrita polifónica. (Ideia que encontramos no estado embrionário em numerosos *Mono-rítmica* ou *Hauptrythmus* presentes em quase todas as obras de Berg.) Ele produz assim os seus primeiros cânones rítmicos por aumentação, por diminuição ou ainda por adição do ponto, início de uma integral técnica polirrítmica. Devemos-lhe os engrandecimentos simétricos ou assimétricos de células rítmicas, e também o estabelecimento da diferença entre ritmos retrogradáveis e ritmos não retrogradáveis.

Devemos-lhe ainda a criação de modos de durações em que a rítmica adquire um valor funcional; devemos-lhe, por último, a preocupação de estabelecer uma dialética da duração pelas suas pesquisas de uma hierarquia nos valores (oposições variáveis de valores mais ou menos breves e de valores mais ou menos longos, pares ou ímpares), dialética que, quando incide nas estruturas de neumas rítmicos, fornece por si só um meio de desenvolvimento musical. Importa considerar ainda como muito importantes as pesquisas que ele prossegue ao criar, além de modos rítmicos, modos de intensidade e modos de ataque.

Esta enumeração sucinta basta para provar como os princípios rítmicos seriais, por nós expostos, não teriam podido conceber-se sem a inquietação e a técnica que Messiaen nos transmitiu.

★

Quanto a John Cage, trouxe-nos a prova de que era possível criar espaços sonoros não temperados, mesmo por meio de instrumentos existentes. Assim, o seu emprego do *piano preparado* não é apenas um aspeto inesperado de um piano-percussão, cujo tampo harmónico seria invadido por uma vegetação insólita e metalizante. Trata-se antes de uma impugnação das noções acústicas, paulatinamente estabilizadas, no decurso da evolução musical do Ocidente, já que o piano preparado se converte num instrumento capaz de fornecer, mediante uma tablatura artesanal, complexos de frequências. De facto, John Cage pensa que os instrumentos criados para as necessidades da linguagem tonal já não correspondem às novas necessidades da música, que rejeita a oitava como intervalo privilegiado, a partir do qual se reproduzem as diferentes escalas. Afirma-se assim a vontade de, à partida, dar a cada som uma individualidade marcada. Como esta individualidade é um invariante, para uma obra de longa duração, chega-se, em virtude das repetições no tempo, a uma neutralidade global e hierárquica na escala das frequências, ou seja, a um modo único e exclusivo de sons múltiplos que cobre toda a tessitura; porventura, cai-se então na armadilha que se procurava evitar. Notemos todavia que, se as tablaturas fossem mais numerosas, a polarização seria muito mais rica, por causa da rede de interferências que então entre elas se criaria. Se, pelo contrário, cada som se produzir como absolutamente neutro *a priori* – é o caso do material serial –, o contexto faz surgir, a cada aparição de um mesmo som, uma individualização diferente desse som. Esta espécie de reversibilidade da causa para o efeito é um fenómeno bastante curioso para ser assinalado.

Devemos igualmente a John Cage a ideia de complexos de sons; porque ele escreveu obras em que, em vez de se servir de sons puros, utiliza acordes que não têm nenhuma função harmónica, e são essencialmente espécies de amálgamas sonoros ligados a timbres, a durações e a intensidades, podendo cada uma destas características diferir de acordo com as distintas componentes da amálgama.

Assinalaremos ainda o seu jeito de conceber a construção rítmica que se apoia na ideia de tempo real, patenteado por relações numéricas onde não intervém o coeficiente pessoal; além disso, um dado número de unidades de medida origina um número igual de unidades de desenvolvimento. Chega-se assim a uma estrutura numérica *a priori*, que John Cage qualifica de prismática, e que nós designaremos antes como estrutura cristalizada.

Mais recentemente, ele preocupou-se com criar relações estruturais entre as diversas componentes do som e, para tal, utiliza tabelas que organizam cada uma delas em repartições paralelas, mas autónomas.

A direção das pesquisas realizadas por John Cage avizinha-se demasiado da nossa para não as referirmos.

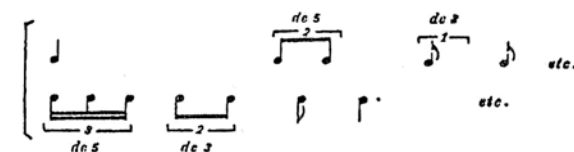
★

Por fim, a experiência da música concreta parece-nos indispensável na medida em que permite resolver dificuldades apresentadas ou pela criação de espaços sonoros não temperados e de sons complexos, ou pela realização de estruturas rítmicas que fracionam os irracionais.

Até aqui, a experiência da música concreta mostrou sobretudo uma curiosidade e um apetite de objetos sonoros, sem grande preocupação com a sua organização. Seria possível de outro modo com os meios tão rudimentares fornecidos pelos processos de registo e gravação em disco? Não parece. Mas com os aparelhos cada vez mais aperfeiçoados, construídos sob a direção de Pierre Schaeffer, sobretudo a partir do registo em fita, afigura-se possível chegar a resultados de uma precisão muito satisfatória.

Do ponto de vista rítmico, já que a duração de um som gravado em fita se mede em comprimento (a velocidade de desenrolamento é de setenta e sete centímetros por segundo), é possível, cortando na fita gravada e, em seguida, montando os sons escolhidos – um pouco à maneira das sequências de um filme – efetuar sequências rítmicas irrealizáveis por intérpretes.

Se se escrever:



Ex. 18¹²
Estudo I de
música concreta

ou seja, se existir o desejo de fracionar grupos irracionais, pegar apenas em duas colcheias de uma quintina, numa colcheia de tercina, etc., isso não pode fazer-se em escrita polifónica, porque é praticamente impossível executar ritmos de tão grande dificuldade, quando são sobrepostos.

Na fita magnética, tudo se torna muito simples. Suponhamos que a semínima se inscreve em sessenta centímetros (que posso tomar, entre outras, como unidade de valor). A colcheia de quintina

12 Os exemplos 18 a 21 referem-se a *Étude I de musique concrète* de Pierre Boulez (Robert Piencikowski).

inscrever-se-á em vinte e quatro centímetros, a semicolheia de quinta em doze centímetros e a colcheia de terça em vinte centímetros. Ter-se-á, portanto, o seguinte esquema de montagem:

60 cm — 24 cm 24 cm — 20 cm — 30 cm.
12 cm 12 cm 12 cm — 20 cm 20 cm — 30 cm — 90 cm

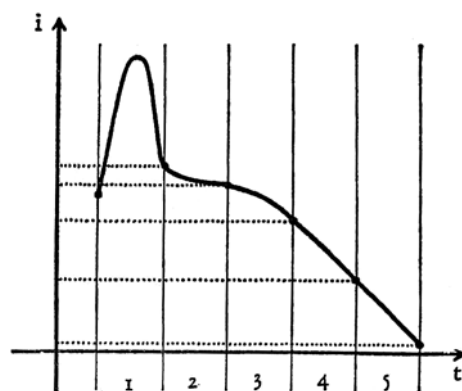
A gravação em fita permite igualmente interferir na curva do som. Sem nos demorarmos no som ao invés e nos filtros de frequências, podemos descrever quais as permutações seriais a que pode ser submetido um dado som.

Seja este som, que inscreveremos de acordo com eixos de intensidade e de tempo (ex. 19).

Dividamo-lo em cinco partes iguais. (Seja-nos concedido que a cifra 5 não é arbitrária, porque depende de outros fatores seriais determinantes.) Se a este som, assim dividido, se aplicar uma dada série, por ex.:

2 3 5 4 1

Ex. 19



ou ainda:

3 4 1 5 2,

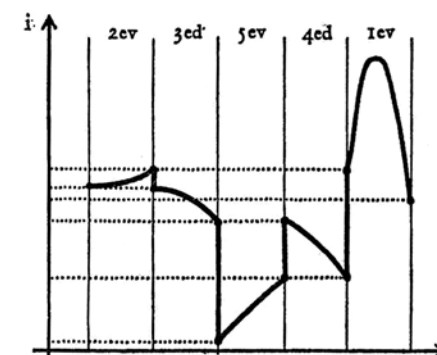
se colocarmos estas divisões ora a direito [ed] ora do avesso [ev]:

2ev 3ed 5ev 4ed 1ev

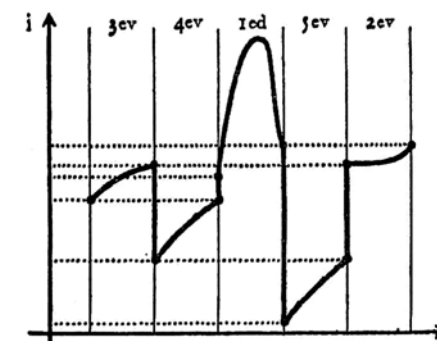
ou

3ev 4ev 1ed 5ed 2ev

Ex. 20



Ex. 21



obtêm-se curvas artificiais que introduzem uma dimensão nova nas possibilidades de variação.

A notação de partituras far-se-á referindo à escala os comprimentos de onda da fita gravada; com algumas convenções que definem para cada obra o material utilizado e a tablatura que lhe corresponde, a paginação será tão legível como a de uma partitura ordinária.

★

Quem poderá negar que todas as investigações da nossa época convergem para um feixe excepcionalmente rico? A exposição que fizemos arrisca-se a atrair sobre nós acusações de intelectualismo.

Desde o século XIX, o termo 'intelectual' é a censura mais injuriosa que existe, quando endereçada a um criador que trabalha nas artes ditas de expressão. Criam-se assim algumas confusões. Os

dodecafonistas são os que mais beneficiam desta acusação. Ao contrário do que deles em geral se diz – e tudo não passa de um boato – quase nunca têm uma apreensão inteligente do fenómeno musical da nossa época. Contentam-se com persistir em bases adquiridas para fins de destruição pelos seus predecessores; dedicam-se, a exemplo do último Schönberg, a um procedimento anti-histórico. Desejariam alguns que tomássemos semelhante academismo lavar por intelectualismo, quando ele é apenas a secreção de espíritos tacanhos e com falta de expedientes.

As confusões, porém, nem sempre são anedóticas. O “*artista intelectual*” corresponde, mais ou menos, a esta definição: estabelece a sua teoria, em circuito fechado, anseia vivamente por convencer outrem da eficiência e do valimento desta teoria; para tal, ao fazer uma espécie de prova pela novidade, entrega-se a fazer obras que, ao fim e ao cabo, não têm outro critério a não ser o de uma prova por meio do novo. Se a criação for má, rapidamente ele será, com desprezo, apodado de teórico, relojoeiro, etc. Se a criação for boa, dir-se-á com igual celeridade que não é o teórico que leva à adesão, que as suas teorias pouca importância têm, pois que produziu uma obra bela. Para alcançar esta consagração, esqueceu-se toda a relação da causa a efeito que, no caso do desprezo, se fazia sobressair.

Mas porque deveremos nós envergonhar-nos da nossa técnica? Ripostamos ao invés e diremos que esta censura de intelectualismo não tem fundamento, porque nasce de uma compreensão errônea – se é que não apimentada de má-fé – do papel interpenetrado da sensibilidade e da inteligência em toda a criação. Não esqueçamos que, na música, a expressão está ligada, de modo muito intrínseco, à linguagem, à própria técnica da linguagem. A música é, porventura, o fenómeno menos dissociável de todos os meios de expressão, no sentido de que é a sua própria morfologia que, acima de tudo, aclara a evolução sensível do criador. Vê-se então como estas censuras de intelectualismo são mal-avindas, porque os meios formais são a única comunicação possível. Não visamos o paradoxo, se afirmarmos que quanto mais complexos forem estes meios formais, tanto menos eles serão intelectualmente apreendidos pelo ouvinte. A análise é então impossível no decurso da execução; e mesmo quando se analisou uma estrutura complexa, é um facto de experiência que as formas mais bem construídas, portanto as menos visíveis, se recompõem na audição e desafiavam de novo o espírito analítico, submergindo-o. Outro tanto se poderia dizer de obras que se pretendem simples e das quais se percebe – desta vez, de modo muito intelectual – o carácter esquemático, precisamente porque é previsível.

Estes esquemas, com que se contentam os que se denegam ao pecado do intelectualismo, são reprováveis tanto pela sua gratuitidade, pela sua arbitrariedade, quanto pelo seu *a priori*. Não

conseguem suscitar nenhuma consequência, exceto a de uma esterilidade que vem congelar-se definitivamente fora de circuito. Que se batizem pomposamente de *liberdade*, ou se justifiquem em nome da expressão lírica, mas assim apenas se justifica e se batiza a sua preguiça de tendências escleróticas.

Protesta-se, porém, em último recurso, em nome da imaginação criadora. É preciso desconsiderar espíritos de imaginação tão fértil. São, ademais, curiosos estes protestadores, porque têm essa faculdade tão frágil que não suporta ser dirigida. De facto, já nos tínhamos apercebido de que ela era não só frágil, mas débil – embora eles a proclamem onipotente; caem, inconscientes, em todas as ratoeiras dos piores lugares-comuns. Nós, pelo contrário, tenderíamos a achar que a imaginação necessita de alguns trampolins, que são os meios formais, postos à sua disposição por uma técnica que não receia ser chamada pelo seu nome.

Chegamos assim à insuportável questão do formalismo. Último resíduo do romantismo, concebem-se sempre as investigações teóricas como um ciclo fechado, não coincidindo com as criações propriamente ditas, como já referimos. Desembaracemo-nos desta lenda obsoleta: não pode, sob pena de asfixia mortal, ser assim. Uma lógica conscientemente organizadora não é independente da obra, contribui para a sua criação, está-lhe ligada num circuito reversível; a necessidade de precisar aquilo cuja expressão se gostaria de alcançar é o que guia a evolução da técnica; esta técnica robustece a imaginação que se projeta e arremessa então para o despercebido; e assim, num perpétuo jogo de espelhos, se prossegue a criação; organização viva e vivida, acatando como possíveis todas as aquisições, enriquecendo-se a cada nova experiência, completando-se, modificando-se, mudando até de acentuação. Diremos ainda mais: é pela glorificação da própria retórica que a música se justifica. De outro modo, persiste apenas como anedota irrisória, grandiloquência espalhafatosa ou libertinagem morosa.

É preciso concluir? Mais uma vez, o inesperado: *Le coeur, un viscère qui tient lieu de tout...* [O coração, entranha que faz as vezes de tudo...] (Verlaine... 1865... respondendo a Barbey d'Aurevilly...)

7. “...AO PÉ E AO LONGE” (1954)*

Aparentemente, a geração atual poderá despedir-se dos seus predecessores: conseguiu definir-se de modo assaz claro e explícito para já não aceitar apadrinhamentos, para já não ser chagada pela obsessão. Conhecem-se as principais forças vivas da recente evolução musical; escusado é recordar a divergência de pontos de vista particularizantes que elas manifestavam. Era nosso dever denunciar o aspeto aparente destas contradições, resolvê-las numa síntese justificada.

Especificar as aquisições no ativo desta nova geração descreverá claramente o seu estado de espírito, o seu modo de pensar a música. Um facto é certo: desde a morfologia da linguagem até à conceção da obra, tudo foi posto em causa, e tal não por uma vontade revolucionária mais ou menos gratuita, que se contentaria com aplicar certos postulados sem relação com o seu objeto, mas antes por uma série de intuições controladas por uma lógica indispensável à sua homogeneidade.

De facto, é preciso notar que estas pesquisas são homogéneas, apesar da aparência caótica que, por vezes, podem tomar. Parece que a grande preocupação não foi abalar a estética em nome de princípios espantosos, nem refinar a morfologia para uma superdeleitação, nem sequer desviar a linguagem da sua verdadeira afetação para criar hiatos de choque, mas sim coordenar todas as componentes da linguagem, todas as componentes do som – depois de nitidamente se ter tomado consciência de que a sua dissociação analítica era um ponto de partida especificamente válido – num sistema único de referências, tendo em conta a disparidade das sua percepção. Criar-se, por isso mesmo, uma organização nova do mundo sonoro, cujas características principais iremos precisar; esta organização exige uma atuação de todo readaptada, tanto sob o ângulo da conceção formal – apreensão intelectual das estruturas – como da realização,

* Publicado em *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud* – Jean-Louis Barrault, nº 3, 1954, pp. 7-27. Reeditado em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 183-203 e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 297-314.

instrumental ou eletroacústica: dois aspetos que, em certos casos, chegam a identificar-se por absorção recíproca dos fenómenos que calham a cada um deles; que esta conceção da obra – morfologia e retórica – esteja ligada a uma subversão no domínio da “poética”, nada há aí que surpreenda, muito pelo contrário: o sentido da obra modificou-se a tal ponto que as estruturas fechadas ou as estruturas abertas, o automatismo no seu jogo ou o livre arbítrio que aí se introduz, suscitam novas dimensões, quase uma nova maneira de perceber a obra musical, de sentir a sua necessidade. A obra já não se insere numa hierarquia – corroborando-a ou nela embatendo –, mas gera, de cada vez, a sua própria hierarquia; em suma, já não pode haver tendência alguma para o esquema preexistente que se refere a funções muito precisamente determinadas. Ao invés deste processo, a obra atual tende a constituir-se a partir de possibilidades de funções que, por certas características, engendram um universo próprio, de que o esquema é uma das manifestações.

Escusado será dizer que semelhante conceção apenas poderá melindrar os defensores de uma tradição agora esvaziada de vida, porque estes últimos, infelizmente, tendem demasiado a ter os seus hábitos de pensamento e as suas rotinas por leis naturais, imutáveis. No entanto, a leitura de alguns documentos sobre a evolução da morfologia musical é edificante; como a arte musical, apesar de tudo, tem de clarificar certas “regras do jogo”, os sistemas – ensaios de codificação empreendidos com bastante regularidade, desde Guido d’Arezzo a Rameau e d’Alembert – surgem “sistemáticos” de uma forma muito humana, até que o hábito de viver com eles e por eles lhes confira este aspeto divino, rejeitando-se toda a transgressão como verdadeira negação da sua imanência. Nas acusações de “dogmatismo” atiradas com rabugem contra um novo sistema de referências que se impõem cada vez com maior segurança, será preciso ver – sem paradoxo – apenas uma manifestação de caracteres arriedamente apegados a um antigo sistema convertido em dogma? Ainda por cima, parece, já não haveria mais nenhum diálogo possível com certos contraditores, porque os artigos de fé não proporcionam a eventualidade de uma discussão. Pensamos que a censura de fanatismo feita aos promotores de uma música atual é a tradução desta crença, por parte de uma matilha de falhados, numa verdade jamais revelada, consequência inevitável de um mal-entendido que faríamos mal em tomar a sério.

Seja como for, o certo é que nenhum sistema musical – na nossa civilização ocidental ou nas civilizações asiáticas ou africanas, por exemplo –, nenhum sistema musical, portanto, foi alguma vez absolutamente justificado por leis naturais. As teorias árabes ou as chinesas são tão lógicas como as teorias pitagóricas, são responsáveis por mundos sonoros igualmente válidos. Há que reconhecer, por

outro lado, que sempre que se quis tentar semelhante justificação, foi necessário um certo número de aproximações, e até um grau tal na aproximação que pode haver, pelo menos, alguma dúvida sobre o fundamento de semelhante empreendimento. Não seria preferível encarar uma espécie de lei de evolução dos sistemas? Em geral, poderia definir-se um sistema como um conjunto de procedimentos destinados a gerar uma coerência máxima no manejo dos fenómenos sonoros, visto que a evolução dos processos no seio de um mesmo sistema de referências constitui a evolução do sistema; quando a sua necessidade deixou de ser real, ele torna-se caduco e cai em desuso. Poderíamos parodiar o famoso mote de Valéry: “Também nós, sistemas, sabemos agora que somos mortais”?

Eliminar alguns preconceitos sobre uma Ordem Natural, repensar as noções acústicas a partir de experiências mais recentes, considerar os problemas levantados pela eletroacústica e pelas técnicas eletrónicas, eis o passo que agora se impõe; não ignoramos que ainda não chegámos a uma coerência imbatível, a uma evidência indiscutível. Demasiados pontos permanecem ainda obscuros, demasiados desejos continuam sem realização, demasiadas necessidades não encontram a sua formulação. Mas é impossível não constatar que as exigências da música atual acompanham certas correntes da matemática ou da filosofia contemporâneas. Não é pretensão nossa fazer coincidir todas as atividades humanas numa mesma época segundo um paralelismo rigoroso; os nexos mais superficiais que, à pressa, se realçam não bastariam para justificar semelhante paralelismo. Aparentemente, é possível, sem receio de gratuidade, pensar na teoria dos conjuntos, na relatividade, na teoria “quântica”, assim que se toma contacto com um universo sonoro definido pelo princípio serial: os recursos à *Gestalttheorie* [psicologia da forma], à fenomenologia, também não se afiguram desprovidos de sentido, muito pelo contrário. Não temos ilusões quanto à realidade das correspondências que se poderiam estabelecer, talvez com demasiada facilidade, entre música, matemática e filosofia; estamos até dispostos a constatar que estas três atividades levam a cabo uma semelhança na extensão do seu domínio.

Quanto ao acercamento entre as “artes”, por outras palavras, música e poesia, música e pintura, o fiasco da arte total, do *Gesamtkunstwerk*, tornara toda a gente muito circunspecta, e cada qual parecia querer atuar no seu próprio domínio, sem já se ocupar mais de uma hipotética solidariedade. Aparentemente, sem regressar aos sonhos românticos de unidade, o pensamento atual quer acentuar mais confiança recíproca, tomando como base o princípio muito geral das estruturas: esta conceção possui, pelo menos, o mérito de não alienar nenhuma liberdade, de não instaurar nenhum constrangimento.

Se, nas pesquisas dos jovens músicos atuais, se quiser sublinhar o seu caráter de real necessidade, conviria, antes de mais, situar esta atividade. Levanta-se, a este respeito, uma questão muito importante – e muito geral – que é esta: como se transmite uma tradição? O jovem compositor toma, de facto, paulatinamente consciência do seu ofício através do ofício dos seus predecessores, apropriando-se das suas aquisições, assimilando os seus poderes; tem lugar um fenómeno de osmose, acompanhado de uma reação dirigida relativamente a esta osmose. Recordemos o que a tal respeito diz Malraux: “Pintores e escultores, sempre que eram grandes, transformavam as obras que tinham herdado – modificavam formas, e é indiferente saber quais, e não a natureza”; e mais à frente: “Lá porque ninguém se torna pintor diante da mais bela mulher, mas diante dos mais belos quadros, não diminui a emoção sentida ao tornar-se tal; a emoção que nasce da arte, como qualquer outra, traz em si o desejo da sua duração”; e ainda: “O pintor passa de um mundo de formas para um mundo de formas, o escritor de um mundo de palavras para um mundo de palavras, tal como o músico passa da música para a música”.

Como é possível esta continuidade na transmissão? Primeiro, através do ensino; depois, quando o ensino se tornou ineficaz – advém um grau de saturação em que o aluno sente a necessidade de definir por si mesmo as suas próprias coordenadas em face de uma tradição –, recorre-se à leitura analítica das partituras. O mester do jovem compositor depende, pois, de uma herança em cuja escolha ele intervém mais ou menos. Há o que se pode rotular de heranças transmissíveis e heranças intransmissíveis; é preciso ter em conta o que a história torna caduco, o que ela metamorfoseia: situação sempre flutuante – o que explicaria certos parentescos apercebidos entre épocas diferentes. É um facto que um momento da história se reconhece mais facilmente em certos períodos anteriores, lhes confere privilégios que são abolidos pela intervenção de privilégios diferentes. Foi possível chamar, com rigor, a este fenómeno os harmónicos de uma época. Mas, uma vez ponderado o coeficiente do momento histórico, há que mencionar um coeficiente pessoal primordial; diríamos quase que ele, por si só, justifica a análise, tornando-se sem isso um estéril exercício de académico.

Na verdade, o espírito de análise é um hábito que, nos nossos dias, se propaga com uma rapidez impressionante. Precedidos por uma geração composta maioritariamente de analfabetos dignos, tenderemos a tornar-nos uma seara de tecnocratas? Para responder a adversários, cuja única ambição era apenas a do pedreiro ou da puta, não teremos agora outro objetivo afora o do engenheiro? A perspectiva não é lá muito auspiciosa, e há uma tendência excessiva

para se deixar hipnotizar pelo nimbo resultante da ambição do rigor; instala-se a inquisição, domestica-se. O contrário do nosso propósito seria justamente poder acatar a suposição de que a felicidade toma uma forma – boa ou má – entre os inquisidores. O nosso único intento é tentar circunscrever-nos, de um modo sempre mais preciso, relativamente a predecessores de que somos tributários. A “recensão” analítica não é, em si, nem válida nem gratuita: publicam-se alguns procedimentos que “dão conta”, do modo mais plausível, quer da escrita quer da estrutura de uma dada obra. No entanto, o entregar-se a uma exegese desta ordem não é – prazer fácil de rejeitar – apenas em vista de uma satisfação de saber o “como” da obra, de uma curiosidade abolida. Felizmente, as grandes obras nunca deixam de recompensar a sua intransgredível noite de perfeição. Se houver o cuidado de não se referir ao humor sem esperança perante este mistério que se recusa a desarmar, adivinhar-se-á, pois, sem dificuldade o móbil de um espírito empenhado em semelhante demanda; uma espécie de ato de fé na transmissão do ofício de geração em geração por este meio único e insubstituível, embora surja então esta segunda impossibilidade: a obra não pode ter connosco uma integral conformidade. Será, de facto, realmente possível toda a transmissão do ofício? Aqui um espírito de análise não pode em si justificar-se. Apreendido como projeção de si mesmo em obras que nos precederam, conservará então uma modéstia de relação, sem a qual apenas é possível desmoronar-se no pedantismo académico, chafurdar numa retórica irrisória. Abandonamos, por isso, sem lamento a ilusória precariedade de uma precisão satisfatória e reconhecemos a relatividade a que nenhuma análise escapa.

A busca de um método levanta neste domínio dificuldades que é bom assinalar. Antes de mais, relativamente à história da linguagem: é de todo ineficaz pretender justificar uma obra por meios de investigação posteriores a essa obra; é igualmente ineficaz pretender aprofundar uma obra, impondo-lhe um sistema de referências que lhe é anterior. Querer analisar uma peça de Bach, referindo-se a um estudo das alturas e dos registos, é tão inútil como comparar literalmente uma estrutura de Webern com uma estrutura de Beethoven⁹. A obra impõe, pois, a escolha nos meios com que ela se há de abordar: não quer isto dizer que, em semelhante procedimento, não se chegue inevitavelmente à intuição do compositor. Não temos de nos preocupar com o mecanismo que confluía na obra, mas com a própria obra, a qual, escrita – pelo próprio facto de estar realizada – faz vacilar na noite todos os processos preliminares. A realização implica uma abolição do que podia ser: o acaso abolido, não esquecendo a parte de casualidade e de imprevisto que pode intervir nesta abolição. Qual a obra-prima absoluta que poderia pretender alhear-se desta situação? Tal não deve levar-nos a esquecer que, no compositor, os acontecimentos

não concorreram, desde início, para originar um “fenómeno sonoro”. A criação é, em parte, analítica. Por sorte, conservámos cadernos de esboços de grandes músicos e, em certos casos, a leitura do manuscrito – com tintas de cores diferentes – revela-se muito instrutiva. O “fenómeno” sonoro, que tenderíamos excessivamente a ter por indissociável, é amiúde obtido por aproximações sucessivas de um estado satisfatório. Alguns destes exemplos são deveras impressionantes em Beethoven: o primeiro bosquejo do Scherzo da *Nona Sinfonia* tem a indicação “Ende Langsam”, e por cima da notação deste tema pode ler-se “Fuga”. Falar-nos ainda da criação em que o material é escolhido em função das suas possibilidades, inteiramente previstas, é dar provas de uma utopia determinista, de um carácter estranhamente híbrido. Recordar igualmente as melodias “corne inglês”, as sonatas de temas “especificamente” piano e “especificamente” violino; os mal-entendidos deste género estão ainda muito vivos, refletem uma mentalidade religiosa profundamente enraizada; o compositor é Deus, a sua clarividência abarca a obra inteira, desde que decidiu criá-la. Escreve Arnold Schönberg em *Style and Idea*: “Para conhecer a própria natureza da criação, há que dar-se conta de que a luz não existia antes de o Senhor dizer: ‘Faça-se a luz’. E porque a luz ainda não existia, a omnisciência do Senhor abarcou a visão daquilo que só a sua onnipotência podia fazer surgir.”... De facto, o conceito de criador e de criação configurar-se-á de harmonia com o Divino Modelo; a inspiração e a perfeição, o desejo e o acabamento coincidem espontânea e simultaneamente. Na criação divina, não há pormenores que hão de ser trazidos mais tarde; “houve luz”, de uma só vez e na sua perfeição definitiva.”... “Ai, uma coisa é ter uma visão num instante de inspiração criadora, outra materializar a sua visão, acumulando laboriosamente os pormenores até se fundirem numa espécie de organismo.” Levando em conta o humor incluído em tal declaração, esta nostalgia do paraíso perdido, muito característica de Schönberg – também ele representante da corrente romântica – reencontra-se sob formas mais ou menos anódinas em muitos “espontaneístas”, por curioso que tal possa parecer. Os “espontaneístas” da geração precedente são, efetivamente, apenas uma descendência muito pálida dos seus predecessores românticos, com a única diferença de que Deus se metamorfoseou em rei do Carnaval e o papelão se tornou a única matéria desta criação. Perante esta conceção “divina” – que não se apresta a renunciar aos seus privilégios, porque desponta insidiosamente no seio desta própria geração sob aspetos mais subtis, ou reveste uma feição “cientificista” aderindo à mística dos números –, pode imaginar-se um percurso confluindo na criação da obra, que salvaguarde a intuição – não a visão – e seja desprovida deste mito da “clarividência”, mas não esqueça a magia e a adivinhação. Procuraremos precisar, mais à frente, o nosso ponto de vista.

O estudo dos “fenómenos” sonoros, se a eles regressarmos, favorece, quase sempre, apenas conceções que são irredutíveis ao método utilizado para os descrever; no outro extremo do processo criador, considerar a obra como um todo indissociável, como um mundo criado, corresponde exatamente à “visão” do compositor: “pequena cosmogonia portátil”, isso facilita sobretudo um diletantismo superior – de grande classe, há que confessar – mas diletantismo que considera sempre os fenómenos a partir de fora, já que algumas considerações de ordem luminosa não chegam para satisfazer as nossas exigências. A análise não estudará diferentemente os vários “aspetos” do fenómeno iluminado; deve, no interior da obra, acercar-se das diferentes componentes que concorrem para a realização. Convém explicar-se a propósito do termo de “componentes”, porque pode prestar-se a contrassensos; por “componentes” não se entenderão fatores unilaterais (ritmo, melodia, harmonia) que se *agregam* uns aos outros, numa adição monstruosa de irrealidade; há que entender antes componentes vectoriais que, ao juntar-se vectorialmente, produzem uma resultante cuja direcção é outra, embora definida pelas componentes. Que tais “componentes” existam mesmo no estado bruto, não nos pode ser negado, se nos referirmos à música popular. Há, de facto, esquemas rítmicos – baseados num metro determinado – que podem gerar uma categoria de danças (a giga, a sarabanda, a tarantela, para apenas citar os exemplos mais afins a um europeu ocidental), esquemas rítmicos que, em dado momento, preexistiram realmente a estas danças; isto depende, claro está, da situação mais ou menos clarificada de um “género” musical em relação à história. Decerto, cada uma destas danças, tomada individualmente, constitui um encontro único, um “fenómeno” indissociável; mas parece que então se confunde o estudo da percepção da obra com a própria obra. Se bem que a percepção da obra não seja tão global como se deseja supor; é provável que a única vez em que se apreende um “fenómeno” musical como um todo inseparável, seja também então a primeira audição – diremos de bom grado as primeiras audições, sobretudo se forem espaçadas. Após esta exceção, a memória desempenha um papel importante – daí poder de análise, já que a memória permite comparar entre si diversas fases do “fenómeno” sonoro e controlar, de modo mais ou menos próximo, a sua paridade ou a sua disparidade. Não diremos que este poder de análise se estende a toda a duração da obra, seria antes esporádico, e certas flutuações da sua acuidade seriam função do sujeito que escuta e da obra escutada. Aparentemente, pois, o “fenómeno” sonoro, quer sob o nexo da percepção quer sob o ângulo da criação, não se reduz tão facilmente a um todo; afigura-se, pelo contrário, que a abstracção praticada numa partitura relativamente ao ritmo ou à melodia, por exemplo, não é uma operação apenas teórica e que estes saltos

praticados de um plano para outro durante a audição de uma obra – com maior ou menor virtuosidade, em consonância com a educação individual – são até, quase sempre, o modo concreto de o ouvinte perceber a música. O vocabulário dos amadores que explanam a audição de uma obra é explícito a este respeito: eles prenderam-se a tal ou tal componente, aqui a “harmonia”, acolá o “ritmo”, e raramente captaram um todo: acontecimento raro, rotulado correntemente de “estado de graça”, que se refere não só à conceção formal global da obra ouvida, mas à realização de cada um dos seus instantes.

Se uma análise praticada desde dentro é válida enquanto justificada pela génese da obra e por certas características da percepção que dela se têm, haverá que ter em conta estes dois fatores importantes; de outro modo, corre-se o risco de especular e errar o alvo. Por isso, quando vemos recensear certas músicas, dodecafónicas ou não, por uma espécie de numeração que ambiciona tão-só coligir amostras, pensamos que é uma forma sempre viva de aberração, provinda de muito mais longe; uma tradição académica integral se encontra preservada sob um rosto refabricado. Basta estabelecer uma aferição, definição sempre mais fácil porque é uma operação essencialmente abstrata, a propósito da obra a estudar, aferição das alturas – ou dos ritmos – que se deduz a partir de umas quantas particularidades dos números, em geral muitos simples. Suponhamos até que ela é válida: aplicada à obra, fornece equações de equilíbrio sob uma forma que depende do seu princípio. Falta atribuir triunfalmente estas leis de equilíbrio à medida-padrão que se escolheu; se a outra, igualmente arbitrária, se recorresse, reencontrar-se-iam exatamente as mesmas leis sob outros aspetos visuais – o que não explicará os fenómenos de equilíbrios estruturais, que são o específico da obra. Ter-se-á sumptuosamente enfarpelado a sua indigência numa tautologia linguareira.

Para evitar semelhante escolho, é necessário praticar à análise de modo que a obra surja não como um balanço distributivo, mas enquanto estruturas deduzidas. E se, para isso, houver necessidade de cifras e de letras, é o pior que pode acontecer no sentido de que – com a vantagem de uma facilidade prática da designação – se corre o período de confundir estes signos-símbolos com o próprio objeto de estudo. Importa desmascarar a todo o custo esta ambiguidade, porque é a partir dela que se estabelecem solidamente todas as confusões; é em seu nome que um certo estilo na admiração – e na imitação – tende a despertar. As consequências, que é possível pressentir, percebem-se realmente, primeiro, após um estudo das estruturas e, em seguida, alarga-se este primeiro plano à estrutura global; então, ao estudar o modo de engendração destes diversos planos de estrutura, as suas interrelações, ou seja, ao generalizar gradualmente, poderá chegar-se a descrever o que constitui, em rigor, o percurso da obra.

Arribar a este objetivo implica uma dose certa de espírito criador. Podemos constatar que os fracassos no esforço analítico, na exegese desta ou daquela obra, se devem a uma profunda falha de invenção, a uma indigência notória da imaginação. Eis porque, a partir dos mesmos elementos predecessores, é possível ou criar um “maneirismo” ou fazer surgir um novo acervo de descobertas.

Iremos individuar estas descobertas de modo assaz breve para não termos de prover explicações técnicas, que só podem interessar a um pequeno número. Também não nos aborrecemos por evitar assim a censura de esoterismo tecnocrático, que proporciona uma boa consciência a adversários ufanos das suas ignorâncias. Separaremos, no nosso balanço provisório, as diferentes “componentes” de uma obra, mantendo as precauções antes feitas. Digamos, todavia, antes de nos especializarmos nos diversos domínios, que a primordial necessidade sentida foi considerar a série não como um ultra-tema, ligada para sempre às alturas, mas como uma função geradora de todos os aspetos da obra. Esta série não está, pois, fixa em nenhuma cifra privilegiada; pode fornecer uma hierarquia a elementos complexos, contanto que atenda aos carateres e às propriedades específicas destes elementos. Sem isso, ela é tão-só gratuidade, forma meticulosa de atirar a moeda ao ar.

A série de alturas pode conceber-se de várias maneiras diferentes. E é urgente encarecer que não é o desenrolar sucessivo dos elementos que ela relaciona que constitui o fenómeno serial. A série não é uma ordem de sucessão, mas uma hierarquia – que pode ser independente desta ordem de sucessão. É neste sentido que regiões harmónicas – utilizando as mesmas relações de intervalos – são capazes, por exemplo, no interior de um certo número de transposições, de agrupar as séries em famílias. É igualmente neste sentido que as noções de horizontal e de vertical encontram todas as suas particularidades confundidas num mesmo princípio de repartição. É sempre em virtude de uma hierarquia que todas as notas de uma série se podem tomar como notas iniciais, sem diminuição do seu poder organizador. Ao fim e ao cabo, cada modo de conceber a série apoia-se num fenómeno musical que, por si só, basta para a justificar: condição necessária e suficiente, exclui a necessidade de outras condições, tendo embora a possibilidade de se contentar com as suas exigências. Vê-se assim aparecer uma noção de estilo “livre” e de estilo “rigoroso”, dispondo de uma definição própria em relação às formas admitidas, no decurso da evolução musical, como os mais representativos destes dois aspetos. É certo que todo o pensamento musical sente a necessidade ou de inventar livremente renovando de forma constante o sentido desta invenção, ou de elaborar, a partir

de uma ou várias ideias geradoras, um desenvolvimento baseado apenas nelas, e isso de modo mais ou menos estrito. Chegou-se assim a definir perfeitamente um estilo “rigoroso” pelas diferentes formas canônicas, algumas delas de prática deveras difícil, já que o controlo vertical harmónico proíbe um grande número de encontros; desembocou-se mesmo numa forma “rigorosa” que é a fuga, expressão perfeita de uma certa escrita e, até Bach, adequada ao pensamento musical de quem utiliza esta forma. (Notemos no próprio seio da fuga as alternâncias entre passagens de escrita livre e de escrita canónica.) A *Oferenda musical*, as *Variações canónicas* para órgão e *A Arte da Fuga* são as manifestações mais plenas e mais plenamente conseguidas deste estado de espírito, remate de alguns séculos de pesquisas: por isso mesmo, elas proporcionavam um acabamento à evolução deste modo de pensar a música. Toda a tentativa de estilo “rigoroso” depois de Bach foi um recurso às formas canónicas e à fuga, com o que este recurso implica de anacronismo. Geralmente, este fenómeno ocorre nas obras da maturidade do compositor: Mozart, Beethoven sofreram o fascínio do estilo rigoroso, ao lerem Bach e Haendel. Em Beethoven sobretudo, o encontro não se dá sem colisões, sem choques violentos: porque as relações harmónicas nem sempre se contentam facilmente com intervalos utilizados de modo contrapontístico; esta música “rigorosa” – a mais pura expressão de um estilo, de uma escrita – torna-se assim uma música eminentemente “dramática”. (Note-se, com efeito, que as obras do último período em que o constrangimento não se faz sentir nesse grau, as *Variações Diabelli*, por exemplo, ou as variações do *opus 111*, provocam um choque dramático muito menos violento.) O que precisamente dá às fugas de Beethoven o seu carácter excepcional, o que delas faz criações únicas e inigualáveis, é este confronto perigoso entre rigores de ordem diferente, que podem tão-só entrar em conflito; nas fronteiras do possível, testificam o hiato que se vai acentuando entre formas que continuam a ser o símbolo do estilo rigoroso e um pensamento harmónico que se emancipa com uma virulência acrescida. Quando o drama deste hiato é sentido de modo tão acutilante como o foi por Beethoven, então isso suscita a fuga do *opus 106*, a grande fuga para arcos, entre outras. Mas quando a fuga é somente o símbolo deste estilo rigoroso, ao qual se obedece mecanicamente, isso produz Mendelssohn – e até Schumann não fará melhor nesta ordem de ideias. (Há Brahms, não é verdade?... e Franck...) Perpetua-se uma tradução académica, de que a fuga do *Tombeau de Couperin* é uma das manifestações derradeiras, nova todavia quanto à sua intenção; porque, em Ravel, este “recurso” à forma rigorosa é todo ele entre aspas, uma citação, um “túmulos” bem apodado. Nasceu o neoclassicismo; nem sempre terá este humor e esta ligeireza na evocação de um estilo revolvido.

Quanto ao estilo livre, é sempre adequado à evolução da morfologia musical, já que a invenção depende desta própria morfologia. Podemos assim constatar neste domínio a abundância de esquemas formais que, de época para época, se modificam, se transformam de modo radical ou de todo desaparecem. São fenómenos ligados sobretudo a uma época, às características de uma época; no entanto, poderia dizer-se que a “variação”, sob diferentes denominações, permaneceu uma constante neste estilo livre, porque é uma chave-mestra, que se adapta portanto, com muita facilidade, à evolução morfológica.

Não existe decerto uma fronteira precisa entre o estilo rigoroso e o estilo livre: a “passacalha” é uma prova assaz explícita da validade na coexistência destas duas tendências da criação musical. Estes dois domínios eram, decerto, cada vez mais dificilmente conciliáveis sem catástrofe. Não é um acaso se, nos três Vienenses, vemos reaparecer as formas canónicas rigorosas, como também a passacalha ou a variação: constituem o tipo de terreno comum onde a ambiguidade poderá desenvolver-se rapidamente e fará surgir a divergência, de novo possível, entre invenção estrita e invenção livre.

De que modo consegue esta divergência expressar-se pela série? Seria preciso introduzir, desde já, uma noção de campo de ação e de encontros pontuais. Um campo deixará a possibilidade ao livre arbítrio de se manifestar dentro de limites bastante amplos para não serem constritivos; um encontro pontual será, pelo contrário, a única solução a encarar num dado instante. Descreveremos agora alguns meios de deduzir as consequências de uma série de base. Não esqueceremos que uma série em ação numa obra atenderá, quer separadamente, quer ao mesmo tempo, à sucessão, à simultaneidade, aos intervalos absolutos, aos registos¹.

a) Consideremos, primeiro, a série segundo o único aspeto dos seus intervalos absolutos; isso dará o sistema de transposição já inaugurado pelos Vienenses, em que cada grau da série gera, por seu turno, uma série paralela à série de base, reconduzida de cada vez ao interior do intervalo produzido pelos sons extremos desta série de base: tem-se assim uma hierarquia que pode ser variada quer pelo desenrolamento quer pela sobreposição – isso dependerá dos valores rítmicos ou das estruturas de agrupamentos –, que pode ser variada igualmente pelo registo, ou seja, pela extensão concreta que se atribui a um valor abstrato de intervalo.

1 As quatro secções aqui designadas remetem para técnicas utilizadas por Boulez em *Le Marteau sans maître*.

a. Séries gerais. Cf. aqui *Eventualmente*, ex. 1 a 6. Cf. também *Penser la musique aujourd'hui*, Genebra, Médiations, 1964, ex. 1, p. 39.

b) Se as estruturas de agrupamentos intervierem na série de base e colaborarem com ela, ter-se-á uma engendração muito diferente que será, de algum modo, uma engendração harmónica, mas de uma natureza muito pouco semelhante ao que habitualmente se entende pelo termo harmónico: as funções de relação não serão exteriores aos acordes utilizados, mas integrar-se-ão na constituição destes acordes. Na realidade, existe uma grande ambiguidade no uso destes acordes, que são “blocos sonoros” passíveis de se tornarem objetos “unos”, figurando então o timbre e a intensidade como parte integrante da associação; apelar-se-ia assim para a criação de um híper-instrumento, cujos sons seriam a própria função da obra. Isso coaduna-se com as preocupações atuais da música eletrónica, onde este objetivo é encarado com sons sinusoidais puros²; no entanto, na maioria dos casos, até ao presente, com uma sobreposição de sons sinusoidais, muito raramente se obtém um timbre que apareça como tal; conseguem-se antes efeitos harmónicos refinados. Convi-ria analisar em que condições – com sons sinusoidais eletrónicos ou com este híper-instrumento, conjugações de instrumentos existentes – o ouvido pode perceber realmente um timbre resultante e não uma simples adição. Assinalemos que Webern, nas suas últimas obras – sobretudo o primeiro andamento da *Segunda Cantata*, opus 31, é de todo notável a este respeito –, foi muito solicitado por esta questão. (Indiquemos ainda que nele, em certos momentos da sua obra – o quinto andamento da mesma *Cantata*, opus 31 –, as noções de harmonia e de contraponto se tornam estranhamente função do tempo, chegando a harmonia a ser apenas a manifestação simultânea de elementos que se mostram de modo sucessivo no contraponto. No decurso da elaboração dos mesmos elementos, pode haver uma aproximação progressiva até à simultaneidade, no tempo de sucessão do seu uso – aproximação das suas entradas, em suma, noção de ‘stretto’ harmónico que, por exemplo, se encontra na fuga em si bemor menor do segundo caderno do *Cravo bem temperado*, na coda: sujeito da fuga em sextas paralelas em ‘stretto’ com a inversão do sujeito em terceiras paralelas. Aliás, esta comparação faz-se apenas a título indicativo, já que o pensamento diverge totalmente na escolha dos meios e até na conceção do tempo sucessivo, ao tornar-se tempo simultâneo.) Este tempo simultâneo incorporado na série

b. Ciclo “L’artesanat furieux”. Cf. *Eventualmente*, ex. 14-17., e *Penser la musique aujourd’hui*, ed. cit., ex. 3, p. 40.

c. Cycle “Bourreaux de solitude”. O exemplo 4, que lhe corresponde em *Penser la musique aujourd’hui*, ed. cit., p. 41, funda-se na mesma técnica que a utilizada em ‘Formant I’, inédito, da *Troisième Sonate* para piano.

d. Ciclo “Bel édifice et les pressentiments”. Cf. *Penser la musique aujourd’hui*, ed. cit., ex. 2, p. 40. [Nota de Robert Piencikowski]

2 Boulez alude aqui ao primeiro estudo eletrónico de K. Stockhausen (1953). [Nota de Robert Piencikowski]

de base dará séries derivadas inteiramente diferentes entre si, uma vez que se entendeu que um bloco sonoro, ao transpor-se a partir de outro, constitui um terceiro bloco sonoro, produto dos outros dois. Como as densidades destes blocos em constante variação podem ir de uma nota a dez ou onze notas, introduziu-se, no interior da série, uma noção de variabilidade que intervém nos elementos que a compõem; não são entre si redutíveis a uma unidade. É a partir daí que, com a intervenção dos valores rítmicos, se poderão desenvolver horizontalmente estes blocos sonoros, mas como a sua transposição não é, acima de tudo, função do desenrolamento, o sentido do desenvolvimento será absolutamente livre; e, além da noção de densidade variável – densidade no interior de um tempo simultâneo ou segundo um tempo de sucessão – ter-se-á instaurado uma dimensão não orientada no desenrolamento, e com muito maior razão, na sobreposição. Vê-se quão salvaguardada é a imaginação, a invenção, por semelhantes processos de engendração; uma escrita assim constituída adquire uma grande maleabilidade em virtude de duas variáveis existirem em dois planos diferentes: a densidade, que é função obrigatória da engendração; a orientação, que depende apenas do livre arbítrio ou de fenómenos não identificáveis com ela, dos quais a estrutura rítmica, entre outros, é um dos mais importantes.

c) Se o intervalo estiver ligado a uma duração, e se esta duração for levada a intervir na ordem de sucessão das séries deduzidas, ter-se-á uma terceira forma de engendração muito mais estrita do que as outras três, porque as alturas estão inelutavelmente ligadas a uma duração desde o início, mas a riqueza de combinações será então igualmente grande, já que a ordem de sucessão se altera a cada dedução; têm-se assim agrupamentos diferentes, horizontal e verticalmente, onde se puder variar a unidade de duração, já que a relação da ordem de sucessão com a duração é função relativa de uma unidade comum a todas as durações empregues. Nesta forma de engendração, pois, só o tempo é a condição necessária e suficiente para a criação de uma hierarquia, e tal sob uma forma absoluta não suscetível de variação (a ordem de sucessão) e sob uma forma relativa variável (a duração, a unidade de duração). Teremos aqui respeitado ainda a dualidade que definimos como princípio de toda a ação musical: o livre arbítrio possível no interior de um sistema coerente; a gratuidade está dele forçosamente ausente.

d) Existe, por último, um meio de conceber a transposição serial, que é fazê-la depender necessariamente dos registos. Por outras palavras, atribuem-se à série inicial alturas dadas e únicas; basear-se-ão as transposições de intervalos definidos e únicos nestas alturas de natureza idêntica. Para uma transposição da série, haverá, pois, apenas uma única maneira possível de utilizar as frequências; nenhuma confusão se pode estabelecer com as outras transposições;

por conseguinte, a ordem de sucessão já não é indispensável para distingui-las entre si e é permitido respeitá-la ou não, sem que a evidência das funções musicais seja por isso minorada. O registo definido para a série de base é, evidentemente, suscetível de variações; logo, todas as formas deduzidas por transposição serão modificadas. Depararemos com a mesma dualidade que nas outras maneiras, já descritas, de gerar um universo sonoro a partir de um princípio de base. É uma dualidade que tentaremos estabelecer no ato de compor; a sua salvaguarda parece-nos ser a garantia indispensável de uma criação viva. Descobrir-se-ão ainda, porventura, outros modos de engendração; todavia, parece-nos que cada um dos quatro que expusemos faz sobressair as características próprias da altura e do tempo, primordiais para toda a obra, capazes por si sós de gerar um universo sonoro; a intensidade e o timbre têm também, decerto, uma função importante, mas são impotentes para assumir tais responsabilidades.

O próprio tempo, como já vimos, pode participar, desde o início, na série das alturas. Mas este ponto de vista unitário está longe de ser o único que se há de adotar para salvaguardar a coerência necessária à obra musical. A organização da duração é também concebível como heterogênea à organização das alturas; e não insistamos aqui no facto de que cada uma das organizações há de ser assaz maleável, isto é, suscetível a cada instante, para não desaguar em absurdidades ou simplesmente incompatibilidades. (Certos “acelerando” em silêncios fazem sonhar nesta ordem de ideias mais do que abstratas...) Nada, ao invés, é mais desejável para a vida da obra do que estas organizações poderem entrar em conflito mais ou menos violento; nestes conflitos ou nestes desanuiamentos é que poderá surgir uma forma musical que nada deva à “arquitetura”, da qual sempre se falou a respeito da música, aliás com justa razão. (Precisamente, Goethe dizia que a arquitetura é uma música petrificada. Mas a arquitetura, hoje em dia, tende também a modificar de tal modo os seus pontos de vista que o dito de Goethe preservaria ainda um sentido válido...) A “ogiva cadencial”, cujo desaparecimento Wilhelm Furtwängler deplora, está efetivamente associada a uma dada sintaxe; já não haveria razão para conservar esta arquitetura sonorizada, uma vez alterada a sintaxe, e a verdade seria agora uma forma vivida no próprio tempo – e não no tempo reconduzido a uma noção de espaço temporal análogo ao espaço visual, desempenhando a memória o papel do olho capaz de um certo ângulo de visão – com o que esta noção tem de fundamentalmente irreversível. As últimas obras de Debussy dão testemunho de uma singular premonição neste domínio, e não é invulgar ver ainda agora reprovar a ausência de “forma” a partituras como *Jeux*; o pontilhismo que aí se lobrigou ou a falta de fôlego – se porventura se declarar que o último Debussy é falho de inspiração, e não se recuou perante constatações

despropositadas, aliadas a considerações de ordem matrimonial ou a acusações de modernismo intencionado, artificial, devido ao seu encontro com Stravinsky (o medo de ser “ultrapassado” por alguém mais jovem do que ele! Mas não se pensa na mera emulação das faculdades criadoras) – em suma, a nosso ver, esta ausência de “forma” deriva, pelo contrário, de uma conceção radicalmente nova da estrutura global ligada a um material em constante evolução, onde já não podem intervir noções de simetria, incompatíveis com esta evolução. É necessário atravessar e cruzar inteiramente a obra para ter consciência da sua forma; esta última já não é arquitetada, mas *entrançada*; por outras palavras, não há hierarquia distributiva na organização de “secções” (estáticas: temas, e dinâmicas: desenvolvimentos), mas há repartições sucessivas ao longo das quais os diversos elementos constitutivos ganham uma maior ou menor importância funcional. Concebe-se que semelhante sentido da forma consiga apenas contrariar hábitos auditivos, adquiridos na convivência de três séculos de música “arquitetural”. (Sublinhemos, de passagem, que são estes mesmos hábitos, relativamente à forma, que criam obstáculos à audição das músicas da Idade Média ou da Renascença, muito mais do que o facto de a sua morfologia parecer agora singularmente restrita).

Regressando à organização da duração – cujas relações a encarar com as da organização das alturas motivaram a nossa digressão – há diversas soluções que, em geral, são paralelas às que acima descrevemos, a propósito das alturas. É evidente que a noção de registo nas tessituras corresponde uma noção de registo nas durações, no sentido de que a mais pequena unidade a que tais durações se irão referir (aliás, de modo pleno ou fracionário) é suscetível de variar – o que criará uma verdadeira transposição de tempo (que se fará sentir logaritmicamente: os pequenos múltiplos da unidade variável terão durações quase chegadas, enquanto os grandes múltiplos poderão sofrer enormes variações). Uma vez adquirida esta noção de registo, se a noção de bloco sonoro se fizer corresponder a noção da célula rítmica – comparação de nenhum modo gratuita, porque a célula rítmica é, quanto ao tempo, exatamente o que o bloco sonoro é relativamente à altura, passível das mesmas variações do horizontal para o vertical, já que o sucessivo pode tornar-se simultâneo progressivamente ou não, parcialmente ou não –, então é legítimo reencontrar as formas de organização serial segundo os intervalos absolutos de tempo, segundo as células rítmicas, segundo o desenrolamento – coincidência com a organização das alturas –, por último, segundo os registos de tempo.

Se não descrevemos estes modos de engendração, é, claro está, para não nos embrenharmos numa descrição que se tornaria fastidiosa, pois que já realizámos este trabalho a propósito das alturas

e, por isso, fácil será também imaginar o processo a propósito das durações. Mas importa não esquecer – e será essa uma das nossas primeiras preocupações – que é de todo gratuito querer organizar as durações de acordo com as mesmas leis que as tessituras. Manteremos, pois, que estas organizações devem ser isomorfas, mas jamais são identificáveis entre si. Se a cada instante utilizarmos um certo número de durações, seguir-se-á uma impressão de equilíbrio fora de toda a atração, de toda a gravidade, efeito que se pode buscar em certos casos particulares, mas que seria insuportável alargar a um princípio geral de toda a estrutura rítmica.

Notemos que o próprio fenómeno da composição não é a ativação de todos os meios em cada instante. O mal-entendido que nos espregueia e do qual devemos terrivelmente desconfiar é confundir composição e organização. Na realidade, a toda a composição é preliminar um sistema coerente; não queremos dizer que este último, desde esse momento, se há de desdobrar até às suas últimas consequências; pensamos que ele é rico de possibilidades, as quais só podem descobrir-se à medida que se avançar na obra. Mas a rede de possibilidades que tal sistema oferece não se há de simplesmente expor e considerar como satisfazendo assim as exigências da composição. Aparentemente, de facto – por respeito “religioso” frente ao poder mágico do número e por uma preocupação de obra “objetiva”, que depende de um critério muito menos vacilante do que o livre arbítrio do compositor, por certas considerações ainda acerca de um método contemplativo de audição – existe o abandono e a entrega às organizações do cuidado de compor. Ou seja, as interferências provocadas entre elas (que podem ser muito subtis, muito refinadas e, por vezes, mais ou menos previstas) bastariam para justificar uma estrutura global por simples adição. Dá-se conta do que esta noção implica de ingenuidade. Na verdade, a preocupação de atribuir às organizações e às suas interferências o papel do compositor deriva da ideia errónea de que a série é um todo, ligado a todas as suas possibilidades, nenhuma podendo ficar isolada sem comprometer uma espécie de equação de equilíbrio global. Noção absurda que, uma vez aceite, pode ter consequências bastante inverosímeis, como a gratuitidade total da obra: se, de facto, deixarmos agir as organizações, os seus encontros – desde que se atinge um certo número de organizações que regem um certo número de elementos – podem produzir-se aos milhares; não pode dizer-se que alguma vez se utilizaram todos no decurso de uma obra que não ultrapasse a saturação do simples ponto de vista do tempo de audição. A obra restringe-se, pois, a uma espécie de retalho provável entre muitos outros retalhos; e o que se teve por “objetivo” e indemne a todos os acasos do compositor não passa, em última análise, da mais incerta e menos desejada das probabilidades.

Vejamos, ao invés, a obra como uma sequência de recusas no meio de tantas probabilidades; há que fazer uma escolha, e aí reside a dificuldade tão escamoteada pelo desejo expresso de “objetividade”. Esta escolha é que precisamente constitui a obra, renovando-se a cada instante da composição; o ato do compor nunca pode equiparar-se ao facto de justapor os encontros que se estabelecem numa imensa estatística. Salvaguardemos esta liberdade inalienável: a ventura constantemente aguardada de uma dimensão irracional.

8. “NO LIMITE DO PAÍS FÉRTIL” (PAUL KLEE) *

Frente ao mundo da música eletrônica, o compositor é apoquentado por obstáculos imprevistos num domínio que ele, apesar de tudo, considera o único aceitável, se tiver o desejo de realizar um pensamento musical cujas consequências ultrapassem os meios instrumentais. Seria inútil falar dos fiascos que lhe anuncia a entrada em contacto com os aparelhos de um estúdio: estas dificuldades podem ultrapassar-se se, paulatinamente, se ganhar a familiaridade com o novo universo em que se tem a tenção de se exprimir. O verdadeiro abismo do encontro com os meios eletrónicos é que faz vacilar toda a conceção sonora a que o tinham habituado a sua educação, a sua própria experiência; surge uma inversão total dos limites impostos ao compositor, mais do que uma inversão, uma espécie de cliché negativo: tudo o que era limite torna-se ilimitado, tudo o que se julgava “imponderável” deve, de súbito, medir-se com precisão. De resto, a precisão torna-se, por seu turno, um mito, após ter permanecido, durante muito tempo, no estado de obsessão e ideia fixa: quanto mais se pretende reduzir o erro, tanto menos este se deixa circunscrever. Está-se longe do encantamento cuja descoberta se preparava, encantamento com o poder do compositor que, por fim, iria desenvencilhar-se de todos os entraves acumulados por séculos residuais!

Nos dois casos extremos que é necessário examinar, o percurso é radicalmente diferente; o corpo sonoro natural produz sons, cuja definição essencial é o timbre, mais ou menos modificável, a tessitura, larga ou limitada, uma certa escala dinâmica, por fim, uma duração que se controla, ou não; ao servir-se do corpo sonoro natural, levam-se em conta, primeiro, as possibilidades que ele nos fornece, e uma certa “inércia” que aprisiona o executante nos seus

* Primeira publicação em alemão: “An der Grenze des Fruchtländes”, *Die Reihe*, nº 1, 1955. Primeira publicação em francês em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 205-221. Na versão francesa, omitiram-se três parágrafos, presentes na primeira versão alemã e, sob uma forma parafraseada, na tradução inglesa correspondente. Estão assinalados entre colchetes. Como o original francês deste texto não está acessível, os parágrafos que faltam foram retraduzidos a partir da versão alemã. Reeditado em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 315-330.

limites, quando o próprio executante não for refém das suas capacidades corporais. Necessita-se, pois, de um certo conjunto de corpos sonoros dos quais cada um fornece um acervo diferente de possibilidades: estas possibilidades existem já, em estado virtual, no corpo sonoro, ainda antes de se pensar em utilizá-lo, no interior de limites muito precisos e supostamente conhecidos. No domínio eletrônico, é evidente que se lida, antes de mais, com uma não-limitação das possibilidades, nem no timbre ou na tessitura, nem na intensidade ou na duração: um universo diferenciado do qual se há de fazer sair, criando por si mesmo as várias características do som, uma obra coerente não só pela sua estrutura interna, mas pela constituição do seu material sonoro propriamente dito.

Raramente, na história da música, se terá assistido a uma evolução mais radical, se pensarmos bem que o músico se encontra em face de uma situação inusitada: a criação do próprio som; não a escolha do material sonoro em vista de um efeito decorativo ou para realce – seria banal: transpor-se-iam para outro domínio os problemas de orquestração ou de instrumentação a que desde sempre se faz referência; mas, sim, a escolha do material por causa das qualidades de estrutura intrínseca que ele encerra. O compositor torna-se, ao mesmo tempo, executante no momento em que a execução e a realização adquirem uma importância capital. O músico torna-se, de certo modo, um pintor: tem uma ação direta sobre a qualidade da sua realização.

[Não nos deixemos engodar: há duas maneiras fundamentalmente diferentes de reagir ao fenómeno da eletroacústica. De início (num primeiro tempo), fica-se impressionado por este meio tão radicalmente novo de produzir, transformar e deformar o som; enquanto ouvinte, fica-se aturdido e enquanto compositor é-se abalado por algo – no sentido literal do termo – de tão inaudito. Em geral, a técnica eletroacústica oferece a possibilidade de engendrar o *nunca ouvido* de modo assaz simples. Mas condições de trabalho pouco familiares e simples manipulações mecânicas – aceleração, desaceleração, montagem de fitas – já não são suficientes para nos adaptarmos a um clima futurista. A nulidade de um produto tão rudimentar é demasiado evidente. Nada mais fácil do que escrever cânone em uníssono: basta deixar a fita desenrolar-se em duas, três cabeças de leitura ou mais. Queres simular uma fuga? Já está. Basta deixar uma fita desenrolar-se a velocidades diferentes. Ou um *ostinato*? Disso se encarrega totalmente um *boucle* sem fim. A máquina presta-nos de bom grado estes pequenos serviços. Mas aonde nos levam estas inépcias? Intervém então a outra reação, a crítica. Quem deseja ainda escrever cânone estrito em uníssono? Quem é que, hoje em dia, aspira ainda a fugas, sobretudo do género primitivo em que a transposição do tema está automaticamente ligada ao tempo? Quem

se interessa ainda pelo *ostinato* contínuo? Só um principiante que, ademais, não teria ideia alguma da evolução da música, se deixaria impressionar por tais sortes de prestidigitação mecânicas, porque a sua imperícia significa um recuo relativamente aos êxitos do passado. O novo aprendiz de feiticeiro dificilmente aguentará a comparação com os seus ilustres antepassados: do ponto vista do ofício, o nível deles é simplesmente muito melhor.

Convém, todavia, acrescentar que estas técnicas, embora permaneçam, por agora, vazias de sentido em virtude da sua aplicação exclusivamente mecânica, começarão a ser deveras fecundas quando se adaptarem às necessidades do pensamento musical verdadeiramente moderno. Surgirão então como a fonte e a origem de uma nova síntese, que abarcará todas as possibilidades sonoras.

É, pois, imperativo adotar a atitude mais séria, menos ingénua, que ganha hoje, evidentemente, uma importância crescente na criação musical. Além do mais, não podemos considerar todos estes novos recursos como um meio único de criar música eletrónica, por um lado, e música “normal”, “quotidiana”, por outro; só espíritos limitados – e até analfabetos – poderiam sonhar com semelhante antítese, caricatura risível de um paraíso terrestre. Pelo contrário, deveríamos, acima de tudo, ser conscientes do notável acordo que existe entre a evolução da música e as consequências que dela apenas decorrem, mas que ela radicalmente exige; deveríamos ainda ser conscientes da nova liberdade que carece de uma nova técnica para concretizar um pensamento que, em certa medida, se tornou extremamente complexo, meio expressivo que começa a ganhar consciência das suas próprias perspetivas de futuro.]

Ora, se há coincidência, não pode afirmar-se que exista, ao mesmo tempo, uma confluência recíproca das pesquisas. Muito pelo contrário, parece que, neste contacto recíproco, o pensamento musical ressalta e ecoa em questões ainda não formuladas, ao passo que o técnico resolverá um certo número de problemas invulgares a fim de “realizar”. Falámos acima da verdadeira inversão e derrube dos limites impostos ao criador: uma das componentes mais conspícuas desta inversão consiste em que o músico enfrenta, pela primeira vez, a noção do contínuo. Convém precisar que este contínuo o provoca não só quanto às alturas, mas também quanto às durações, às dinâmicas, e sobretudo – o fenómeno mais desconcertante – quanto ao timbre. Nunca se tivera uma consciência tão clara de que altura, duração, dinâmica estão irredutivelmente ligadas na organização sonora e na própria produção dos sons. A continuidade da projeção no espaço é um último obstáculo ligado à “interpretação”: é uma inversão contrária à precedente, e aqui os limites afirmam-se indeclináveis; o engodo da obra “objetiva” dissipa-se rapidamente, porque não é possível evitar as reações psíquicas de um auditório,

submetido a uma música emanando dos altifalantes, que não tem vagar de ligar um gesto a um som; a repartição espacial não é então uma encenação em vista de efeitos mais ou menos espetaculares, mas torna-se uma necessidade estrutural. No entanto, esta noção de estereofonia, tão vulgarizada pelo cinema, ou por diversas formas de espetáculos de som-e-luz, foi absorvida por estes pretextos óbvios, embora a confusão reine neste domínio, e as melhores intenções tenham sido desencorajadas pelas incidências anedóticas de semelhantes utilizações. Onde o intérprete desaparece, será ainda necessária a sala de concerto? Não estará ela irrevogavelmente associada ao instrumento? Não será, então, necessário apelar para novos meios de escuta, ou haverá que pensar em reunir, sem remissão, um duplo visual para uma música “artificial”? Tocamos aqui na influência exterior do intérprete, na comunicação humana; mas esta disposição do intérprete encerra outras consequências, reagindo no interior da conceção da obra. Tudo aquilo de que é capaz a máquina é, simultaneamente, muito e pouquíssimo em comparação com os poderes de um intérprete: a precisão mensurável frente a uma imprecisão impossível de notar absolutamente (quanto ao tempo, em particular, é primordial a questão das relações com o do intérprete ou da máquina); surge a tentação de dizer que a extrema precisão mensurável possui apenas uma eficácia restrita em relação a uma imprecisão que ultrapassa todo o limite de notação. Acima de tudo, interessa-nos mais esta margem incompressível de erro do que o facto de uma realização definitiva, não submetida à fantasia, à inspiração quotidiana de um ser humano. Não haveria razão para se escandalizar com o desaparecimento do intérprete, se com ele não se abolisse uma parte do “maravilhoso” musical.

Ultrapassá-lo-ia a liberdade que o compositor desejou relativamente à matéria sonora? Conseguiria ela escamotear o potencial poético da obra? Ser-se-á alguma vez capaz de imaginar uma síntese em que as contradições dos dois universos sonoros seriam estimuladas por um alagamento das estruturas sensíveis? Poupar-nos-emos a nostalgia e os avatares de uma nova “arte total”?



A primeira exigência do compositor em face dos meios eletrónicos é que lhe permitam arribar ao domínio do absoluto nos intervalos: nada que ele não deseje como possível. O temperamento – e os doze meios-tons iguais –, no próprio momento em que permitia passar do cromatismo não organizado à série, parecia perder toda a necessidade. Já se sentira a necessidade de intervalos inferiores ao meio-tom, ao utilizar divisões cada vez mais pequenas que iam do quarto ao terço e até ao décimo sexto de tom. Contudo, as pesquisas

sobre os micro-intervalos não foram exibidas por obras de grande interesse; recorria-se a um hipercromatismo sem modificar realmente o sistema de base para a disposição dos intervalos, ou seja, uma modalidade muito alargada. Com as pesquisas mais recentes, a renovação acusava uma importância incomparavelmente superior; já não há hipercromatismo – temperado ou não – mas um universo sonoro específico de cada obra, em virtude dos intervalos característicos que ela emprega: o intervalo, unidade de base, não intervém; em princípio. Na realidade, a experiência eletrónica mostra que esta noção de intervalo absoluto é fictícia, e que o poder discriminador do ouvido depende em grande parte, ou justamente de uma unidade de base, ou da extensão do registo em que os intervalos se escutam. É reconhecer até que ponto as noções de contínuo e de descontínuo chegam a ser precárias, e que não é possível pensar em aplicá-las de forma mecânica.

De facto, escolher qualquer unidade de base – diferente do meio-tom – é conceber uma espécie de temperamento peculiar à obra; todos os intervalos serão ouvidos em função deste temperamento da base: o que alterará, em suma, a direção da escuta. Todavia, o nosso ouvido, pelo menos atualmente, educado no meio-tom, tem uma tendência invencível para reconduzir os intervalos assim ouvidos a intervalos *falsos*, na dependência do temperamento cromático. Se, no entanto, se desdobrarem as consequências estruturais resultantes de semelhante escolha inicial, é inegável o ascendente melódico, o clima harmónico destes universos arbitrariamente temperados. Assinalemos que estes temperamentos podem ocorrer no interior da oitava, ou seja, não alterar em nada a definição do registo a que estamos habituados com os doze meios-tons; mas é legítimo proceder de modo que o intervalo de renovação do registo seja diferente da oitava, de tal sorte que registos de um som surjam como de todo divergentes. Para evocar a diferença entre estes dois sistemas, apresentaremos de bom grado, como ponto de comparação, a diferença entre uma superfície plana e uma superfície curva.

Dizíamos acima que o poder discriminador do ouvido depende ainda da extensão do registo em que se ouvem tais intervalos. Queremos com isso dizer que um micro-intervalo só se apreende sensivelmente numa tessitura restrita. Já se fez esta observação a propósito da duração, ao constatar que, quando se executam sucessivamente dois valores muito longos – diferindo entre si com uma duração muito curta –, existe a incapacidade prática de discernir o maior dos dois. Suponhamos, de forma análoga, um intervalo relativamente grande como a duodécima (oitava + quinta); é certo que entre esta duodécima justa e esta duodécima aumentada por um décimo sexto de tom, o ouvido – de início – terá alguma dificuldade em estabelecer uma diferença precisa; embora a modificação de um décimo

sexto de tom operada num tom inteiro se venha a perceber quase imediatamente. Existe, pois, um poder de acomodação do ouvido, tal como do olho se diz que ele se adapta e ajusta. Num campo restrito, em virtude de o uso dos micro-intervalos desempenhar o papel de ampliação, o ouvido adquire – momentaneamente – uma sensibilidade que ele não pode conservar numa extensão maior, onde restabelece uma escala de apreciação à dimensão dos intervalos utilizados. Mencionamos este facto para uma altura média, já que estas capacidades diminuem na direção do extremo-agudo ou do extremo-grave. Quanto à apreciação harmónica, ela é ainda mais delicada, pois que o poder separador do ouvido tem de intervir numa simultaneidade de fenómenos sonoros, e não numa sucessão como no caso precedente, onde a memória desempenha um papel muito importante. Os estudos sobre as diversas músicas do Extremo Oriente ou do Próximo Oriente, por outro lado, realçam sempre o carácter não harmónico, que as faz diferir da polifonia ocidental: o que explicaria a maior riqueza, a maior complexidade dos intervalos utilizados (sobretudo na música hindu, onde a complexidade rítmica teria a mesma origem).

Será, pois, inevitável resignar-se a ter de aceitar noções menos simples do que a de um “contínuo”, que livraria o compositor de todo e qualquer entrave, e pensar que a utilização deste famoso “contínuo” implica servidões para com o ouvido: ou seja, em certa medida, uma dialética – virtual ou real – entre a noção de temperamento (em qualquer intervalo de base) e a dimensão da tessitura empregue. Em vez, pois, de um espaço livre no qual não se exercem nem poderes de apreciação nem possibilidades de transformação, em vez deste espaço teórico, não maleável, uma maior ambição da música eletrónica seria criar um espaço multidimensional que elucide eminentemente as faculdades de acomodação do ouvido, dimensão múltipla que poderia, aliás, expressar-se com felicidade por uma real multiplicidade de dimensões no espaço estereofónico; mas abordaremos à frente esta questão. Por agora, levantaremos tão-só a questão da síntese de um universo eletrónico com um universo instrumental, sob o ponto de vista exclusivo das alturas sonoras; afigura-se-nos improvável que, se tal síntese houver de se manifestar (diferente é a questão da sua necessidade), ela o consiga fazer sem recorrer à noção de espaço multidimensional. Dimensão múltipla sucessiva ou simultânea, com um mesmo princípio de base ou sobre princípios diferentes. Assim, dada uma estrutura sobre grandes intervalos, ou seja, numa grande tessitura, com uma unidade de base como o meio-tom, constituir-se-ia uma estrutura respondente em micro-intervalos, numa tessitura restrita, ou com uma unidade de base muito pequena, ou em intervalos irregulares definidos por uma série; com este exemplo imaginam-se as possibilidades dos diversos

limiares entre temperamento e não-temperamento, entre microcosmo e macrocosmo. Como a música eletrónica é a única capaz de transitar no *limite* destas transformações, os instrumentos – normais ou com uma espécie de tablatura – seriam os estádios fixos de uma evolução, cuja continuidade seria garantida justamente pelo domínio eletrónico. Consideremos este ponto de vista sobretudo como projeto, como hipótese de trabalho, com o risco de vermos desmentidas, por experiências que ainda não fizemos, certas utopias que ele não pode deixar de encobrir.

★

Já se realçaram¹ as possibilidades oferecidas ao compositor, no seu trabalho com fitas magnéticas, de utilizar uma duração que lhe agrade – incluindo um conjunto de durações inexecutáveis por intérpretes – porque a sua tarefa é cortar na fita o comprimento desejado, correspondente a essa duração. Esta facilidade disfarça e encobre três armadilhas: percepção das durações, definição do tempo, continuidade de um tempo informe posto à disposição do compositor. O primeiro, como iremos constatar, está longe de ter tanta importância como o segundo, que levanta o problema temível das relações evitadas entre o intérprete e o criador: nada é *indicado*, tudo deve ser *realizado*. (Poderá dizer-se que, no essencial, é o “tempo” que define uma interpretação, tal como determina no interior da própria obra as suas diferentes fases, e que os transitórios “acelerando” ou “ritardando” aparecem como noções fictícias, virtuais, escapando a todo o controlo preciso, apesar do emprego luxuriante de valores irracionais?) Quanto ao princípio de um tempo informe, intima-nos a refletir sobre o facto de que as escalas aritméticas e logarítmicas são suscetíveis, no limite, de se tornarem um contínuo real. Mas onde se situa tal limite?

Voltemos à primeira objeção que se levanta frente a esta nova maneira concreta de recortar o tempo: o perigo de ela não poder ser percebida pelo ouvinte, de ultrapassar os critérios sobre o mínimo valor perceptível. Acabámos de mencionar os valores irracionais: o seu uso já não provém de um certo “rubato” notado, mas de um encontro entre as variações sobre o valor unitário e as variações sobre a duração propriamente dita. Este encontro pode originar fracionamentos no seio de valores irracionais de outro grau...! Em suma, para instrumentalmente os realizar – sem por isso perder de vista a pulsação da unidade de valor fundamental –, seria preciso ser capaz de efetuar, quase simultaneamente, três operações mentais, deduzindo uma da outra: a pulsação unitária supostamente adquirida,

1 Cf. “Eventualmente...”, vide pp. 67-95.

o metro, o valor irracional de grau superior, o valor irracional, ou o seu fracionamento que daí depende. Em rigor, se estas operações se realizarem uma pela outra no desenrolamento musical, o estudo aprofundado do texto poderá levar o intérprete a realizar tais durações; mas a operação de dedução simultânea é praticamente impossível. É melhor apelar para uma noção de mudança de tempo, que torna mais legíveis certas passagens, de outra forma inexecutáveis. Se descrevemos esta dificuldade do microcosmo rítmico foi para nos ajudar a prosseguir a nossa análise no domínio eletrónico. Pensar-se-á que o trabalho com fita magnética tenderá apenas a resolver para nós, com elegância, problemas de transmissão? Para quê? dir-se-á; o homem é impotente para perceber o que é incapaz de executar, se tiver de apelar para um circuito mecânico a ele exterior. Este raciocínio especioso arvora, muitas vezes, as cores da boa-fé, mas não se exime à crença numa lei natural intransgredível. Aliás, não está demonstrado que o ouvido não capte as subtilezas que a mão não consegue executar; se não pode percebê-las, pelo menos, grava-as: e isso quase bastaria. Mas a música eletrónica não se reduz, nem deve reduzir, a este papel de robô que levaria a cabo tarefas inumanas; na fita magnética não pode haver uma simples transcrição de valores irrealizáveis; isso é possível, mas não vai além de uma facilidade que a si se outorga. Vale mais repensar o tempo musical e a sua organização. Como? A partir de extensões [*longuers*], diretamente.

Isso implica o recurso a uma série de valores unitários, situada entre extremos cuja relação é do simples ao duplo. Empregaremos, depois, um registo das durações, se nos for permitido aliar elipticamente estes dois vocábulos. Pretendemos assim generalizar ao tempo uma noção que, até agora, se reservara apenas para as alturas: aplicar à série dos valores unitários modificações, capazes de a levarem a cobrir todas as eventualidades do tempo, de que o compositor necessitar. A diferença principal relativamente à música instrumental residirá na vontade de não se basear numa pulsação única, numa só unidade de valor, mas numa série de valores unitários. Trata-se, pois, de uma nova conceção do ritmo para a qual será necessário apelar, conceção cuja única referência anterior é a dupla unidade de valor: valor normal e valor pontuado (relação dois a três), com que já se depara em certas músicas folclóricas. Decididamente, lidaremos com um registo das durações que dependem de um valor unitário móvel. Como vimos a propósito das alturas, percebe-se, desde logo, que as noções de contínuo e descontínuo não podem, na prática, dissociar-se.

Segunda ratoeira que nos arma uma conceção da duração medida na fita magnética em extensões: a definição do “tempo”. Se na música eletrónica não se conceber, como método válido, a simples relação dos valores abstratos a que estamos habituados, ficar-se-á

desorientado pela ausência de “tempo”, na aceção tradicional deste termo. Que é que habitualmente se concebe sob esta denominação de “tempo”? Reside aqui, sem dúvida, uma das características mais mal definidas da música, embora ela tenha suscitado os mais diversos e numerosos comentários. De qualquer modo, não se trata de um certo “débito” das notas, como se fala do débito de um rio. Como certos movimentos rápidos podem comportar uma fraca densidade de desenrolamento, enquanto alguns movimentos lentos comportam, ao invés, uma grande densidade, serão, todavia, sentidos como tipicamente lentos ou rápidos. Intervirá, decerto, a frequência das mudanças harmónicas ou a qualidade mais ou menos ornamental do desenrolamento das alturas sonoras; intervirá ainda o que se chama a agógica do desenvolvimento. Na música instrumental, graças a um certo hábito adquirido, estas questões não são exageradamente embaraçosas, se pretendemos dar-lhes uma resposta satisfatória; além disso, existe uma rede inteira de indicações que orientam o intérprete quanto ao sentido a dar às durações, e se há uma noção, à qual nunca se prestou muita atenção na música instrumental, é a duração própria – em tempo absoluto – de um valor sonoro; pelo contrário, sempre se realçou a relatividade de diversos *tempi* entre si ou a permanência de certas velocidades de desenrolamento. Conta-se com uma pulsação rítmica – mais ou menos complexa – sentida corporal ou mentalmente; todos os pontos de referência se encaram em cotejo com esta pulsação interna. Se fizermos uma montagem em fita, leva-se em conta, primeiro, a duração absoluta, aferida com um valor sonoro; nenhuma indicação psicológica é possível, tudo dependerá da medida precisa. Haverá, pois, que confrontar-se com uma ausência de pulsação, uma ausência de “tempo” propriamente dito. A noção mais geral que se poderá substituir à definição do “tempo” instrumental é a de uma registação ampliada no plano geral da composição. Descrevemos antes o que entendíamos pela registação das durações; importa conseguir estender este fenómeno a um conjunto de durações – o que fornecerá uma direção a conjuntos não orientados à partida; o encontro destas duas registações variáveis dará lugar a redes de “extensões” variáveis – na fita, transcreve-se assim um tempo absoluto –, já que uma mesma “extensão” muda de significação, se estiver compreendida numa ou noutra destas redes. Numa certa ordem superior como o “tempo”, será, pois, a uma conceção “descontínua” que a música eletrónica terá de recorrer, ao passo que a música instrumental parece, cada vez mais, apelar para o contínuo, com *tempi* variáveis, onde os graus transitórios assumem uma importância acrescida (acelerando, ritardando), em virtude de intervirem estruturalmente. Cada um dos dois mundos sonoros possui em comum uma certa definição da duração, mas cada um é também capaz de noções opostas que profundamente os diferenciam e

lhes conferem a sua fisionomia original. Grosso modo, resumamos os dois aspetos contraditórios: num caso, “tempo” imóvel, mas valores passíveis de variações quase infinitesimais; no outro, “tempo” excessivamente móvel, mas valores que não podem ultrapassar um certo limite de subtilidade nas suas variações. Em vista de uma síntese, a organização similar de uma registo do tempo, quer ela se manifeste diretamente na unidade de valor, quer se manifeste, num grau superior, no próprio “tempo”. Talvez nos olhem como obcecados pela ideia de reunir, em virtude das suas contradições ou das suas singularidades, música instrumental e música eletrónica; mas, repetimos, não se nos afigura sensato pensar que um dos dois universos sonoros suplantará o outro, e parece-nos fútil, sem consequências, conceber um simples “progresso” de um rumo ao outro.

Antes de terminar este bosquejo sobre as durações, detenhamo-nos ainda no princípio de um tempo informe, ao qual nos abandona e expõe o uso da montagem em fita, concedendo-nos toda a facilidade de sucumbir perante semelhante obstáculo. Acabámos de examinar de que modo a organização do tempo implica redes de “extensões”; mas não falámos da subtilidade possível destas redes. O limite de precisão que correntemente se pode alcançar na fita é, em princípio, de um milímetro – numa montagem cuidadosa; o que representa para uma fita que se desenrola a setenta e seis centímetros por segundo uma duração de uma setecentésima sexagésima de segundo. Esta precisão ultrapassa talvez o poder discriminador do ouvido, se ele tiver de determinar dois valores distantes desta ordem de grandeza, seja qual for a duração propriamente dita dos dois valores. Há condições ótimas para a escuta das estruturas rítmicas, que proíbem praticamente o uso do contínuo sem restrição de qualquer tipo. A lei de Fechner, quanto às alturas, quer que a sensação corresponda ao logaritmo da excitação; e, de facto, como já se observou, a rítmica clássica atende a esta lei transposta para o domínio do tempo: os diferentes valores estabelecem-se numa escala logarítmica do simples ao dobro (da semífusa à breve), ou do simples ao triplo (valores pontuados na divisão ternária). Mas a mesma diferença aritmética pode ser considerável ou negligenciável, segundo os casos; se as relações desta diferença com os próprios valores são muito pequenas, a diferença dificilmente será perceptível por si mesma (uma semibreve e uma semibreve aumentada por semífusa). (Já acima assinalámos este fenómeno, ao dizer que o ouvido é praticamente incapaz de discernir dois valores muito longos entre si diferentes por uma duração muito curta.) Se as mesmas relações forem muito grandes, a diferença é considerável; já nem sequer se pode falar então só de valores vizinhos (uma semífusa e uma fusa). Trate-se de valores simultâneos ou de valores sucessivos, será necessário – diferentemente, claro está – levar em conta este fenómeno. As escalas logarítmicas e as escalas

aritméticas de durações podem utilizar-se da mesma maneira que os micro-intervalos em comparação com os grandes intervalos; uma escala aritmética será apreendida mais facilmente numa grandeza de valores entre si próximos, mesmo com uma progressão bastante fraca, ao passo que uma escala logarítmica se conceberá para cobrir um espaço-tempo mais diferenciado. Reencontramos aqui o que rotulámos, para as alturas, de “acomodação” do ouvido. É certo que este uso determina a vida rítmica da obra eletrónica, e tal como referenciámos um espaço-altura multidimensional, podemos buscar um espaço-tempo igualmente multidimensional – o que nos conduziria ainda à nossa ideia de síntese, já que a música eletrónica é a única capaz de transitar no *limite* destas transformações rítmicas, sendo possível aplicar, estaticamente, à música instrumental o princípio de semelhante escrita.

★

Não julgamos necessário deter-nos longamente na dinâmica, que não sofre modificações notáveis e não levanta novos problemas específicos; pois as intensidades são, desde há muito, no instrumento, aplicadas em curvas contínuas (*crescendo* e *decrescendo*). A única novidade inaugurada nesse domínio seria, pelo contrário, a grande precisão no emprego de uma escala descontínua de intensidades. Nada mais difícil, para um intérprete, do que adaptar-se às necessidades do pensamento musical contemporâneo, e separar, se necessário for, a intensidade de um poder emotivo (herança do século XIX), passar, por outras palavras, da “nuance” à simples dinâmica; ou seja, estabelecer um certo número de graus de intensidade, que deverão ser rigorosamente respeitados, sempre que a indicação aparecer na partitura. É quase impossível, a um instrumentista, aferir verdadeiramente as dinâmicas que utiliza, e uma mesma indicação *forte* raramente receberá a mesma interpretação: e isso dependerá do contexto, do ataque, de certos fatores psicológicos, das próprias características do instrumento. Não há, pois, que deixar-se enganar: numa mesma obra instrumental, as escalas de intensidade – modificadas pelos ataques – gerarão uma zona fluida na interpretação e, na escrita, haverá que atender tanto a uma notação psicológica como a uma notação real.

Em contrapartida, sob o controlo dos aparelhos, poderão aferir-se com a máxima precisão desejável tais escalas dinâmicas: mas, então, outra questão se levanta. Em boa verdade, uma escala de dinâmicas só é absolutamente válida para uma pequena zona sonora; importa, pois, modificá-la segundo as curvas de audibilidade para poder produzir em toda a sua extensão audível o mesmo efeito acústico. A medida de um nível sonoro não é, portanto, uma

noção absoluta, mas um valor de todo relativo que, por seu turno, o timbre irá modificar.

Contentar-nos-emos com anotar as interferências entre intensidades reais e intensidades “psicológicas”; pois essas interferências atuam, mas em sentido contrário, nos domínios instrumental ou eletrônico; se acrescentarmos ainda as condições de escuta, nada é mais relativo do que uma escala dinâmica, e não se levanta, falando com propriedade, nenhum problema novo. Apesar de todas as precauções tomadas para a comparar com as componentes sonoras – daí a zona fluida que constantemente as abarca –, a intensidade exige de preferência uma necessária superestrutura, dotada de um poder demonstrativo e não tanto de uma relativa força de organização, a não ser que ela participe na elaboração do timbre – o que agora teremos de examinar.



O timbre é, de todas as características utilizadas na composição, a que deixámos para último lugar. Por dois motivos: primeiro, o timbre, no seio do fenómeno sonoro, combina as três dimensões que já abordámos – altura, duração e intensidade; em seguida, é com o timbre que se manifestam as maiores divergências – digamos a antinomia fundamental – entre o corpo sonoro natural e o processo eletrônico; não só porque o compositor deve escolher o seu material, mas porque tem de adquirir outros reflexos relativamente a um “contínuo” de timbre, decerto a noção mais desconcertante que, pela primeira vez na história da música, se é obrigado a enfrentar.

O fator instrumental, realmente, desde sempre tendeu a criar famílias de timbres característicos, de acordo com o corpo sonoro utilizado, a maneira de fazer vibrar o corpo sonoro e de sustentar o som assim obtido. Desde há milénios, o efetivo instrumental pouco variou, pelo menos no seu princípio: cordas friccionadas, beliscadas ou pulsadas; instrumentos de sopro utilizando um bisel, uma palheta, uma embocadura; madeira, metal e pele forneceram o essencial da percussão, de altura definida ou de altura indeterminada. Como três grandes famílias se subdividem em três grupos, cobre-se assim a maior parte dos sons “naturais”. O emprego na orquestra da *Klangfarbenmelodie* [melodia de timbres], ou ainda da série de timbres – por grupos instrumentais –, modificou o sentido que se pode dar às combinações sonoras, pondo o acento no lado acústico destas combinações, e não já, propriamente, numa orquestração. Tal como a intensidade, a orquestração já não é apenas o poder decorativo que, muitas vezes, se lhe reservou no século XIX, adquire um poder de estrutura, até agora desconhecido; já não é um “indumento”, é o fenómeno sonoro na sua total manifestação. Mesmo

assim concebido, o emprego dos timbres orquestrais, embora flexibilize e dilua a fronteira entre os diversos grupos, atende às famílias de timbre muito definido – timbres, recordemo-lo com presteza, que não se devem apenas à sobreposição dos diversos harmónicos, mas pelo menos também aos registos transitórios, ao ataque, ao aparecimento ou ao desaparecimento de certos harmónicos, à proporção das suas intensidades.

Na música eletrónica, é-nos necessário “constituir” cada som, que tencionamos utilizar. Não se trata de copiar os sons naturais – como alguns destes são demasiado complexos, a sua síntese é praticamente impossível; por outro lado, é horripilante a própria ideia de criar um “Ersatz” [substituto] do universo sonoro natural: não terá nem a qualidade do primeiro nem os caracteres específicos que dele se hão de esperar. É o obstáculo em que tropeçaram quase todos os especialistas de uma luteria eletrónica: híbridos, assexuados, os instrumentos eletrónicos não podem levantar o verdadeiro problema do timbre neste domínio “artificial”.

Os processos para chegar a um real complexo sonoro são diferentes: ou se parte de sons sinusoidais puros, que se sobrepõem em condições adequadas à formação de um único complexo; ou se parte da soma das frequências compreendidas entre tal e tal frequência-limite, e se depura este “ruído” até que ele se converta verdadeiramente num som. Não regressaremos aqui às diferentes experiências feitas com os complexos sonoros; adotaremos o ponto de vista mais geral do percurso experimental, quanto a um resultado efetivo obtido na composição dos sons. A primeira questão que vem ao espírito é a seguinte: poderá abstrair-se das relações harmónicas naturais, haverá que fiar-se em relações arbitrárias, que dependem tão-só da vontade do compositor? Se apenas se utilizar um ou outro método, corre-se o risco de obter ou sons pseudonaturais, ou complexos harmónicos que não apresentam a homogeneidade de um som *único*. Por agora, um empirismo dirigido parece ainda ser o meio mais seguro, se pretendermos desembocar em resultados satisfatórios para o ouvido; empirismo baseado nas interferências entre um sistema de relações acústicas e uma conjugação de relações harmónicas. Porventura, a partir de um resultado assim alcançado, seria preciso trabalhar, então, no “objeto sonoro” que se criou. Não vejo este “objeto sonoro” como o bibelô enervante e irritante que se pretendeu fazer de uma realidade passível de possibilidades mais ambiciosas; mas tal como no ato de compor o desenvolvimento consiste em trabalhar em complexos particularizantes, elaborados a partir de certas consequências deduzidas de um princípio mais simples e mais geral, também o trabalho em “objetos sonoros” assim formados consistiria em sujeitá-los, num patamar superior, a transformações paralelas às que contribuíram para a sua formação. Deste

modo, não se seria continuamente tributário de um princípio organizador da base, mas seria possível conceber um desenvolvimento ramificado, enxertando constantemente as suas transformações em transformações precedentes; e libertar-nos-íamos assim da obsessão de um princípio organizador unilateral, que tende para um empobrecimento demasiado ascético dos meios sonoros. Parece-nos que o “objeto sonoro”, na aceção em que o entendemos, pode contribuir para atenuar a confusão sentida pelo compositor perante um universo de timbres absolutamente indiferenciado, e que ele corrobora, com eficácia, na morfologia o que o compositor efetua na retórica da obra. Precisemos que, para levar a bom termo o trabalho de composição com estes “objetos sonoros”, é necessário alargar a noção de série à interação do desenrolamento temporal primário nas diferenças de organização que intervêm entre tais objetos – ou no seio de uma mesma família de objetos deduzidos uns dos outros. Mas então acrescentaremos que se trata de hipóteses de trabalho, baseadas todavia em experiências que, pelo seu fiasco ou pelo seu êxito, nos ajudaram a formulá-las. Poderíamos, por fim, afirmar que o controlo se torna constringente e prejudicial, se não facultar a sua oportunidade ao fenómeno sonoro, e que estas noções novas são precisamente bastante maleáveis, para incitar o inesperado a participar?



Se quiséssemos prosseguir a fundo na nossa investigação acerca do “contínuo”, que rodeia e assedia o compositor por todos os lados, seria ainda preciso aprofundar a noção de espaço real contínuo, no qual se projetariam os conjuntos sonoros. Embora o instrumento seja uma fonte fixa, a projeção estereofónica ajusta-se de bom grado a um relevo dinâmico; sem ele, não se evita o escolho de um pseudo-instrumento, já que o ouvido busca os seus pontos de referência em relação a um altifalante único, uma fonte fixa. Já mencionámos, porém, no início deste estudo, os reflexos psíquicos de um auditório obrigado a assimilar uma música que não está ligada a nenhum facto visual, que nenhum gesto de executante contribui para tornar presente.

Isto leva-nos a algumas reflexões sob o projeto estético da música eletrónica. No início da experiência eletroacústica, os intentos e os propósitos eram grandiosos, mas ingénuos: a liberdade, a precisão, o ilimitado iriam sobrevir ao compositor como dádivas de uma civilização verdadeiramente moderna; a música iria viver e respirar o seu século XX. Mas esta liberdade, que o compositor tanto desejou, excede-o, e ele é obrigado a represá-la; caso contrário, espreita-o a gratuidade da experiência; quanto mais se busca a precisão, tanto

mais ela recua à sua frente e se revela praticamente inatingível, já que é irreduzível o épsilon de erro; o ilimitado e o limitado oscilam e permutam-se. Contínuo e descontínuo são noções que possuem uma tal carga de ambiguidade que se é obrigado a recorrer às suas contradições internas para as ultrapassar em vista de um resultado positivo.

Recusamo-nos, por isso, a acreditar num “progresso” da música instrumental para a música eletrónica; há apenas deslocamento dos campos de ação. Que mais haveria para nos seduzir? Confrontar, reiteramo-lo ainda para findar, os dois universos sonoros em construções multidimensionais; uma investigação que, decerto, nos levaria, nos compeliaria, segundo o título que Paul Klee escolhera para um dos seus quadros, *ao limite do país fértil...*

9. PESQUISAS, HOJE (1954) *

Os manifestos esclarecidos não podem aspirar a ser objetos de elevada estima; quanto às profissões de fé, o seu único imperativo é enganar aqueles que as abraçam.

A que propósito vem este preâmbulo? A propósito das discussões atuais sobre a música.

De que tratam elas? De artigos de fé. Acredita-se, ou não, no “sistema”. O comentário desdobra-se; a “técnica” torna-se guarda-vento, abrigo desejado para se resguardar de questões mais delicadas que importaria arrostar.

O termo principal em torno do qual se travam todas as escaramuças – que ridículo: dodecaфонia; cheira bem o seu jardim de raízes gregas. Mas é muito vago; doze sons, com um modo aproximativo de deles se servir. Então, de forma mais precisa: a série.

Que é a dodecaфонia? Que é a série? Explicam-vos à porfia; aduzem-se exemplos; fazem-se aproximações com as definições clássicas do contraponto. E depois? Munido desta ficha de polícia, pode acrescentar-se: sinal particular: nada...

No nosso período das luzes – que é...? que é...? – não atribuímos grande valor à obra que irá nascer de afirmações perpétuas, de serenidades comparações históricas ou de elucidações de tendências científicas. “Que século para as mãos!”¹

Se “revertermos o vapor poético”², segundo a expressão de um velho e distinto humorista?...

★

* Publicado em *Nouvelle Revue Française*, nº 23, Nov. 1954, pp. 898-903. Reeditado em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 27-32, e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 331-335.

1 Citação de uma passagem de *Mauvais Sang* de Arthur Rimbaud: “J’ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains ! – Je n’aurai jamais ma main. Après, la domesticité mène trop loin. L’honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés : moi, je suis intact, et ça m’est égal.” [Nota de Paulo Assis]

2 Citação extraída da *Ode à Charles Fourier* de André Breton: “Ici j’ai renversé la vapeur poétique”. [Nota de Paulo Assis]

É provável, porém, que a música se faça com notas! Decerto... A arte dos sons... Mas já se discutiu longamente acerca da nova hierarquia entronizada pelos três Vienenses de ilustre memória. Costaríamos, por isso, de sair deste domínio especializado e fazer gazeta, mesmo se nos censurarem e lembrarem a propósito que, no fim de contas, somos apenas músicos.

Pois a nossa “arte” sofreu – começa-se agora a saber – uma subversão técnica, da qual uma minoria de consequências está atualmente em jogo. Importa reconhecer que a situação do compositor não é de bonança; os problemas apresentam-se, ao mesmo tempo, de um modo que não tolera adiamento. A escrita propriamente dita, no seu estágio mais elementar, mais inelutável; a forma onde é impossível usar de manhas sem desaire; a realização instrumental, condição indispensável, se alguma houver.

Como certas aquisições já se encontram explicitadas nestes três domínios, parece que agora – após essas aquisições e de acordo com elas – nos encontramos perante novas exigências, mais difíceis de acatar, porque infinitamente mais subtis, ligadas à famosa “técnica” de um modo menos visível e menos garantido. Nem tudo corre pelo melhor no reino da série...

A pintura atual recusa a anedota, está combinado; a música também, fraternalmente. Como evitar a monotonia esgotante das produções abstratas que acabrunham a pintura e música dos nossos dias? Falta de personalidade? Sem dúvida, é flagrante a encefalite de sonâmbulos para trampolins elevados. Mas estamos desejosos de desmascarar este maneirismo estéril. Os mestres escolhidos são excelentes; as conclusões negativas tiradas da sua convivência, irrepreensíveis; não falta a boa-vontade, e também não o desejo de bem-fazer...

Voltemos apenas à música... Predecessor especialmente eleito: Webern; objeto essencial das investigações a seu respeito: a organização do material sonoro. Chega-se a certas conclusões, que se tem pressa em explorar, amplificando-as; avança-se com frenesi para a organização; tem-se a sensação de estar na orla de mundos inexplorados – a Terra prometida ou Babel seriam comparações dificilmente deslocadas. Webern organizou apenas a altura; organiza-se o ritmo, o timbre, a dinâmica; tudo é alimento para esta monstruosa organização polivalente, da qual será necessário desencantar-se rapidamente, se não se estiver condenado à surdez. Depressa se perceberá que composição e organização não podem confundir-se sob pena de inanidade maníaca – o que Webern, por outro lado, jamais pensara em fazer.

No entanto, a despeito dos excessos aritméticos, adquiriram-se certas funções “pontuais” do som – utilizemos este termo na aceção seguinte: encontro de diversas possibilidades funcionais

num dado ponto. Que é que levou a este estilo “pontual”? A recusa, justificada, do tematismo. Era, porém, oferecer uma solução algo ingênua ao fenómeno da própria “composição” encarregar uma simples hierarquia do desempenho do papel reservado antes às relações temáticas. Essas relações são particularizantes, ao passo que a simples hierarquia sonora é ineficaz ao máximo, porque compreende e abarca todos os possíveis. Utilizada no seu estado bruto, esta hierarquia pode prover – numa sua utilização passageira – uma impressão de “não-gravidade”, que adquirirá todo o seu valor, se for oposta a outras estruturas dirigidas.

Este estilo “pontual” apresentava outro inconveniente, e não dos menores. Os planos de estruturas renovavam-se paralelamente de modo idêntico; a cada nova altura, uma nova duração afetada por uma nova intensidade. A variação perpétua – na superfície – gerava a ausência total de variação a um nível mais geral. Uma monotonia exasperante invadia a obra musical, pondo em jogo, a cada instante, todos os meios de renovação.

Assinalemos igualmente, entre parêntesis, que as séries aritméticas adotadas com confiança não esclareciam um fenómeno da percepção demasiado importante: muitos fenómenos aritméticos são percebidos logaritmicamente, ao passo que os fenómenos logarítmicos podem perceber-se aritmeticamente – entre outros, os intervalos, as durações e as intensidades.

Visto que se rejeita a anedota – o tema – enquanto referência a um método de composição que contradiz a hierarquia atual, como – e sobre quê – se irá articular um desenvolvimento? Geralmente, em certas transformações de dados primitivos, transformações quantitativas ou qualitativas, exige-se de modo constante a renovação dos meios utilizados. Permanece de pé a questão: serão perceptíveis estas transformações? Sempre a mesma querela, as mesmas dúvidas, desde a *Ars Nova* – passando pela *Arte da Fuga* – até aos Vienenses: as acusações de esoterismo tiveram a faca e o queijo na mão. Não convém, todavia, ver na História da Música tão-só certas obras rigorosas, em detrimento de todas as outras; seria falsear em grande parte o equilíbrio da criação musical. O ascetismo serviria, então, apenas para mascarar ou transviar a Imaginação: piedosas muletas.

O grande esforço, no domínio que nos é próprio, consiste em buscar hoje uma dialética que se instaura, a cada instante da composição, entre uma organização global rigorosa e uma estrutura momentânea sujeita ao livre arbítrio. Recorramos a uma comparação acústica abreviada; o timbre de um som deve-se sobretudo à distribuição dos sons harmónicos; estes repartem-se por grupos mais ou menos importantes, segundo as suas relações com o som fundamental em intensidade e em altura; dá-se a isso o nome de “formantes” de um timbre. Não seria possível encarar também os

“formantes” de uma obra? Ligados, sem dúvida, à organização do universo sonoro próprio dessa obra, mas não dependendo dela? Nada se assemelharia menos ao “tema”, porque este último consiste em particularidades já integradas; mas este “formante” – particularidades não integradas – seria responsável pela fisionomia da obra, pelo seu caráter único. Ao confiar, porém, na organização unicamente se toca e encontra o acaso... pela lei dos grandes números.

Assim como certos pintores não vêm apenas na tela uma superfície plana para recobrir de sinais não figurativos, mas tentam descobrir uma noção nova que corresponda à “perspetiva” abolida, assim também a música deverá descobrir um novo modo de distribuir os desenvolvimentos de uma obra, sem que para tal seja necessário apelar para as noções formais e para a “arquitetura” do passado.

Parêntesis a este respeito: as últimas obras de Debussy – pelo menos algumas delas – seriam uma indicação desse caminho, quase mais espantosa do que as últimas obras de Webern⁹

Não se veja, acima de tudo, nestas pesquisas um “regresso” à perspetiva ou à arquitetura; queremos recorrer a noções inteiramente novas; os fracassos estrondosos do neoclassicismo acautelaram-nos com brutalidade suficiente para não sermos tentados a recomeçar semelhante ridicularia.



Estas reflexões sobre a composição da obra musical levam-nos a esperar uma nova poética, outro modo de escutar. É neste ponto preciso que a música revela talvez o seu maior atraso, por exemplo em relação à poesia. Nem Mallarmé – o dos *Coup de dés* – nem Joyce têm equivalente na música da sua época. É possível, ou absurdo, recorrer assim a pontos de comparação? (Se pensarmos no que eles apreciaram: Wagner para um; e para o outro, a ópera italiana e os cantos irlandeses...)

Sem pretendermos referir-nos de forma muito chegada às suas investigações, porque todas lidam com a linguagem, não é ilusório vê-las como pontos de referência na demanda de uma nova poética musical.

Embora rejeitem os esquemas formais clássicos, as obras contemporâneas mais importantes nem por isso abandonam uma noção geral da forma, que não variou desde o advento tonal. Uma obra musical comporta uma sequência de andamentos separados; cada um deles é homogêneo quanto à sua estrutura, quanto ao seu tempo; é um circuito fechado (característico do pensamento musical ocidental); o equilíbrio destes diferentes andamentos estabelece-se graças a uma repartição dinâmica dos “tempi”. Existe a exceção do final da *Nona Sinfonia* – citado, às vezes, por d’Indy em apoio do

seu sistema “cíclico” –; mas é sobretudo uma citação! Os temas geradores de uma obra: *La Mer*, de Debussy, continua a ser um exemplo subtil; há, todavia, integração destes temas geradores no tempo homogêneo de um andamento. Por último, Berg – *Wozzeck*, *Suite lírica*, sobretudo – manifesta uma obsessão com citações de um andamento para outro; em *Wozzeck*, são comandadas pela ação dramática; na *Suite lírica*, por uma espécie de gesto dramático imaginário.

Queremos, por agora, sugerir apenas uma obra musical onde esta divisão em andamentos homogêneos seja abandonada em prol de uma repartição não homogênea de desenvolvimentos. Exigimos para a música o direito ao parêntesis e ao itálico...; uma noção de tempo descontínuo, graças a estruturas que se embaraçam e enredam, em vez de permanecerem compartimentadas e estanques; por fim, uma espécie de desenvolvimento em que o circuito fechado não seja a única solução a encarar.

Façamos votos para que a obra musical não seja a sequência de compartimentos que se hão de visitar, sem remissão, uns após outros; esforcemo-nos por pensá-la como um domínio em que, de algum modo, se pode escolher a sua própria direção.

Utopias? Deixem-nos realizar... precisamente o tempo de pulverizar certos hábitos já vetustos.

Quanto à gramática e aos pedantismos, abster-nos-emos deles daqui em diante – não é exasperante o proselitismo?

III.

PARA

UMA

POÉTICA

10. FLUIDEZ NO DEVIR SONORO (1958) *

A música – percurso criador, material, escuta – antecipa-se a transformações que farão decerto oscilar o seu significado e as suas estruturas. Esta revolução vem de longe, e já não pode deixar de acontecer. O primeiro trabalho da nova geração foi instituir a técnica necessária, ou seja, não só alargar os procedimentos já criados – primeira etapa indispensável –, mas também torná-los eficazes de modo que a própria noção de estrutura haja de ser renovada. Dez anos de esforços confluíram numa linguagem coerente, verdadeiro instrumento de trabalho; impercetível, sem dúvida, mas presente. A noção de série viu-se generalizada, ampliada; aboliu-se todo o esquema formal (forma preestabelecida, preexistente), já que a estrutura geral de uma obra se há de pensar a partir das estruturas morfológicas de base. Por fim, apareceram os meios eletrônicos e eletroacústicos.

Se, há alguns anos, se tratava de fazer uma síntese dos meios disponibilizados pela geração precedente, futuramente há que tentar uma criação mais relevante, ainda mais necessária. Importa pôr de novo em causa várias noções que, até aqui, pareciam ser as mais inseparáveis do desenvolvimento da música no Ocidente.

Em primeiro lugar, é-nos necessário instaurar um universo dos intervalos, relativo. A evolução do pensamento ocidental levou os compositores a normalizar todas as relações de intervalos entre si, numa hierarquia fixa definitiva, depois de terem suprimido, pouco a pouco, todos os particularismos. Mas, por um lado, estes particularismos acabaram por ressurgir enquanto arcaísmos – tempo ou lugar; por outro, introduziu-se o elemento distributivo no interior desta própria hierarquia para a corroer e, finalmente, a despojar dos seus poderes. Há, pois, razão em afirmar que, no seio da organização serial que cria funções tão-só pela sua própria existência, não

* Texto escrito em 1958, provavelmente para *The Paris Review*. Permaneceu inédito, tanto quanto se sabe. Foi acrescentado por Pierre Boulez, com uma nova versão dos dois primeiros parágrafos, a “Son et verbe” (texto seguinte), a partir da frase “Se eu escolher um poema...” (p. 426), para formar o artigo “Son, verbe, synthèse”, publicado em *Melos*, vol. XXV, nº 10, Out. 1958, pp. 310-313. “Son, verbe, synthèse” foi reeditado em *Points de Repère*, I (1981), pp. 164-170 e *Points de Repère*, II (1985), pp. 176-182. Reeditado em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 421-424.

se necessita de um universo sonoro onde sejam previamente definidas as escalas a que estas funções se deveriam aplicar; pelo contrário, em virtude de um conjunto de relações dadas, a organização serial criará uma rede de alturas que variam de acordo com os parâmetros que se quiserem dar. Uma mesma organização de relações *cifradas* pode aplicar-se indiferentemente – suscitando estritas diferenciações na escuta – a intervalos temperados (segundo um intervalo qualquer) ou a universos não temperados; no decurso da obra, obtém-se igualmente uma constituição móvel da matéria sonora propriamente dita.

Isto supõe uma similar organização do tempo. No entanto, com o problema do tempo, tocamos na escuta, ou seja, em problemas de formas e de percepção. Na organização morfológica do tempo, o universo relativo das alturas implica consequências que facilmente se podem imaginar. Existe uma curva de resposta do ouvido em relação à maior ou menor diferenciação dos intervalos; tal curva pode pôr-se em relação com o tempo de escuta; duração e alturas estão ligadas – “mensuravelmente” – por este fenómeno. O tempo deverá desenrolar-se em intervalos “finos”; importa dispô-lo e regulá-lo de modo que o ouvido escute através de uma “lupa”. Fora desta morfologia, é-nos permitido refletir sobre o papel da duração na audição. A música ocidental esforçou-se por criar certos pontos de referência numa forma dada, de modo que, tal como acontece com o olho, se pudesse falar de um certo ângulo de audição, graças a uma “memorização” imediata mais ou menos consciente. Mas, no desejo de manter a sensibilidade em alerta, estes pontos de referência tornaram-se cada vez mais dissimétricos, cada vez menos... referenciáveis; pode daí inferir-se que a evolução formal contra as referências confluirá num tempo irreversível, se os critérios de forma se estabelecerem a partir de redes de possíveis diferenciados: a escuta tende, cada vez mais, para o instantâneo, as referências perdem a sua razão de ser. A obra já não é a arquitetura que vai de um “começo” para um “fim” através de peripécias várias; as fronteiras são deliberadamente anestesiadas, o tempo de escuta torna-se não direcional – bolhas de tempo, se assim se quiser.

Isto conduz-nos a uma conceção da criação em que o “acabado” já não é, em rigor, assumido pelo autor; o acaso insinua-se e imiscui-se na obra, nunca definitiva – questão das mais importantes e das menos necessariamente compreendidas. Este acaso não é um jogo com objetos que a tal se prestam – se ele se limitasse a isso, seria uma lástima e uma puerilidade; adota antes a relação do tempo e do instante reconhecido e utilizado como tal. A um tempo não homogêneo, pronto a estirar-se ou concentrar-se em alturas condicionadas de forma móvel, a toda a noção de estrutura interna relativa – incluindo igualmente dinâmica e timbre – corresponde a obra

pensada como circuito não fechado, não resolvido. A execução intervéem como uma determinação específica, nem mais nem menos preferível do que qualquer outra determinação. Esta intrusão do “acaso” na forma pode manifestar-se quer em circuitos de múltiplas placas giratórias, em desencadeamentos prováveis, quer com a ajuda de estruturas comentadas – efervescentes – donde é possível subtrair estes comentários sem alterar a sua fisionomia geral – necessidade dos parêntesis. (Pode agir-se positiva ou negativamente.)

Isto situa-se, claro está, no ponto de vista do solista. Para conjuntos, é preciso pensar em montagens sonoras, onde os elementos se acrescentam de modo facultativo, onde a iniciativa de um executante desencadeia a iniciativa de outro e, em seguida, de outro... Acabou o andaime fixo; a partitura oferece uma soma de possibilidades de montagem donde se poderá excluir, se necessário, a homogeneidade do tempo.

O termo *montagem* evoca imediatamente as técnicas eletrônicas e eletroacústicas que necessitam do suporte da fita magnética; e, sem dúvida, estas técnicas integram-se perfeitamente nas pesquisas especulativas que hoje se levam a cabo. Corroboram bem a ideia da relatividade no universo sonoro, de que já antes falámos. No entanto, a precisão, o “definitivo” das realizações parece opor-se ao que precisamente buscamos como o mais de aventura, a não-fixidez da obra escrita (para um texto destinado a ser renovado por intérpretes). É necessário justamente tirar partido desta contradição e opor de forma consciente o domínio eletroacústico ao domínio natural: de um lado, precisão e controlo das estruturas no estágio infinitesimal, rigidez e determinação absoluta da realização; do outro, estrutura de possíveis, uma realização que é a única que lhes pode dar temporariamente uma forma definitiva.

Em que se converte o concerto? E a sala de concerto? Ele deve, ela tem de se adaptar à conceção atual da composição. O problema do espaço levanta-se, de facto, de modo primordial, porque o espaço pode intervir como componente essencial na transmissão do signo, do sinal musical. Distribuição móvel dos instrumentos, repartição não orientada do público, eis os dois pontos principais em que agora hão de incidir os esforços de realização em concerto. A percepção orientar-se-á, então, naturalmente para um campo diferente e estar-se-á bem perto de desertar do espaço fechado – belos objetos contemplados na inutilidade e no torpor – em que sufoca a música do Ocidente.

11. SOM E VERBO (1958) *

Admite-se geralmente que a evolução da música apresenta um sério atraso em relação ao desenvolvimento dos outros meios de expressão: chega-se até a estabelecer correspondências precisas que tendem a demonstrar que este atraso se pode localizar num intervalo de tempo definido. Se, com a pintura, as correspondências são forçosamente bastante remotas, o caso é diferente com a poesia, já que esta se associa à música ou, pelo menos, a um domínio da música, que assenta no uso do elemento vocal. Sem levar em conta a permanência do facto teatral, a música defrontou-se sempre com a palavra falada. Para referir exemplos só da nossa tradição ocidental mais próxima, citemos o cantochão, a música polifônica da Idade Média ou do Renascimento, a música de ópera e a música de Igreja, por fim, a literatura abundante do *Lied*. Observou-se por vezes que, quando os músicos escolhiam os seus textos, faziam esta escolha mais pelo teor poético do que pela qualidade do poema. Nem deixou de se atribuir este desconhecimento da qualidade poética à falta de cultura, por vezes evidente; mas explicou-se igualmente que as razões do músico na sua escolha de tal ou tal texto não coincidiam necessariamente com o maior ou menor valor literário desse texto.

O meu intento não é analisar as relações complexas que entre si mantêm valores musicais e valores poéticos; gostaria apenas de lembrar em que grau certas formas de expressão ligam intrinsecamente estes dois fenómenos: som e verbo. Equivalerá isto a dizer que à evolução da linguagem corresponde uma evolução similar da música? Não me parece possível afirmar que o problema se ponha ao jeito de um simples paralelismo. É quase supérfluo recordar que a evolução musical envolve sobretudo conceções técnicas e que ela impele a modificações importantes do vocabulário e da sintaxe, mutações muito mais radicais do que se conseguirá alguma vez fazer sofrer à

* Publicado em *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud* – Jean-Louis Barrault, nº 22-23, Maio 1958, pp. 119-125. Republicado em *Relevés d'apprenti* (1966), pp. 57-62, e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 425-430. Parcialmente adicionado a "Fluidité dans le devenir sonore" no artigo "Son, verbe, synthèse" (cf. nota do texto precedente).

linguagem; mas, inegavelmente, sobretudo após o final do último século, as grandes correntes poéticas tiveram uma forte ressonância no desenvolvimento estético da música – já que a técnica musical é de tal modo específica que arreda automaticamente toda a influência direta. Pode observar-se que os poetas que trabalharam a própria linguagem são os que deixam no músico a marca mais visível; evidentemente, vem-nos logo ao espírito o nome de Mallarmé e não o de Rimbaud, o de Joyce e não o de Kafka. Chegar-se-ia, afinal, a uma classificação – assaz fluida, a bem dizer – que desempataria as influências precisas, dirigidas, e as influências mais difusas, por osmose. Tal não significa que a primeira destas duas categorias seja mais importante ou opere mais profundamente do que a segunda; difere é a maneira de agir. Num caso, certas aquisições passam de uma forma de linguagem para a outra, sofrendo uma necessária translação; no outro, a relação é infinitamente mais complexa e só pode estabelecer-se a partir de considerações estruturais muito gerais ou numa mesma direção estética.

Estrutura, uma das palavras do nosso tempo. Parece-me que, se houver uma conexão entre poesia e música, é para esta noção de estrutura que se há de apelar com maior eficácia; e o meu pensamento vai das estruturas morfológicas, na base, até às mais amplas estruturas de definição.

Se eu escolher um poema para dele fazer outra coisa em vez do ponto de partida de uma ornamentação que à volta dele tecerá os seus arabescos, se escolher o poema para o instaurar como fonte de irrigação da minha música e criar assim uma amálgama tal que o poema se apresenta como “centro e ausência” do corpo sonoro, então, não posso limitar-me às simples relações afetivas que as duas entidades entre si mantêm; impõe-se então um tecido de conjunções que, entre outras, comporta relações afetivas, mas engloba, por outro lado, todos os mecanismos do poema, desde a sonoridade pura ao seu arranjo e ordenação inteligente.

Quando se tem em mira o “pôr em música” do poema – postemo-nos fora do teatro –, surge uma série de questões que têm a ver com a declamação, a prosódia. O poema será cantado, “recitado” ou falado? Todos os meios vocais entram em jogo e destas diferentes particularidades na emissão depende a transmissão, a inteligibilidade mais ou menos direta do texto. Sabe-se que, depois de Schönberg e de *Pierrot lunaire*, estes problemas despertaram nos músicos um grande interesse, e quase não há necessidade de recordar que controvérsias o *Sprechgesang* [canto falado] originou. Quanto ao reflexo do tipo: ‘deve ajustar-se prosodicamente o poema cantado, aproximando-o o mais possível da poesia falada’, só podemos achar doravante que ele é bastante sumário. Um bom poema tem as suas sonoridades próprias, quando é recitado; é inútil tentar competir neste campo com

um meio de perfeita adequação. Se eu cantar o poema, entro numa *convenção*: é mais oportuno servir-se desta convenção enquanto tal, com as suas leis específicas, do que ignorá-la deliberadamente ou pretender falseá-la e usar truques para a desviar do seu verdadeiro fim. O canto implica um transporte das sonoridades do poema para intervalos e para uma rítmica que se afastam fundamentalmente dos intervalos e da rítmica falados; ele não é poder de dicção engrandecido, é transmutação e, reconheçamo-lo, esquarteramento do poema. O poeta, à primeira vista, não reconhecerá decerto o seu poema assim tratado, porque não o escreveu com este fito; até as suas sonoridades se lhe tornam estranhas e extravagantes, porque se enxertam num suporte não previsível, e por ele não previsto; no melhor dos casos, e tendo em conta a autonomia sempre real do seu poema, reconhecerá que, a haver intervenção, era necessário que fosse aquela. Desde esta extremidade da *convenção* pura à da linguagem falada propriamente dita, estende-se uma gama muito rica de entoações, que só agora começamos a saber utilizar de forma consciente; como acima dizíamos, Schönberg foi aqui o iniciador. Em seguida, o conhecimento dos teatros do Extremo Oriente revelou-nos a que ponto de perfeição se podia levar a técnica na utilização dos recursos do facto vocal; efetivamente, por parte de Schönberg e Berg, certas questões não foram de todo elucidadas, como a natureza e a velocidade da emissão vocal segundo os diferentes efeitos que se pretende obter, a duração de sustentação de um som ou a tessitura que os diversos modos de emissão supõem – questões que só empiricamente se podem resolver. Forjar-se-á, decerto, uma nova técnica vocal onde estes problemas forem enquadrados e abordados com precisão.

Mas, nesta aventura, onde está a prosódia? A famosa prosódia, que cada um se gaba de possuir melhor do que o seu vizinho? Haverá que pôr os acentos e os movimentos da voz, aproximando-se tanto quanto possível das inflexões faladas? Isso depende essencialmente da zona de emissão vocal onde se está e atua, e certas regras não podem transgredir-se sem estragos e, por vezes, sem ridículo; é evidente que as pontuações – no sentido mais geral deste termo – hão de ser respeitadas; de outro modo, em vez de engrandecer e transmutar a poesia, esta é destruída tanto na sua substância como nas suas sonoridades. Desde daí, pode considerar-se a coincidência música-poema como uma espécie de função que tem por variável o modo de emissão empregue.

Como o texto musical se estrutura assim relativamente ao texto poético, surge o obstáculo da sua inteligibilidade. Perguntemos sem rodeios: será o facto de “nada se compreender”, na hipótese de a interpretação ser perfeita, um sinal absoluto, incondicional, de que a obra não é boa? Aparentemente, em sentido oposto a esta opinião

geralmente admitida, pode atuar-se sobre a inteligibilidade de um texto “centro ou ausência” da música. Se quereis “compreender” o texto, então lede-o! Ou que vos seja *declamado*: não haverá melhor solução. O trabalho mais subtil que agora nos é proposto implica um conhecimento já adquirido do poema. Recusamos a “leitura em música” ou antes a leitura com música, ou seja, a solução meramente aparente, onde o problema real é evitado porque também aí existe a recusa de encarar uma *convenção* e as obrigações que ela acarreta. Todos os argumentos a favor do “natural” não passam de tolices, porque o natural é descabido (em todas as civilizações) quando se pensa em amalgamar texto e música.

Mas então, dir-nos-ão, se atendeis sobretudo às sonoridades, trabalhai um texto cuja significação não tenha grande interesse, ou até um texto sem significação, composto de onomatopeias ou de vocábulos imaginários, forjados especialmente para entrar no contexto musical; e já não embatereis em contradições praticamente insuperáveis. Sem dúvida, a onomatopeia e a pulverização das palavras podem expressar aquilo cuja consecução a linguagem construída não pode propor-se; por isso, não faltou quem se servisse abundantemente deste procedimento, tanto na música erudita como na música popular; que tal emprego possa ser um facto instintivo, eis o que não conseguirá desarmar os objetores de consciência. Os cantos rituais, por exemplo, num grande número de liturgias, utilizam uma língua morta que afasta da maioria dos participantes uma compreensão direta no texto que cantam; esta língua morta, como o latim na liturgia católica, pode ainda ser conhecida e traduzida, o seu sentido pode ser perfeitamente decifrável; mas, em certos ritos africanos, o dialeto utilizado na altura de importantes cerimónias é um dialeto caído em desuso, cujo sentido é de todo obscuro para os que o empregam (sobretudo quando houve transplantação, como no caso dos Negros brasileiros). O teatro grego e o teatro japonês de *nô* fornecem-nos também o exemplo de uma língua “sagrada”, cujo arcaísmo restringe muitíssimo, se é que não inteiramente, a compreensibilidade. Nas canções populares, no outro extremo, quem não terá ficado surpreendido por ouvir sucessões de onomatopeias e de palavras habituais extraviadas do seu objeto? Nelas apenas se acusa a necessidade e o prazer do ritmo; facultam-nos assim o encontro com uma certa lógica do absurdo, que encanta. Assim são as toadas infantis, assim também numerosas canções folclóricas. (Stravinsky utilizou admiravelmente estes recursos em obras como *Noces*, *Renard* e os *Pribaoutki*.)

Segundo Novalis, “falar por falar é a fórmula da libertação”: libertação na religião ou libertação no jogo, não faltam exemplos. Não nos espantemos, pois, de que os compositores tenham recorrido a esta dissociação do sentido e da linguagem; no entanto, prosseguir

apenas este objetivo equivaleria a restringir-se inutilmente e a renunciar a muitas outras riquezas de expressão, que só um texto organizado permite para transmitir uma mensagem compreensível¹. Com este leque, que vai da palavra falada organizada em vista de um sentido lógico ao fonema puro, eu compararia de bom grado o leque das possibilidades do corpo sonoro, que nos fornece sons e também ruídos – seja como for, trata-se apenas de uma comparação. Pelo conjunto dos processos que acabámos de evocar, as necessidades da música recobrem quase inteiramente as exigências do texto, morfológicamente falando; falta fazer coincidir as grandes estruturas de organização e de composição, mas não faz parte do nosso intento estudar este problema, porque quisemos limitar-nos à linguagem propriamente dita.

O nome de Artaud ocorre rapidamente ao espírito, quando se avocam as questões de emissão vocal ou a dissociação e deflagração das palavras; ator e poeta, foi naturalmente solicitado pelos problemas materiais da interpretação, ao mesmo título que um compositor que executa ou que dirige. Não tenho competência para aprofundar a linguagem de Antonin Artaud, mas posso reencontrar nos seus escritos as preocupações fundamentais da música atual; tê-lo escutado a ler os seus próprios textos, acompanhando-os de gritos, de ruídos, de ritmos, indicou-nos como levar a cabo uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fonema, quando a palavra já nada consegue — em suma, como organizar o delírio. Que contrassenso e que absurda aliança de termos, dir-se-á! Pois quê? Acreditáreis apenas nas vertigens da improvisação? Tão-só nos poderes de uma sacralização “elementar”? Imagino, cada vez mais, que para o criar eficaz, é preciso considerar o delírio e, sim, organizá-lo.

¹ Correndo o risco de causar espanto, acrescento que os compositores não podem nem devem ignorar as pesquisas sobre a comunicação feitas, já desde há algum tempo, pelos cientistas; tais investigações forneceram neste domínio esclarecimentos capazes de elucidar e ordenar algumas das atuais pesquisas musicais.

12. POESIA – CENTRO E AUSÊNCIA – MÚSICA (1962)*

Poesia, música: dois monstros sagrados cujo duelo, já várias vezes, se encarou! Houve um tempo (simbolista, místico?) de transubstanciação; Mallarmé levantava uma hipoteca, segundo Wagner, e prescrevia: “Esqueçamos a velha distinção, entre a Música e as Letras, porque é apenas a partilha, intencionada, para o seu ulterior encontro, do caso inicial: evocatória de prestígios situados nesse ponto do ouvido e quase da visão, abstrato, feito entendimento; o qual, espaçoso, concede ao panfleto de tipografia um alcance idêntico.” Esta injunção era seguida de um *lema*, que ficou célebre e desconhecido: “Apresento, correndo riscos esteticamente, esta conclusão: que a Música e as Letras são a face alternativa, alongada aqui para o obscuro; cintilante além, com certeza, de um fenómeno, o único, a que chamei a Ideia. Um dos modos pende para o outro e, nele desaparecendo, torna a sair com empréstimos: Duas vezes, se remata, oscilante um género inteiro.”

Chamarei, se preciso for, “centro e ausência” a esta face “alternativa”, embora sombra e clareza não estejam destinadas a permanecer apanágios!

Que sucedeu a esta hipótese, aventada, esquecida, de novo arvorada? As revoluções poéticas mais ostentosas mostraram-se ressentidas com a música por uma concorrência séria (se é que não desleal) no poder onírico; quando muito, encararam-na como distração insólita, ouropéis ingênuos, abandonados por inadvertência nos percursos da banalidade. Escutemos a queixa, formulada por René Char: “A música, ainda há pouco, não se ligava verdadeiramente à poesia – ou o inverso – a não ser porque uma delas, desde o primeiro compasso, era vencida e estava de todo sujeita à outra: tornava-se o seu revestimento, a sua armação, de tal modo que estes dois grandes, inesgotáveis e díspares mistérios, poesia e música, aceitavam

* Conferência proferida em Donaueschingen em 1962 à margem de *Pli selon pli*, obra composta entre 1957 e 1962. Primeira edição (em alemão) sob o título “Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik”, em *Melos*, vol. XXX, nº2, Fevereiro 1963, pp. 33-40. Primeira edição francesa em *Points de Repère*, I (1981), pp. 171-188. Reeditado em *Points de Repère*, II (1985), pp. 183-200 e em *Points de repère, I / Imaginer* (1995), pp. 467-484.

aparecer lado a lado só para fazer emergir um sorriso de comiseração em lábios vindos para saborear...”. E Char interroga-se, então, se “a tumultuosa unidade” (“entrançar e juntar as nossas seivas”) fará surgir “uma nova aventura terrestre”!

Frente à interrogação fundamental, Michaux propõe-nos o seu exorcismo pessoal, mediador: “Apanha-se em flagrante a jorrante troca dos humores. De repente, eis a alegria, revelada, ainda antes de se sentir. Basta apenas reconhecê-la... Mas, que é isto? Tristeza? De quem? Porquê? Sobre que temas subitamente tão numerosos, ocultando o horizonte? Quase sempre se está na hesitação da qual seria um erro querer sair prematuramente. Ela lá sabe. Cabe à música fixar, sob os dedos, a perturbação demasiado grande, bem fundo, que ela ainda não consegue proferir. Será a primeira a saber... Cansado de imagens, toco para fazer fumo... Contra os ruídos, o meu ruído... Fico só, abandonado dos meus, tão pouco meus agora.”

Disse mediador? Mediúnico seria mais apropriado para caracterizar esta atitude ativa e pragmática. Ora aí está! A face cintilante expressou-se de forma mais ou menos egoísta: que poderemos conjecturar, nós, face obscura? Deveremos renunciar e esmorecer perante a comunicação difícil? Conseguiremos, na verdade, riscar esta preocupação da nossa atividade?



Na linguagem corrente, espalhou-se uma confusão medonha a partir do termo “poético”. Ainda por cima, como repercussão, uma desconfiança irreprimível enjeitou as associações estereotipadas como “poeta dos sons”, “música poética”! É-nos indispensável ultrapassar este inconveniente, eliminar o pitoresco (a que abusivamente se restringiu a “poesia”), partir à busca da Ideia.

A música liga-se à poesia em dois níveis muito diferentes, com maior ou menor intensidade, de presença: desde a simples epígrafe à fusão; desde o episódio anedótico à substância fundamental. A assimilação que, muitas vezes, se fez de poesia e descrição não deve obrigatoriamente levantar a nossa suspeita sobre títulos, epígrafes ou citações! O “programa” só se transviou pela puerilidade da sua precisão em correspondências literais, cujo poder permanece bem pouco visível: desvia a atenção de uma conjunção mais profunda e mais verdadeira, polarizando o interesse no resultado, ou na evidência, de uma avaliação “simbólica”, numa imagística materialmente tangível. Ao avocar as comparações mais grosseiras e mais absurdas, este género de relação prejudicou tanto a poesia como a música, reduzindo-as a uma fancaria pomposa e verbosa: uma espécie de código chave-mestra, montão de convenções degradadas, que encontra um amplo uso em numerosas astúcias “funcionais”...

Será este processo da descrição um arrazoado a favor da música pura, abstrata, que só encontra a sua fonte e a sua forma no seu próprio ser? Será uma simples querela de forma? Na verdade, a distinção: música em si, música ilustrativa, surge-nos apenas como uma máscara, dissimulando a questão essencial. Muitas músicas “puras” podem reduzir-se a clichés ilustrativos, sem terem recorrido à menor referência explícita. Há certas formas de se mostrar “heroico”, “terno”, “caprichoso”, “pastoral”, que não precisam de nenhum passaporte para revelar a sua identidade: um arsenal estilístico comprovado, e copioso, vem em socorro de uma imaginação poética convencionada, nos seus temas e na retórica permanente a que ela os submete. Neste caso preciso, a própria utilização de uma forma pura equivale a uma citação! (Não se queira, já agora, considerar o uso “dramático” deste tipo de citação – poderá então justificar-se facilmente por uma dupla combinação das referências... Mas é decerto o caso mais complexo, infinitamente subtil e delicado, do mecanismo poético, atuando diretamente em elementos semânticos “pré-constrangidos”). Em contrapartida, um título, uma epígrafe, por vezes muito imprecisa quanto ao seu objeto (“Os sons e os perfumes volteiam na brisa da tardinha”), ou excessivamente vagos quanto ao seu lugar (“O terraço das audiências ao luar”), são incitamentos, que a música “produz”, oferecidos à imaginação de cada um. Enquanto, no primeiro caso, um código demasiado certo funciona automaticamente e se encarrega de nos informar sobre o “conteúdo” musical, no segundo, a substância propriamente musical – pelas suas virtudes sonoras diretas e pela sua elaboração formal – remete-nos para o título, para a epígrafe, “explica”-no-lo de um jeito eminentemente irracional.

Que dizer, além disso, do coral variado? Expressão de um texto sagrado cujo verbo desapareceu, está diretamente ligado à sua origem pelo número silábico e pelo período; enquanto comentário, amplifica o sentido implícito de cada estrofe: exemplo tipo de um esoterismo complexo. Falaremos dos “timbres”, a partir dos quais se escreveram inumeráveis missas? O seu sentido próprio foi deliberadamente falseado; foram “trazidos”[traídos] das suas origens, para servir de material de base, em vista de uma expressão diferente, integrando-se numa estrutura estranha.

As relações poesia-música são, pois, versáteis; não se deixam reduzir ao simples facto de uma intervenção da palavra. Desde a relação direta ao comentário difuso, existem todavia constantes, que tentaremos definir.

Constatemos, antes de mais, que a música, nas suas manifestações mais primitivas, é quase sempre acompanhada da palavra, por um acervo de razões assaz divergentes, das quais a menor não é o papel preponderante de um fenómeno vocal. Os cantos sagrados têm por

fim louvar a divindade, ou divindades, torná-las propícias, invocá-las em circunstâncias extremas, dar-lhes graças pelos serviços prestados ou pelos perigos esconjurados. Os cantos profanos visam um divertimento coletivo ou – tal como os cantos de trabalho – acompanham e mitigam o labor quotidiano; estão, portanto, ligados às classes sociais na expressão direta da sua existência, no realismo da sua vida corrente, quando não chegam mesmo a imitar literalmente, por meio de onomatopeias, os ruídos do mester (como os cantos dos condutores de pirogas). Estas finalidades “utilitárias” impedem uma diérese entre texto e canto; a música instrumental é então apenas uma *espera* da vocalidade, necessária para manter o rito na sua continuidade.

Originalmente, toda a poesia estava destinada a ser cantada: a evolução das formas poéticas não podia separar-se das suas correspondências musicais. Não esqueçamos que os trágicos gregos escreviam igualmente a música dos coros e dos melodramas; muito mais perto de nós, um Machault inova nos dois domínios, e o seu nome inscreve-se tanto na história literária como na história musical. A unidade de conceção depressa se rompeu, já que cada “especialidade” exigia uma mestria e conhecimentos peculiares ao seu campo de ação. A virtuosidade instrumental, em particular, exige a sua independência, e lança-se à busca dos seus poderes; se ainda comenta textos poéticos postos em música, depressa se libertará deste atilho e consagrará a separação de facto, sob a qual ainda vivemos.

A literatura acerca deste antagonismo fundamental é abundante; a polémica expressou-se de forma ruidosa, sobretudo no domínio dramático; mas a música religiosa não foi poupada; os anátemas abundaram de um e outro lado. Do ponto de vista puramente estético ou moral, acusou-se, amiúde, a música de distrair a atenção de uma “verdade” essencial, de ordem quer religiosa quer teatral. A música foi, muitas vezes, considerada como o mal necessário sem o qual nenhuma cerimónia, nenhum rito poderia existir, como um elemento impuro da ação ou da contemplação; aos olhos ortodoxos, ela açambarca a atenção e representa um elemento anti-intelectual, sensorial, inclusive sensual, deliberadamente perturbador. São incontáveis os filósofos que a condenaram, os literatos que dela desconfiaram (“é favor não colocar a música ao lado dos meus versos!”), os dramaturgos que dela se desviaram. E temos ainda a desfaçatez de encarar uma síntese? Será o atrativo da poesia tão forte para um músico que ele não consiga, num momento da sua evolução, abster-se de um texto em torno do qual a sua música se irá cristalizar? O problema já se põe em termos perigosos, porque se entrevê a profanação do texto-pretexto! Que demónio impele sem remédio o compositor para a “literatura”? Que força o obriga a fazer-se literato, em caso de necessidade? Será tão-só a nostalgia do paraíso perdido, dessa antiga unidade, após a qual nos consumimos em vãs demandas?

Em termos mais prosaicos, a voz, quando se quer utilizá-la, obriga logo à articulação; o simples vocalizo depressa cansa, e cada um experimentá-lo-á, mesmo de forma inconsciente, como uma utilização sofrivelmente sumária, decerto incompleta, do aparelho vocal, capaz de proezas mais refinadas. Esta reação está, de certo modo, na base de respeito humano, já que articular sons continua a ser o “específico do homem”. No entanto, um uso, mesmo consequente, de fonemas variados não conduz necessariamente a uma “linguagem”, pois que esta última possui exigências semânticas imperiosas. Eis porque se assiste, por vezes, à utilização de uma linguagem imaginária, forjada para as necessidades expressas de uma causa pessoal, linguagem destinada a fazer corpo com uma sonoridade instrumental ou destinada ainda a criar relações precisamente orquestrais no tratamento dos conjuntos vocais.

Segundo a sua orientação, o emprego desta poesia sem significação semântica faz uma escolha entre três tendências: pitoresca, esotérica, puramente sonora.

No pitoresco classificam-se, claro está, as onomatopeias imitativas, descritivas, para ilustrar ou a vida animal, ou a experiência humana no que ela tem de mais ruidoso – a guerra por exemplo – ou de mais quotidianamente e menos perigosamente sonoro – como os apelos dos comerciantes de outrora: conhecemos esta floração abundante de Batalhas, Cercos, Cantos de aves, Pregões de Paris, que invade a Canção do século XVI. Nos antípodas desta utilização descritiva da fala, situa-se o seu uso “esotérico”: ou se trata de uma linguagem sagrada caída em desuso, cujo sentido direto é inapreensível, mas cujas fórmulas sonoras, feitiços, se encaminharão diretamente para os deuses, os únicos que compreendem esta mensagem arcaica; ou então está-se perante uma linguagem intencionalmente obscurecida para se tornar incompreensível aos ouvidos dos não iniciados – deformação da linguagem corrente, desviada da sua significação habitual, ou invenção pura, espécie de criptografia ciosamente protegida. (por vezes, a virtude dramática junta o pitoresco ao esoterismo: se é para mostrar no teatro demónios ou feitiçeiros, pode estar-se certo de uma linguagem pseudo-secreta, convenção e chave dessas personagens de essência misteriosa e maléfica!). Por último, apresenta-se o caso de uma estrutura pura, propositadamente desprovida de significação, aparente ou oculta, despojada até de simbolismo, já que rejeita o intuito imitativo; o compositor quer garantir sonoridades muito determinadas, para as quais um nexos semântico constituiria um inconveniente supérfluo. A lógica estritamente auditiva prevalece sobre qualquer outra consideração; a voz torna-se uma espécie de corpo sonoro capaz de fenómenos literalmente irrealizáveis por meio apenas dos corpos sonoros instrumentais – pode igualmente fazer-lhes “concorrência”, imitando-os e deformando-os.

Sejam quais forem os objetivos perseguidos, esta utilização da fala rejeita a significação semântica direta: ou cria o seu próprio sistema de referências, ou integra-se numa lógica de organização que lhe é estranha. Justificado ética ou esteticamente, semelhante uso da “fala-som” elimina um dos principais pontos de fricção, constante entre poesia e música, a saber, aquele acerca do qual se discutiu indefinidamente, a famosa preeminência de uma ou outra das duas entidades: será o sentido explícito de um texto obscurecido ou ampliado pelos sons que se lhe faz corresponder? A poética de que dependem as relações que acabámos de descrever é, deixando de lado toda a preeminência, perfeitamente adequada ao seu propósito: melhor, sem tal poética, a exploração dos domínios obscuros da consciência seria inconcebível. A música desempenha lindamente o seu papel, ao aliar-se a modos de expressão sem significação direta, ou ao apropriar-se deles; confere uma força insuspeitada a este “além da linguagem”, ao mesmo tempo que se enriquece no plano que lhe diz diretamente respeito, o da sonoridade. A música aspirou, muitas vezes, quase sempre, a um papel “mágico”: no caso presente, desempenha este papel com o rosto descoberto! O poder de atração que ela exerce sobre o inconsciente vemo-lo reconhecido, utilizado como tal; eis porque, aos olhos de um músico, uma “linguagem” que não ponha obstáculos à comunicação sonora terá a sua secreta preferência. O único perigo a assinalar seria um exotismo e uma migração auriculares, disfarçando de forma demasiado simples a nostalgia de espíritos fartos de compreensão: línguas estrangeiras de substituição – por sonho, por economia, por fadiga? – iriam ocupar o lugar da barreira “intransponível” de um dialeto desconhecido. Reflexo de defesa, provavelmente, em face de uma sociedade cujo contacto detestado, por este meio mágico, se evita. Esta atitude coaduna-se com o amor do folclore pelas suas simples virtudes de despaiamento; apenas consegue, cada vez menos, dizer-nos respeito. A sua carga irracional rançou-se seriamente, e a sua acuidade afrouxou muito. Será ainda uma revolta? Não se tratará antes de uma fuga? Se a não-linguagem e a metalinguagem desempenham um papel importante na amálgama música-voz, o texto escrito, significante, sempre lhes opôs, em princípio, um antagonismo profundo. Existe uma longa tradição “literária” na música, a níveis mais ou menos elevados. Enquanto as metalinguagens nunca levantaram objeção de maior (terá o “segredo” um poder mágico sobre os espírito maior do que se é inclinado a supor?), o tratamento dos textos literários sempre suscitou vivas controvérsias. Duas questões fundamentais, acima de tudo, se levantaram: será a música capaz de “exprimir” o sentido de uma poesia, de um texto dramático? Será possível, dever-se-á, graças a um tratamento prosódico apropriado, salvar, guardar, seja a que o preço for, a compreensão desse texto? Existe ainda uma

questão subsidiária diretamente associada à precedente: haverá que cantar na língua original ou será permitido utilizar uma tradução? Quanto ao famoso primado da música sobre o texto, ou do texto sobre a música, debateu-se indefinidamente ao longo dos séculos, não sem evitar o sofisma: os teóricos defrontaram-se sem descanso a propósito da igreja, do teatro ou do concerto; a balança acusará uma igualdade quase perfeita entre as reformas e as contrarreformas que, sem tréguas, se sucederam. De facto, é difícil desempatar as opiniões, dar razão absoluta ou atribuir um erro definitivo mais a umas do que a outras. Conforme se aspirou a um certo enfeitamento direto ou se apelou para as faculdades de razão, defendeu-se o ponto de vista genuinamente musical ou alinou-se com a causa literária. Se a música se olhar como um simples meio de transmissão (para os sentimentos ou os dogmas), mal necessário e circunscrito, veremos lado a lado João XXII e Jean-Jacques Rousseau, inimigos impiedosos da polifonia; se o argumento literário se encarar como uma marcenaria inevitável numa organização dramática ou lírica, deparar-se-á com muitos compositores que não deixaram de transplantar de uma ópera para outra, de uma cantata para um oratório, fragmentos assaz importantes, e até peças inteiras, e tal sem o mínimo sentimento de culpabilidade. Quanto ao princípio de traduções, por mais recente que seja a querela, esta não deixa de semear emboscadas e ratoeiras nas representações teatrais.

Mas voltemos à primeira questão: será a música capaz de “reproduzir” o sentido, *literal*, de uma poesia? Conhecemos bem os trocistas que transformam radicalmente a lamentação de Orfeu:

J'ai trouvé mon Euridice
Rien n'écale mon bonheur!

[Encontrei a minha Euridice
Nada iguala a minha felicidade!]

Silabicamente, nenhuma dificuldade: a “quantidade” é respeitada; foneticamente, o remate do verso utiliza, ademais, um derivado da mesma raiz: é salvaguardada a sonoridade geral. Conclusão: com um mínimo de precauções, número e qualidade dos fonemas, pode fazer-se cantar qualquer texto em qualquer música; como esta última não é, por essência, *diretamente* significante, não consegue explanar nenhuma “significação” ou, então, contém-nas indiferentemente a todas. Cita-se também o exemplo, ainda mais escandaloso, de canções profanas, por vezes muito gaiteiras, que serviram imperturbavelmente de substrato às palavras litúrgicas, prática corrente até ao século XVI. (Os salmos, na Corte de França, não se cantavam de outra maneira, nos reinados de Francisco I e de Henrique II!)

A música, de facto, não pode aspirar à exata semântica da linguagem falada; possui a sua própria, baseada em estruturas originais, obedecendo a leis particulares: o sentido outorgado não segue, pois, o mesmo curso, quando muito pode ser paralelo. Boris de Schloezer forneceu uma explicação convincente deste facto: numa Missa, diz ele no essencial, posso muito bem substituir “Credo” por “Non credo”: a música nem por isso se tornará absurda; não há lugar para espanto, e ainda menos para escândalo. A semântica musical não pode explanar a negação ou a afirmação enquanto tais; em contrapartida, transmite a *determinação* que nos induz a uma ou outra destas profissões de fé; poderá mesmo explicitar a qualidade desta determinação (ora voluntária, combativa, ora plácida, serena) – o que a linguagem puramente escrita é incapaz de traduzir diretamente pela sua simples transcrição – de outro modo, haveria que precisar a *entoação* falada, e eis-nos remetidos para as fronteiras da música! A dialética música-linguagem ajuda-nos a perceber porque pode haver várias maneiras de escrever “Credo”, noção abstrata e dogmática; ao passo que passagens mais nitidamente descritivas como “Crucifixus” ou “Et resurrexit” originam, infalivelmente, efeitos similares, porque as imagens suscitadas pelo texto indicam sofrimento ou alegria, que invocarão, sem equívoco, uma categoria muito determinada de signos musicais. Observamos, pois, o seguinte: o que a música perde em precisão direta, torna a ganhá-lo amplamente pela finura da análise. Falta, no entanto, reconhecer que convenções sonoras destinadas a traduzir “às claras”, por exemplo, a alegria e a dor, se esfumam ou até se anulam, à medida que se alteram e se transformam os caracteres, as propriedades estilísticas; a “simbólica”, tal como a própria linguagem, também evolui e, se não tivermos a sua chave, não poderemos percebê-la. (Os efeitos “realistas”, desvio e, por vezes, degradação do símbolo, dependem sobretudo da estilística e, por isso, descobrimo-los notados de modo sofrivelmente diferente ao longo dos séculos, embora os modelos, de forma bem visível, não tenham variado – os ruídos da natureza, entre outros!) Esta evolução na “significação” da música mostra-nos em que medida leis linguísticas similares governam igualmente sons e palavras!

Arrostemos agora a segunda questão fundamental: será possível salvaguardar o entendimento do texto? Esta interrogação diz respeito à própria substância da música e à sua função. De facto, a importância da compreensão direta varia de acordo com o grau de participação da música na *forma* geral. Trata-se de *ação* dramática? Importa absolutamente que se entenda, a palavra a palavra, o teor literário da obra: sem isso, já não possuímos a informação suficiente para nos interessarmos pelo desenvolvimento da ação, sobretudo se

ela se revelar algo complexa. (As notas de programa são muletas amiúde bem-vindas, mas a sua necessidade não deveria, em princípio, fazer-se sentir!...) Na realidade, a intriga de certos libretos não requer uma inteligência tão perspicaz! Em virtude das convenções de um género particular, sabe-se, mais ao menos, o que acontecerá aos heróis principais; por isso, o sentido literal já não é estritamente útil: uma vez iniciada a inteligência da situação, as palavras desempenham um papel sem surpresa, sem grande elemento de informação. Mas, se admitirmos o caso ideal de uma obra vista pela primeira vez, sem recurso possível a uma explicação “tangencial”, os liames diretos do fenómeno teatral com a inteligência do ouvinte impõem-se como uma condição primordial; daí os múltiplos esforços enviados por encontrar a solução mais adequada, mais bem adaptada. Desde o *stilo rappresentativo* até *Pelléas e Wozzeck*, passando por obras para-teatrais como o *Pierrot lunaire*, mede-se a extensão e a diversidade das soluções propostas. Quando, ao invés, se trata de uma pausa, de um patamar dramático, ao explicitar de algum modo os sentimentos das personagens ou dos grupos num dado momento da ação, ao traçar as coordenadas de uma situação determinada, reencontramos, com conhecimento de causa, a semântica paralela, que acima referimos: uma vez adquirida a informação dramática, num momento preciso, reserva-se o direito do documentário estático, em que a palavra perde a sua importância capital de mensagem.

Falei do “teatro” e da “ação dramática”; mas, atenção, não limito estas palavras a uma representação efetiva. Entendo também por ela uma representação imaginária, de que oratórios e paixões nos oferecem o modelo; uma descrição é aí interrompida por uma *reflexão* individual ou por um *estado de alma* coletivo. Todas as obras musicais de grandes dimensões construídas a partir de um dado literário lidam com esta alternância de ação e de reflexão (movimento e imobilidade), de individual e de coletivo: ela é, aliás, a mais segura constante – uma das mais seguras, de qualquer modo – dos ritos humanos, seja qual for a sua origem, seja qual for a civilização a que pertençam, populares ou reservados a elites cultas, divertimentos profanos ou cerimónias religiosas. (“A Música anuncia-se como o derradeiro e pleno culto humano”, escreveu Mallarmé...)

Descrevemos o processo da integração do texto na música com o fito de fixar as diversas técnicas vocais e os múltiplos tipos formais daí decorrentes. No caso de ação, de movimento, a individualidade, ou pelo menos o jogo das individualidades, deve ressaltar para primeiro plano; por isso, o “pôr em música” deverá ser, em geral, silábico – a cada nota uma palavra, ou várias palavras numa mesma nota; além disso, quanto mais nos acercarmos da emissão falada, tanto mais eficaz será, nesta conjuntura, a ligação verbo-som. De resto, a atenção concentrar-se-á nas vozes, e a “decoração” sonora perderá

relativamente alguma importância. Os recitativos, ou narrações, cumprem perfeitamente esta função; permitem uma continuidade musical, ao mesmo tempo que se esvaecem perante a necessidade da informação dramática. Ao longo da história, renovaram-se sistemas tornados caducos, convenções perimidas, procedimentos ultrapassados, associados a retóricas caídas em desuso em virtude da evolução da linguagem; mas o princípio fundamental permanece imutável. Segundo as épocas e os lugares, apelou-se para convenções mais ou menos realistas, mais ou menos estilizadas: a solução proposta pelo teatro de Nô difere da que Mozart nos oferece; os recitativos das *Paixões*, da salmodia gregoriana – os exemplos abundam! Mas, seja qual for o modo de *transcrição*, reencontramos a arte vocal sob a forma que a liga mais estreitamente ao discurso falado propriamente dito. A convenção mascara, unifica, as disparidades eventuais; o *Sprechgesang* é tão-só o último avatar de uma longa série, que se estende por numerosas e variadas civilizações.

No extremo oposto, encontra-se quer o canto melismático, quer a polifonia – puramente vocal, ou amalgamando a voz com o conjunto instrumental –, que, pelas suas propriedades, obscurecem, mediante a quantidade linear ou a espessura contraponstística, a compreensão do texto, mas realçam o seu sentido geral com encantos novos. O canto melismático homófono provoca a distensão do tempo verbal, opera uma espécie de esquartejamento das sílabas da palavra, que a rompe a continuidade desta última e destrói a sua lógica de encadeamento. (Não esqueçamos que os tropos nasceram da dificuldade causada à memória por uma distensão extrema das palavras originais!) Quando um vocalizo se desdobra numa sílaba durante um momento assaz longo, a inteligência perde o fio condutor, escapa-lhe a mensagem; as vogais, na maioria dos instantes, encontram-se dissociadas das consoantes, o que anula o poder de discriminação entre as possibilidades acumuladas de confusão. Os excessos deste canto floreado atraíram, na Idade Média, os anátemas da hierarquia romana, como, aliás, aconteceu com uma utilização muito exagerada da polifonia, no sentido mais amplo da palavra, que se estendia à própria linguagem. Alguns motetos utilizavam a sobreposição de três textos diferentes, em várias línguas (latim, dialetos populares – língua sagrada, língua profana) – o que é decerto o maior obstáculo para uma compreensão imediata. De resto, o “*cantus firmus*” desdobrava-se em durações tão longas que a fisionomia das palavras ficava desfigurada... Mesmo na aplicação a um texto único, a polifonia contrapontística, pelas “entradas” sucessivas, pelos ritmos independentes, origina sobreposições, entrecruzamentos de prosódias; torna-se problemática a interpretação da sua simples escuta. Só a polifonia homófona (canção, coral), pela estrita observação da coincidência silábica, permite compreender.

As flutuações das formas musicais que utilizam um texto mostram-nos, de modo bem visível, as próprias variações da escrita: monódia acompanhada ou não, polifonia; escrita silábica, melismática. O *lied*, a melodia, por exemplo, tal como se praticou no século XIX, até ao início do século XX, é tipicamente uma “leitura em música”; a “significação” do poema é salvaguardada, por razões várias: o tempo do poema falado identifica-se, grosso modo, com o do poema cantado; a linha vocal, contida num âmbito restrito, afugenta a virtuosidade; a prosódia tenta tornar o texto compreensível, na máxima aproximação à articulação e à acentuação faladas; o acompanhamento procura, quase sempre, “realçar”, embora dele não se exclua, naturalmente, a “réplica”; a própria forma, estreitamente estrófica, começou por se flexibilizar, a fim de seguir o poema nos meandros da sua significação e de lhe fornecer, a cada instante, um contexto apropriado, mais ou menos descritivo. Tudo se concentra, pois, no poema a “engastar” na música – esta identificação não impediu, por outro lado, disparidades de valores: música muito bela enxertada em poemas medíocres, e vice-versa! Não me refiro, agora, aos valores respetivos na qualidade, mas apenas à técnica de amálgama.

Se quiséssemos levar totalmente a cabo o nosso propósito, poderíamos estudar como, de que modo preciso, as formas músico-literárias estiveram ligadas à vida social, porque tal união foi nelas mais estreita do que em todas as formas de música pura. Era inconcebível qualquer cerimónia sem uma festa sonora com participação vocal; nenhuma vida de sociedade deixou escapar a ocasião de se celebrar ou descrever, com a ajuda da literatura – precisa nas suas referências – conjugada com a música – desenganchada do quotidiano: corte, salão, concerto, rádio, disco – os objetivos deslocam-se, mas o pensamento orientador permanece fiel a si próprio.

Persiste, na nossa época, o embaraço problema do texto original ou da tradução: nunca, até aí, ele se equacionara com acuidade, mas depressa se apresenta como desmancha-prazeres, induzido por uma vaga de “purismo”. Serve de pedra de escândalo em toda a discussão sobre a compreensibilidade do texto, porque é um argumento ideal. Os valores fonéticos da linguagem original, dizem uns, são mais importantes do que o sentido literal, cujo caráter geral é assaz delineado pela música. Não, retorquem outros, queremos compreender no próprio momento, para conseguirmos captar mais intimamente a relação do texto com a música. (As sincronizações dos filmes não fizeram correr menos tinta, de cor idêntica...) Em virtude das trocas internacionais, pôde assistir-se a representações de ópera em duas, e até três línguas – contrapartida arriscada, e perigosa, dos motetos medievos –, espetáculo de Babel, que confunde os partidários mais resolutos dos dois métodos: uma demonstração pelo

absurdo! Sem dúvida, as traduções desfiguram o original – não há tradução inócua, nas quem pode dispensar de todo as traduções? Todavia, semelhante tratamento não é igualmente pernicioso. Vimos os diferentes níveis da compreensibilidade necessários à passagem da imobilidade à ação, do comentário ao enunciado; os estragos, ou serviços, da tradução são função desta curva. Quando a música difunde apenas uma mensagem verbal, espécie de onda transmissora, não se vê, ao primeiro contacto, porque é que ela, mediante certos arranjos de primeira necessidade, sofreria com uma deslocação da linguagem; porém, como a acentuação, a construção gramatical (daí a dicção) são eminentemente características do génio de uma língua, a “onda transmissora” já não corresponderá, na maioria dos casos, à mensagem que tem por função difundir, fará dela uma difusão deformada: dano sofrido mais pelo verbo do que pelo som. Em contrapartida, se a música se tornar comentário, por conseguinte, se a compreensão direta for menos necessária, a linha vocal construir-se-á em função das sonoridades verbais, das relações da emissão das sílabas com a voz cantada no máximo das suas possibilidades “cantantes”: a tradução será um obstáculo irremissível; no entanto como a compreensão do texto já não é primordial, pode cantar-se em qualquer língua, contanto que as sonoridades sejam escolhidas em função de equivalências estritamente delimitadas; seja como for, o dano incidirá mais no som do que no verbo. Os argumentos equivalem-se, e correspondem-se num perpétuo jogo de balança; como não é possível – exceto por conjunções incertas nos palcos internacionais – adotar uma solução intermédia, implicando ora a tradução, hora o original, segundo a qualidade das sequências, persiste-se na unicidade, devendo a nota do programa fornecer os esclarecimentos desejados! Se abordarmos o problema na sua fonte, pode mudar-se o método de composição, quer no texto, quer na música. Já não é raro ver, sobretudo nas obras dramáticas, onde se impõe a obrigação de “seguir”, escrever imediatamente duas versões diferentes – mas a dificuldade é apenas repelida quase numa unidade! Pode imaginar-se igualmente uma “colisão” entre diferentes linguagens, a qual, em rigor, permaneceria intraduzível, pois que a tradução já não tem então nenhum sentido nem a mínima razão de ser. É, mais uma vez, deslocar a dificuldade quase numa unidade, porque a compreensão varia de ângulo segundo o lugar da representação.

O problema, verdadeiramente insolúvel, da tradução, indica-nos, pelo absurdo, a força da dialética: sentido-sonoridade; não o evoquei por si mesmo, mas sobretudo para enfrentar, sob um ângulo insólito e indireto, esta dialética. De resto, ouvir uma obra que de todo se desconhece, numa língua da qual não se tem nenhuma noção, liga-se diretamente ao fenómeno das linguagens

“esotéricas”, quer sejam inteiramente inventadas, quer sejam línguas absolutamente mortas, cujo sentido se subtrai mesmo aos que as empregam, reduzidas ao estado de fórmulas fonéticas mágicas. Não se acredite numa experiência puramente hipotética deste facto: quem quer que tenha assistido a uma representação de teatro chinês ou japonês tê-la-á vivido em toda a sua amplitude; porque nos escapam o sentido, o estilo, as convenções e, portanto, perdemos as nossas faculdades de análise e de juízo, ficando reduzidos a contemplar, a absorver, sem qualquer recurso racional.

Os problemas confirmam assim, em algum aspeto, questões que eles levantam; e apesar da complexidade das relações entre som e verbo, entre linguagem musical e linguagem falada ou escrita, apesar do antagonismo das semânticas, apesar da diferença de mecanismo e de encadeamento lógico na sintaxe, apesar dos processos morfológicos opostos, os compositores, sem abandonar o lugar, empenham-se na síntese! Encontram mesmo colaboradores, escritores e poetas sem reticências, que, de bom grado participam na obra comum – não falo dos poetas mortos, cuja má vontade já não é de temer!

Há, decerto, recusas grosseiras e protestos! Lembremos o “reles pequeno ruído”, de que um poeta se queixava, por acompanharem os seus versos. Citemos um extrato de carta, escrito por um Claudel de vinte e seis anos: “A proximidade desta louca” – é assim que ele trata a música – “que não sabe o que diz foi, para muitos escritores atuais, tão perniciosa que é agradável ver alguém “ – trata-se de Mallarmé... – “em nome da fala articulada, fixar-lhe com autoridade o seu limite. Se a Música e a Poesia são, de facto, idênticas no seu princípio, que é a própria necessidade de um ruído interior a proferir, e no seu fim, que é a representação de um estado de felicidade fictício, o Poeta afirma e explica, onde o outro, como alguém que busca, vai gritando: um goza, o outro possui, já que a sua prerrogativa é dar um nome a todas as coisas.” Conclui Claudel: “A inteligência... tem ouvidos não menos exigentes do que os que se erguem de cada lado da nossa cabeça”.

Falta-nos demonstrar que os dois pares de ouvidos podem ser igualmente satisfeitos com a conjunção instável e efervescente de dois elementos ferozmente autoritários, que salvaguardam as suas independências respetivas com uma solicitude zelosa e meticulosa.

★

Faremos, em conclusão, uma diferença entre o texto já escrito, escolhido, tarde de mais, pelo compositor, e o texto inventado sobretudo em função da sua utilização? Não cremos que haja uma diferença de natureza entre os dois casos. Que se modifique um dado

poema – que se escolham extratos –, ou que se peça a um autor para introduzir alterações no libreto, por exemplo, o propósito do um músico permanece idêntico; pois, como o seu percurso não coincide com o do escritor (mesmo se as duas entidades estiverem reunidas numa só e mesma pessoa), ele sente-se obrigado a retificações de trajetória. A passividade ou a atividade do escritor podem influir na qualidade, no valor intrínseco das correções, mas de nenhum modo modificam a sua necessidade.

Porque é que, então, um músico se detém em tal ou tal texto, em virtude de que necessidades profundas, de que critérios? É muito difícil querer dar uma resposta, circunscrita, a uma questão tão vasta, visto que os inumeráveis casos particulares vêm logo desmentir toda a tentativa de afirmação geral. O encontro com um texto é fortuito, e pode ainda ser premeditado. Pode haver um choque direto, imediato, ou uma explosão profunda, subterrânea, que exigirá bastante tempo para tomar claramente consciência de si. O compositor, ansioso da *vocalidade*, poderá ir à busca de um texto que a sustenha; mas também pode acontecer que o encontro com um texto suscite energicamente a *vocalidade*. Há casos em que a busca formal carece, às claras, de um argumento para abrir livremente as asas, ao tomá-lo por apoio: enriquecimento de uma lógica construtiva por outra; outros casos haverá em que este argumento embate na forma inicialmente prevista, a obriga a infletir-se, conferindo-lhe assim uma direção e um sentido novo imprevistos. Pessoalmente, acredito muito nesta reciprocidade das influências no domínio da literatura e da música, pela colaboração efetiva, direta e, pelo menos, também pela transmutação de modos de pensar, que, supostamente, eram específicos de um ou outro destes meios de expressão. Será uma quimera, estritamente reservada à minha utopia individual? (Quimera, se assim se desejar: cara e dileta me é a minha quimera...)

A transfusão de poesia na música realiza-se a vários níveis da linguagem e da significação. A descrição e a expressão são, naturalmente, as primeiras a surgir ao espírito: correspondência mais difusa, também mais vaga, ela representa o estágio elementar da percepção comum, que não encara ainda os meios propriamente ditos com um contacto aprofundado. É o choque inicial que, aliás, pode não ter resultado, já que obstáculos de *realização* se revelam, em dado momento, intransponíveis, refratários à comunicação. Uma vez supostamente ultrapassada esta fase originária, acede-se ao arresto direto do poema pela música, na forma geral, na sintaxe, por fim no ritmo e na sonoridade das próprias palavras. Da retórica à morfologia, a progressão contínua deste acometimento garante a passagem sem falhas de uma linguagem à outra. Em suma, gera-se comunicação mediante a *estrutura*, sob qualquer aspeto que se pretenda encerrar esta última: estética ou gramatical.

É a partir da noção de estrutura que podemos alargar os dados correntes em matéria de ligação poesia-música; só aí, a meu ver, brota a fonte profunda de todo o encontro privilegiado e duradouro. Como admitir a importância absoluta que atribuo a semelhante abstração? Veremos que ela permite revelar o poema, ao mesmo tempo que preserva as distâncias em relação a ele, deixando-lhe a sua autonomia original. De que modo? Ao agir sobre critérios comuns, como o tempo; o número rítmico e a técnica vocal – isto é, a prosódia, na sua aceção mais ampla; a forma; ou sobre estruturas de reciprocidade respeitantes à repartição da duração, à regulação fonética, à distribuição hierárquica das diversas componentes formais. Livres assim de toda a sujeição superficial e, no uso, supérflua, mas adstritas a uma coesão orgânica profunda, inalienável, poesia e música podem, segundo a expressão de René Char, entrançar e juntar as suas seivas.

O tempo do poema lido é um dado preciso, único; mas, musicalmente, existe o tempo do poema “executado” e o do poema “refletido”. Perseguir como único objetivo a coincidência direta equivale a privar-se de uma dialética rica de possibilidades desdobradas num registo muito amplo. Além disso, o poema executado é diretamente empossado pela música, onde a sua presença é indispensável para a coerência da forma resultante: a noção de tempo, da leitura para a música, varia pouco, ao passo que o poema *refletido* pode sofrer uma espécie de esquarteramento, de distorção relativamente ao seu aspeto original, ou até ausentar-se da música, onde se prolonga por comentários religiosos. Esta conceção do tempo influi em duas características principais: a técnica vocal e o modo de tratar (respeitar ou transformar) uma dada prosódia; a estrutura global e a qualidade intrínseca da escrita, mais particularmente as relações da voz com o instrumento – ou seja, a presença real ou virtual desta mediação entre o problema e a música, que o aparelho vocal utilizado institui. O tempo móvel da música derivado do tempo fixo, dado, do poema revela-se um parâmetro fundamental nas relações, tal como as encaramos.

Pusemos em causa, antes de mais, a técnica vocal; de facto, conforme a distância maior ou menor relativamente à transcrição direta, passar-se-á pelas diferentes categorias que levam do falado ao cantado, ou seja, de uma ausência de convenção à convenção absoluta. Descreverei as suas etapas? O falado é intrinsecamente heterogéneo quanto às estruturas musicais – entendo aqui todas as formas do falado, desde o cochicho ao grito; heterogéneo na organização, na qualidade das estruturas sonoras e nas leis gramaticais. No som musical, os intervalos são, em diferentes graus de pregnância, hierarquizados, embora não o sejam na fala; os valores rítmicos são intuitivos na declamação falada, normalizados no desempenho instrumental, mesmo em casos de liberdade “improvisada” – o tempo da palavra, pelo simples facto da emissão, é estranho ao

tempo do som; quando muito, os dois fenômenos podem *imitar-se* um ao outro. Como corpos estranhos em presença um do outro, a sua mistura é apenas física, e são percebidos em planos diferentes. A declamação ritmada, em virtude de uma distribuição normalizada nos dois casos, agrega as entidades por uma face comum; o *Sprechgesang* acrescenta a isso a *aproximação* (insisto: a *aproximação*) dos intervalos num âmbito restrito; o canto, ao integrar intervalos exatos numa tessitura alargada, conduz à coincidência da voz e do instrumento, alcançada, finalmente, pela supressão da fala ou pela distensão da articulação, e a voz extrai das palavras as suas sonoridades – analiticamente – mais do que veicula o seu sentido. Constata-se que a significação, primordial no início desta escala, dá, pouco a pouco, lugar ao valor puramente fonético; concorrem aqui o ritmo e o intervalo: o falado é obrigatoriamente silábico e não definido quanto aos intervalos, e o vocalizo necessariamente assilábico e de todo definido quanto à hierarquia dos intervalos. Segue-se que a prosódia se move da total servidão para a total independência do texto: de uma elocução “natural” para uma declamação “convencional”. A inteligibilidade do texto depende, claro está, destes diversos tratamentos; como já antes expliquei, a “ação”, no seu ponto mais realista, implica um máximo de clareza na compreensão; a reflexão, ao seu nível mais “ideal”, induz ao obscurecimento da mensagem direta em prol das suas ressonâncias irracionais.

Reencontramos semelhante gradação no modo como a voz “adere” ao bloco instrumental ou nele se integra. A linha vocal (em geral: única ou plural) será *acompanhada* pelo instrumento, conservando o primado na organização da estrutura global; ou será (*fará*) *parte*, entre outras constituintes, desta estrutura. Isto origina uma gama de modos escrita que possuem propriedades variáveis, têm funções diversas, observam leis particulares. Já assinalámos a progressão que parte da monódia para confluir na polifonia contrapon-tística, aplicando-se esta última ou a conjuntos vocais homogêneos ou a misturas, em todos os graus, do elemento vocal e do aparelho instrumental; não insistiremos nisto. Acrescentemos apenas que o jogo entre a forma, o género, da escrita propriamente dita e a utilização dos diferentes aspetos da técnica vocal leva-nos da presença mais real do poema à sua presença latente, virtual – enquanto tal, ele desapareceu, mas continua a comandar os fenômenos puramente sonoros pelos prolongamentos da sua estrutura.

Gostaria, por fim, de chegar à estrutura e à forma: a estrutura do poema, as suas relações formais, são o material de base da estrutura musical equivalente, quer esta seja simples suporte reduzido ao mínimo da sua autonomia, quer se torne amplo comentário que se modela pela arquitetura (não ousei dizer: pelos “escombros”) do verbo, qual vida vegetal que ganha raízes na pedra construída para a *fender*.

O poema, centro da música, pode assim, qual petrificação de um objeto, ser simultaneamente IRREconhecível e REconhecível. Centro e ausência (cruzamento do feixe); segundo Mallarmé, face alternativa da Ideia, “alongada aqui para o obscuro; cintilante além, com certeza”!

IV.

**PARA
UMA
ESTÉTICA
MUSICAL**

13. A ESTÉTICA E OS FEITIÇOS (1961)*

Entre os apreciadores de cultura, muitos há que não gostam de alterar os seus hábitos, como sabemos. Só com dificuldade renunciavam aos gostos que lhes inculcaram desde a infância. É uma atitude que se tomará em consideração para ser objeto de constatação, de forma estatística; pois é difícil admitir que a maioria destes observadores reticentes, para conceder direito de cidade à sua ausência de reflexão, à sua fraqueza de gosto, arvore uma mole de argumentos falaciosos e pense assim recobrar a sua boa consciência, forjando razões aparentes destinadas a justificar as suas recusas; perante esta má fé tão impudentemente consolidada, sentimo-nos obrigados à réplica, quanto mais não fosse para reconduzir os tagarelas à justa medida das suas ambições.

Fazemos, porém, parte de uma geração que não disqueteia de bom grado sobre os problemas estéticos; eu próprio, não há muito, parti em guerra com bastante ardor contra as palavras atabalhoadas comumente acerca de tudo e de nada; arrepiavam-me sobretudo expressões como: “humano”, “cosmos”, “comunhão do homem com o mundo”, “à escala humana”, etc. Utilizou-se este vocabulário até à náusea, nas causas mais desprezíveis ou mais agarotadas. Acrescente-se que, aos nossos olhos, a geração precedente, no seu conjunto, levava até ao frenesi o “consumo” estético; demasiadas “Escolas” e grupos definiram-se apenas por vagos princípios poéticos, tão sumários quanto indigentes. Esta bulímia foi particularmente assustadora entre as duas guerras: de 1920 a 1940, assistiu-se à difusão de uma formação de slogans – pois não há verdadeiramente lugar para falar de objetivos ou de projetos estéticos – que serviram de tapa-misérias a uma invenção deficiente. Invocaram-se os manes de Bach; intentou-se um classicismo idealmente expurgado; buscou-se abrigo sob “o culto da feira e do *music-hall*”; cultivou-se a

* Texto reelaborado de uma conferência (Estrasburgo, Théâtre de la Comédie, 5 Fevereiro 1961). Publicado em Claude Samuel (org.), *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 401-415. Reeditado em *Points de Repère*, I (1981) e II (1985), pp. 17-31 e em *Points de repère*, I / *Imaginer* (1995), pp. 491-505.

Gebrauchsmusik (ou seja, a música dita funcional); traficou-se a música de massas, e que mais ainda!... O espetáculo destas pastelarias tão laboriosas dá volta ao estômago! Que encobriam estes expedientes indecisos a não ser uma contumácia, notável na sua continuidade ziguezagueante, de evitar as questões fundamentais? A pretexto de apelações diversas e igualmente inautênticas, camuflava-se uma noção de “estilo”, falseada desde início, esvaziada de toda a significação. Demasiados malogros surgiram diante dos nossos olhos para não os termos sentido de modo intenso como advertências salutares, prevenções severas contra o regresso a semelhantes hábitos. Isso afigurava-se-nos doravante como um erro redibitório de ocultar com o vocábulo de estilo uma dicotomia entre forma e conteúdo, técnica e expressão; esta distinção, cara à pedagogia tradicional, revela-se carecida de fundamento e, acima de tudo, de relação com a realidade propriamente dita da linguagem musical: separação tão-só acadêmica reivindicada rispidamente por sargentos desvitalizados.

A música é uma arte não significante: daí a importância primordial das estruturas propriamente linguísticas, porque o seu vocabulário não pode assumir uma simples função de transmissão. Não ensinarei a ninguém a dupla função da linguagem, que permite uma comunicação direta, quotidiana, e serve igualmente de base à elaboração intelectual ou, mais especialmente, poética; é evidente que o uso das palavras num poema difere intrinsecamente da utilização corrente do vocabulário, numa conversação, por exemplo. Na música, pelo contrário, a palavra é o pensamento.

Que é, pois, a música? Simultaneamente uma arte, uma ciência e um artesanato. Uma arte (utilizo: arte, pela sua brevidade cômoda, mas prefiro-lhe: meio de expressão): não creio que a este respeito se levante uma objeção séria; será este, porventura, o único ponto em que todos estão de acordo sem discussão. Uma ciência e um artesanato, acrescente; começam aqui os mal-entendidos e surge a polémica. O músico, porém, é ao mesmo tempo um intelectual e um artífice: esta dupla atitude permite-lhe, só por si, a coerência quanto ao que deseja expressar. Se me tratarem de intelectual, por pejorativo que se pretenda o anátema, não posso decidir-me a considerá-lo como uma injúria; pelo contrário! Na verdade, nunca compreendi porque é que o músico, e o compositor em particular, teria por dever primeiro desterrar a sua inteligência para o sótão dos acessórios perigosos, e até prejudiciais; tem direito à reflexão como todos os seus “confrades-em-criação”! Se um poeta se interroga, um músico, que eu saiba, não deverá interromper as suas “meditações”. Não está, decerto, especialmente habilitado para manejar a língua com facilidade: questão de ofício; todavia, mesmo se as suas especulações enveredarem por caminhos desatinados, não pode, de boa-fé, impedir que neles se embrenhe e que procure servir-se de um método analítico.

Por outro lado, está longe de esquecer a sua vocação de artista, sobretudo se ele se envolve na execução das suas próprias obras; são tão raros os diretores de orquestra ou os intérpretes que aceitam arrojarse aos arcanos (*sic*) da música contemporânea, que lhe calha, a bem ou a mal, a coragem de se atirar à água; é aqui constrangido à melhor das escolas; em contacto imediato com o material bruto, descobrir-se-á tanto mais apto para o dominar. Verificará que a música não tem existência real fora da comunicação direta. Quantos amadores são capazes de ler uma partitura? A percentagem é inegavelmente muito fraca; no entanto, falemos com franqueza, nunca se deveria emitir um juízo sobre obras musicais sem delas se ter adquirido uma experiência concreta. A partitura é, pois, um diagrama que é imperioso realizar, desde que se pretenda levar efetivamente um auditório a participar na conceção elaborada pelo compositor. No fim de contas, retenho estes três aspetos do fenómeno musical como indissoluvelmente ligados num único feixe: arte, ciência, artesanato.

Uma vez adotada esta tomada de posição, posso citar os principais argumentos apresentados pelo feiticismo impenitente; este parceiro demasiado familiar não pensa em indumentos novos, já que as suas lengalengas se estendem imperturbavelmente ao longo de quase seis séculos da evolução musical no Ocidente. Resumo-as com parcimónia para as fazer aparecer no seu magro despojamento:

1. Ciência a mais, sensibilidade a menos (excesso de arte, mínima de coração).
2. Busca da originalidade a todo o custo, daí evolução artificial, forçada.
3. Rutura do contacto com o público por um individualismo exacerbado.
4. Recusa da história e da perspectiva histórica.
5. Falta de respeito perante uma ordem natural das coisas.

Esta ladainha restrita não cessa de ser salmodiada com o mesmo ardor: bela conjura! Coitados dos nossos feiticistas! Não gostam de mudar de ídolos, embora estes não tenham, até agora, sido propícios; será por incapacidade? Pelo menos nas sociedades primitivas, ao que contam os etnólogos, quando certas tribos adoraram feitiços que não prestaram os serviços solicitados, destroem-nos com raiva e escolhem outros na esperança de que a lição infligida dará os seus frutos e os novos recrutas terão toda a compreensão para difundir os seus benefícios com melhor conhecimento de causa. A nossa civilização contenta-se, decerto, com menores custos, porque os nossos magos agitam sempiternamente os mesmos guizos, enquanto a sua feitiçaria não dá mostras de grandes virtudes benéficas.

Retomo, um a um, estes guizos de razão.

Primeiro guizo de razão: ciência a mais, sensibilidade a menos

A música é, ao mesmo tempo, uma ciência e uma arte. Como se estuda a história da música a não ser, primeiro e essencialmente, pela evolução da sua morfologia, da sua sintaxe e das formas assim engendradas? Seria impossível a um musicólogo determinar as coordenadas de uma obra sem se referir, antes, à sua morfologia. Se tomarmos como exemplo o caso do Ocidente, admitir-se-á que ele se revelou a si próprio pela invenção da polifonia; o *organum* – a técnica do contraponto a duas vozes – é o fenómeno primordial que desencadeou um processo irreversível de evolução específica na tradição europeia. A história musical da Idade Média pode escrever-se pela adoção progressiva de um certo número de princípios comuns: é escusado lembrar o que foram a Ars antiqua, a Ars nova, o nascimento do estilo imitativo, o aparecimento das leis da polifonia; esta história caracteriza-se, acima de tudo, por fenómenos respeitantes à morfologia, à sintaxe e à retórica. Que observamos, além disso? Da modalidade desliza-se insensivelmente para a tonalidade, enquanto a evolução rítmica se prossegue num plano paralelo; é pela preponderância do controlo vertical que se chega às leis tonais propriamente ditas, cujos manifestos são o *Traité* de Rameau e o *Cravo bem temperado*. A tonalidade gera as suas próprias formas, marcos fixos cuja hierarquia obedece, de algum modo, a uma ordem copernicana. Constatamos, em seguida, a degradação progressiva das funções tonais, até à sua total supressão – o que nos traz ao período atual. Paralelamente, transforma-se o sistema rítmico; os metros gregos que tinham, até então, servido de base são, pouco a pouco, abandonados em prol de um métrica variável, em parte adaptada das tradições extraeuropeias. Esta rememoração mostra-nos até à evidência que é de todo impossível descrever a evolução do facto musical, sem levar em conta todas as suas componentes estilísticas.

Já não sei exatamente que etnólogo disse, em resumo: “Pelo desenho de uma ânfora, é possível reconstituir uma civilização”; é reconhecer que uma civilização se caracteriza, do modo mais formal, pelas qualidades estéticas dos objetos que produz, pela forma de determinado arabesco ou pela cor empregue de preferência a outra, etc.; é reconhecer até que ponto a “morfologia” é importante na história geral das civilizações. O estudo da própria linguagem não escapa a esta lei. Como se há de datar, por exemplo, um texto grego? Em geral, pelo estudo das suas características gramaticais; acessoriamente pelas referências que ela encerra. De igual modo, é pelo estudo gramatical que se consegue datar, mesmo aproximadamente, uma obra musical. Quão raros são os musicólogos que mantêm uma relação viva com a produção contemporânea, sem renegar os princípios da musicologia

e evitar as suas consequências! É divertido observar a maioria deles: aplicam, nos seus estudos históricos, um método de trabalho científico, tal como o definimos, mas abandonam-no bruscamente, quando se trata do período atual, porque não o compreendem, não podem compreendê-lo; nem sequer tentam seguir honestamente os princípios que estão na base dos seus trabalhos. A atitude destes censores que, do alto, pretendem cortar à direita e à esquerda na música da nossa época, sem primeiro mergulharem na evolução da linguagem, não merece mais do que, quando muito, um encolher de ombros.

O primeiro feitiço a destruir é o de que tudo reside na “mensagem criadora”. Já demasiadas vezes lemos ou ouvimos esta fórmula: o valor, a excelência de uma música depende, com exclusão de qualquer outra consideração, “do que o compositor tem para dizer”, fosse qual fosse o meio para o exprimir. Que se entende por: “o que compositor tem para dizer”? E como concebê-lo abstratamente, sem a morfologia adequada pela qual se efetua a transmissão? Este postulado depende do sofisma mais medíocre, apresenta-se na argumentação unicamente para dissimular o desconhecimento profundo, se é que não a ignorância total, dos dados de uma época da história e dos meios de expressão em geral. Esta ótica tacanha vai vivendo penosamente sob o signo de uma irrisória degradação do romantismo; manifesta a incapacidade de conceber as relações reais que se instauram entre vocabulário e expressão. Reconheçamos, quando a sensibilidade se constipa à menor corrente de ar intelectual, ela parece-me muito debilitada.

Segundo guizo de razão: busca da originalidade a todo o custo, daí evolução artificial, forçada.

Afirma-se em geral que a evolução segue uma tendência cada vez mais rápida, que toda a gente se esfalfa na procura da novidade, enquanto outrora havia uma adaptação mais longa a uma linguagem que chegara a um certo estágio do seu desenvolvimento, que a originalidade, no seio de certas convenções, vinha por acréscimo; e, no ardor da demonstração, não se receia o recurso a este expediente, aliás maldito: os argumentos “científicos”. “Num século, estais a ver, passou-se do cavalo ao avião de reação, ao passo que desde a antiguidade até ao século XIX o cavalo fora o suficiente. Quanto à música, situação dramaticamente análoga, já não consegue acompanhar-se: num século, é-nos necessário saltar de Beethoven para Webern^o. Além de que “à distância desejada, várias linhas de montagem separadas constituem um só horizonte”, esta visão dos acontecimentos reflete uma nostalgia dos paraísos perdidos, que me parece sobretudo da competência da psicanálise. Só de muito longe corresponde à realidade.

A meu ver, podem distinguir-se períodos de evolução e de mutação; por outras palavras, períodos de conquista e de assentamento: a História não é uma máquina bem oleada que, supostamente, avança sem solavancos pelos carris das obras-primas. Que período de ásperas pelejas aquele que viu os defensores da Ars nova atacados pelos da Ars antiqua! As paixões não se desencadearam de forma menos excessiva quando, na época de Monteverdi, se abandonou o estilo propriamente polifónico do madrigal pela ária acompanhada; mais perto de nós, os escritos de Rameau e de d'Alembert recordam-nos que a teoria da tonalidade não deixou de suscitar choques violentos, como iriam provocar mais tarde, e ainda hoje, os princípios novos da organização serial. Em cada momento da história em que o vocabulário sofreu uma mutação depara-se – quase geologicamente – com polémicas virulentas. Sem querer citar referências precisas, recordemos alguns casos célebres: a decretal de João XXII, dirigida contra a Ars nova (1324), condenando o tratamento polifónico do canto gregoriano, o hoquetus, o Cantus lascivus; os panfletos do cónego Artusi contra Monteverdi; os duelos entre Rousseau e Rameau, Pfitzner e Schönberg. Os mesmos anátemas: os nostálgicos dos paraísos perdidos arrepiam-se perante um futuro que, aos seus olhos, reveste o aspeto de um pesadelo temível.

Temos de nos habituar, a história musical atravessa períodos de mutação: estes põem em causa a existência de princípios que, depois de se terem imposto à adoção geral não sem discussão, se degradaram pouco a pouco por um uso reiterado; a evolução da linguagem obedece à lei geral de degradação da energia; existe a entropia dos sistemas sucessivos que se estabeleceram no decurso dos séculos. Esta evolução, porém, efetuou-se, durante muito tempo, sob o signo do progresso absoluto. Considerava-se então o estilo da época precedente como seguramente inferior ao da época. A história da arquitetura religiosa, entre outras, dá testemunho deste sentimento de “progresso”. É notório que os frescos românicos tenham sido recobertos de estuque, que muitas igrejas românicas tenham sido demolidas ou mutiladas na altura do desenvolvimento gótico; a Renascença considerou bárbaros os monumentos góticos, situação que se renovou de um estilo para outro, até ao século XIX. Mais geralmente, cada época pensava que ela sucedia a precursores ainda canhestros e que os seus meios próprios de expressão eram incomparavelmente mais perfeitos e mais belos; pensava, com ingenuidade e boa-fé – não oneradas com o inconveniente da “herança”, portanto muito produtivas – que os tempos futuros tenderiam, na mesma direção, para uma “beleza” ainda mais absoluta.

Na música, as coisas não se passavam de modo diferente: uma época determinada falava dos seus predecessores com uma certa condescendência, tinha-os por “primitivos” de uma arte mais evoluída, a

sua. As comparações feitas, no século XVIII, entre a ópera de Rameau e a de Lully são um exemplo, entre mil, deste estado de espírito. Ninguém se lembraria de contrariar a ideia de que a música se enriquece sem cessar, que existe um progresso indefinido para uma espécie de Eldorado futuro. Nos nossos dias, seria penoso adotar um ponto de vista tão exclusivo; os nossos meios de expressão aprenderam a olhar-se, quanto aos do passado, no contexto de uma evolução, e já não segundo a assíntota de um progresso: não é possível doravante acusar-nos de orgulho excessivo relativamente aos nossos predecessores. Além disso, mudaram não só as relações com o passado da nossa própria cultura, mas também a nossa relação com as culturas extraeuropeias, olhadas como participando na coletividade universal. Neste universo feito relativo pelo pensamento contemporâneo, a noção de progresso de sentido único já não mais pode encontrar lugar.

Uma melodia gregoriana é, sem dúvida, mais esmerada do que uma melodia tonal; tem pontos de referência muito subtis. Não houve progresso da monódia para a polifonia; uma deslocação de interesse traduziu-se por um enriquecimento parcial à custa de outro domínio: o ganho compensa a perda. Sob este ângulo, esta “recuperação” assemelha-se à transformação do dinamismo, da energia criadora. De igual modo, se a modalidade foi abandonada em prol da tonalidade, foi porque esta última estava chamada a prestar serviços mais urgentes: propunha a extensão de normas generalizáveis; deparou-se, deste modo, com o abandono do rico conjunto dos caracteres particularizantes da modalidade. Sob determinado ponto de vista, esta continha consequências mais diferenciadas, mas a racionalidade tonal (e a codificação das relações verticais, em particular) tornou possível uma generalização das relações sonoras, uma standardização, atrevo-me a dizer, sem a qual a música teria sido incapaz de avançar, cairia, de outro modo, em perpétuas reiterações e mergulharia num maneirismo saturado de complicações estéreis. Hoje, pelo princípio serial, hierarquia não preexistente aos fenómenos que ela ordena, adquire-se a capacidade de criar estruturas sonoras em constante evolução, renunciando ao mesmo tempo à faculdade de generalização imediata, característica das funções tonais. Notemos, entre parêntesis, que, no domínio científico, o pensamento evoluiu de forma análoga: os escritos dos cientistas contemporâneos atestam conceções radicalmente diferentes das dos seus predecessores no tocante às “leis da natureza”, por exemplo, e até sobre assuntos tão “abstratos” como as matemáticas puras. É-nos, pois, necessário assumir as nossas responsabilidades com pleno conhecimento de causa: somos os elos de uma evolução que se prolongará através de nós.

Além disso, já não existimos no circuito fechado do Ocidente. A expressão ‘Museu imaginário’, lançada por Malraux, teve um destino extraordinário, porque, creio eu, correspondia profundamente

à mentalidade da nossa época, em que o conhecimento das artes plásticas, sobretudo, se alargou no espaço e no tempo de modo particularmente marcado. Já não é possível doravante afiançar que a civilização ocidental tem o privilégio da inteligência criadora: esta supremacia, outrora afirmada, permanece por vezes no estado de ilusão, com temíveis consequências sociológicas. Em virtude de ter sido, durante muito tempo, mais difícil exportar a música do que pinturas e esculturas, prestou-se menor atenção a esse domínio restrito das civilizações extraeuropeias. Numerosas gravações, e a vinda à Europa de companhias teatrais japonesas, chinesas e balinesas, entre outras, puseram-nos diante de civilizações imprudentemente qualificadas de primitivas; o seu extremo refinamento dá testemunho de concepções muito afastadas das nossas, mas não menos lógicas e coerentes, igualmente capazes de “expressão” e de “beleza”. Não esqueçamos, de resto, que a nossa linguagem, perfeitamente justificada aos nossos olhos, não tem a mesma evidência para outras civilizações.

Todos estes termos de comparação incitam-nos à modéstia, quando se trata de avaliar a eternidade e a supremacia de certas leis musicais. Possuem tão-só um valor relativo, no espaço e no tempo; reduzem-se, em suma, ao melhor método – num dado lugar e num período muito determinado da história – para organizar uma linguagem cuja coerência assegure a eficácia, efetivamente um instrumento suscetível de explicar ao máximo, pela sua maleabilidade, o potencial intelectual e emotivo de uma época. A obsessão de originalidade a todo o custo é um feitiço suplementar pelo qual espíritos superficialmente informados sobre a realidade da evolução musical tentam esconjurar a transformação necessária e inevitável das técnicas redacionais.

Terceiro guizo de razão: rutura do contacto com o público por um individualismo exacerbado.

Que tolices não se proferiram acerca das famosas torres de marfim! É uma das homilias favoritas dos nossos tribunos vaticinantes, quando profetizam nas encruzilhadas! Não existe o mais breve inquérito, o menor questionário, onde não se depare com esta insidiosa interrogação sobre o divórcio, o famoso divórcio, entre indivíduo e coletividade. Estes herdeiros perfeitos da Revolução de 89 citam-nos, a propósito de cada argumento, as cortes reais do século XVIII como exemplo típico da comunicação sem problemas entre o compositor e o seu público. Martelam-nos os ouvidos clamando levianamente que o estilo da altura era acessível ao amador mais humilde, que toda a gente, incluindo os reis, tinha ao seu alcance a mesma linguagem. Era o tempo heroico e abençoado em que

Frederico dava a Bach o famoso tema real. Na realidade, não se diz que foi Bach, e não Frederico, que compôs a *Oferenda musical*; quanto ao próprio tema, a crónica das suas transformações nunca foi claramente estabelecida...

A realidade não se deixa resolver com esquemas tão sumários. As relações entre indivíduo e coletividade dificilmente se ordenam e encaixam sob o signo deste feiticismo: o contacto imediato e direto; uma visão menos simplista das coisas ensina-nos que indivíduo e coletividade estão mais ou menos em fase. A coletividade exprime-se pelo indivíduo mais capaz de assumir as suas responsabilidades em face da história; acontece que ela não se reconhece imediatamente naquele que assim a traduziu, quase como um modelo melindrado com o retrato que um pintor dele fez: não reencontra a familiaridade do seu rosto, pelo menos o que ele julga tal. (Semelhantes desacordos não começaram com os pintores contemporâneos, já Rembrandt...) Insistamos nesta comparação: a coletividade rejeita o indivíduo que assim a retratou, recusa-se a aceitar a sua ótica; as relações são marcadas, de um e outro lado, pela violência, pela rejeição, pelo combate. Consideramos este atrito intenso como uma simples questão de defasagem; a geração seguinte depressa reporá, na sua exatidão, as relações estabelecidas deficientemente entre indivíduo e coletividade num período determinado, não compreenderá que se tenha sido incapaz de apreender, no próprio momento, os vínculos que ligavam em profundidade, durante um certo período da sua história, esta coletividade e o indivíduo que a transfigurou. Não concebemos, e não podemos conceber, o final do século XIX sem alguns nomes como Debussy, Cézanne, Van Gogh, Mallarmé, Rimbaud, etc. Pensamos que eles são a sua própria expressão, e nisto assistimos a uma feliz inversão de situação. O indivíduo praticamente excluído do amplo circuito das admirações correntes, e amiúde da vida social correlativa, é o que nos dá a medida e constitui o padrão de uma época: a coletividade recusa-se a assimilá-lo em vida – ou, caso excepcional, reabilita-o quando ele atinge uma idade suficiente para isso – mas, por fim, a bem ou a mal, identificar-se-á com ele. Retornarei à minha comparação anterior: como o arqueólogo que se baseia no desenho de uma ânfora, eis-nos reunindo uma mão-cheia de nomes para descobrir a face duradoura de uma época. Proust observa que, ao olharmos os retratos de uma geração precedente, subsiste dela sobretudo um certo modo de se vestir, de se pentear, de usar o bigode, de tal modo que só a custo conseguimos reconhecer e distinguir um aristocrata do artífice, o burguês do artista, nivelados como nos aparecem por caracteres comuns. Assim se passa com individualidades tidas, desde início, por muito afastadas das preocupações coletivas; por excêntrica que se tenha afigurado a sua posição, por violentos que tenham sido os conflitos, por manifesta que se tenha revelado a

distorção, à distância, só se consegue encarar, como diz Proust, um certo modo de se vestir, de se pentear, de usar o bigode ... Que resta, então, do feiticismo do individualismo exacerbado? Apesar de furioso e “colérico”, um indivíduo assume o seu tempo; a mediocridade, que eu saiba, nada tem, infelizmente, de “colérico”; a sua exasperação revela-se tão-só no encarniçamento que mostra em defender ruínas: por isso, nunca caracterizou ou revelou seja o que for.

Quarto guizo de razão: Recusa da história e da perspectiva histórica.

Já assaz realcei a importância da evolução da linguagem para que seja necessário a ela regressar. É-me necessário acrescentar agora que as novas pesquisas se inserem perfeitamente numa perspectiva histórica, mas numa perspectiva histórica viva, em devir, não congelada em clichés académicos. A questão primordial continua a ser: onde se encontra a verdadeira tradição? Theodor W. Adorno afirmou, de forma excelente, que há mais tradição nas *Bagatelles*, opus 9, de Webern do que na *Sinfonia clássica* de Prokofiev, por exemplo. Queria com isso dizer que entregar-se à reprodução de um modelo, já caduco, não tem significado algum frente à atitude que consiste em tirar as consequências implicadas pelo estado da linguagem no ponto onde se encontrou. Quanto ao mais, citarei de bom grado a anedota seguinte; perguntava-se a um pintor: “Qual é, na história da vossa arte, o criador que mais vos influenciou?” Replicou ele, não sem humor: “Não é a história que me influencia, sou eu que influencia a história.” Dito espirituoso, sem dúvida! Mas que reflete uma visão pertinente da perspectiva histórica. Existe, de facto, uma relação dialética entre a história e o indivíduo: a história provoca inegavelmente o indivíduo, mas o indivíduo remodela a história que, depois dele, já não terá o mesmo rosto que antes da sua aparição; o “génio” é, ao mesmo tempo, preparado e inesperado. É preparado, porque não pode ser independente da sua época; como afirmou Malraux: é vendo pintura que alguém se faz pintor; de igual modo, é ouvindo música que alguém se torna músico, não é possível tornar-se músico no absoluto. Basta apenas considerar a divergência de evolução entre as diferentes civilizações para se render a esta evidência: uma criança chinesa que, desde a mais tenra idade, assiste às representações do teatro tradicional, apreende o fenómeno sonoro de um modo inteiramente diferente do de um jovem europeu, cujas faculdades de escuta foram despertadas com Bach, Mozart e Beethoven⁹. Este condicionamento entrará irremediavelmente em ação, seja qual for o esforço que se fizer para dele se soltar. Apesar da amplidão de vistas que teremos adotado relativamente a outras tradições, apesar do conhecimento aprofundado que porventura adquirimos, nunca impediremos que a música ocidental esteja intimamente

ligada ao nosso ser, à nossa experiência, já que o seu sistema de convenções dadas suscitou a nossa adesão e esporeou as nossas reações. De algum modo, os nexos entre um criador e a tradição poderiam simbolizar-se pela propulsão para e por um dado meio. Seja-me permitido retomar a formulação de Pierre Souvtchinsky: «Seria talvez inútil buscar, para a história das artes, outro método diferente daquele a que se há de recorrer na história política ou social. Todavia, ainda mais do que esta, ela deveria entender-se, não só como um processo ininterrupto, mas também como uma série de factos, de acontecimentos descontínuos e distintos... Se admitirmos plenamente o papel que a evolução social e técnica desempenha no desenvolvimento do génio criador, se concebermos o fenómeno da cultura como um processo dialético, aparentemente contínuo, e se reconhecermos toda a importância do “meio” e da “época” que determinam a formação criadora de cada geração, estimulando ao mesmo tempo o tipo e o espírito da geração seguinte, não deixará ainda de se compreender que, apesar de todas as “preparações”, a aparição de um grande criador é sempre um facto inesperado e imprevisto.»

Não faltam as provas em apoio desta tese: Debussy o inesperado, por exemplo, embora condicionado por Wagner. De facto, o vocabulário de Debussy só pôde ganhar corpo após a evolução cromática wagneriana; a sua estética é inconcebível sem as reações extremas que nele suscitou a estética do seu predecessor. Debussy é o verdadeiro herdeiro de Wagner, e não os remodeladores da Tetralogia. A relação de Webern com Mahler não é menos significativa na sua filiação tão surpreendente quanto profunda.

É isso que desconcerta os feiticistas: o inesperado, para o qual carecem de antenas. A evolução histórica, tal como a encaram, está muito longe da que a realidade nos propõe. Pobres de imaginação, mostram-se incapazes de conceber a história a não ser como um ovo em que sonham encafuar-se; mas a história não se deterá para atender aos seus gostos de museu Grévin⁹. A imaginação, “rainha das faculdades”, rir-se-á sempre dos feiticismos, será a única a saber interpretar a tradição e, a partir daí, causará o “choque criador”, de que fala Pierre Souvtchinsky. Longe de ser recusa da história, o imprevisto e o inesperado são as suas manifestações mais deslumbrantes.

Quinto guizo de razão: falta de respeito perante uma ordem natural das coisas.

Trata-se aqui de um argumento de autoridade: quase nos abeiramos da teologia! Se esta ordem natural, com que incessantemente nos amedrontam, devesse existir, encontrar-se-ia em todas as civilizações; ora não é exatamente o fenómeno que se consegue constatar! Cada civilização desenvolveu as suas próprias teorias musicais, baseando-as decerto nas características do corpo sonoro

natural, mas incutindo-lhe numerosas acomodações e correções necessárias, já que o ser sonoro natural é demasiado complexo para se deixar reduzir às proporções empregues na prática musical. Poderia até escrever-se uma história da música a partir das correções da teoria aduzidas às observações físico-acústicas. Sem querermos ir à busca de comparações na Ásia, contentemo-nos com observar a série de obras teóricas que balizam a música do Ocidente: constataremos sem dificuldade que a teoria musical varia diretamente em relação com a ciência acústica, e as hipóteses, neste domínio, evoluíram muito entre os séculos XVIII e XX. Os cientistas reconhecem de bom grado esta situação no tocante às leis científicas, e escudo-me por detrás da autoridade de um deles, Léon Brillouin, para o afirmar. Descreve este, do modo seguinte, as pesquisas do sábio: «Quando é que pretendemos conhecer um fenómeno físico? Temos esta aprazível impressão, ao conseguirmos imaginar um modelo que, utilizando leis já comprovadas, nos fornecerá uma “explicação” dos resultados observados, na nossa nova série de experiências. Compreender é reconduzir ao “já visto”.» E acrescenta: “As leis imaginadas pelo cientista fornecem resultados corretos dentro de certos limites. Se tentarmos extrapolá-los demasiado, descobriremos divergências: a lei será revista e corrigida, e esta revisão é, muitas vezes, acompanhada por uma total mudança de modelo.” E insiste mais à frente: “É um abuso de confiança falar das leis da natureza, como se estas existissem na ausência do homem. A natureza é demasiado complexa para que o nosso espírito consiga abarcá-la. Isolamos fragmentos, observamo-los, e imaginamos modelos representativos (assaz simples para a utilização).” Léon Brillouin salienta, por fim, “o papel essencial da imaginação humana na invenção (propositadamente não digo: descoberta) e na formulação das leis científicas.

Semelhantes constatações verificam-se quase num ápice, se as transpusermos para o domínio da acústica, onde a história ilustra esta tese com numerosos exemplos. Basta ler d’Alembert para verificar que o sistema tonal é uma adaptação das leis acústicas formuladas nessa época, adaptação que comporta, como cada qual sabe, um número impressionante de aproximações. Nem o acorde perfeito menor, nem o temperamento igual são naturais: quando muito, tornaram-se, para nós, familiares. (Como reconduzir a voz, em particular, à ressonância natural? A este respeito, Rameau e d’Alembert, muito embaraçados, fornecem explicações sobre a redução dos intervalos, que dependem amplamente da escolástica...) A teoria da tonalidade é tão natural quanto artificial: mostra o estado da imaginação científica no século XVIII.

Como agora, além dos corpos sonoros naturais, temos à nossa disposição o vasto domínio dos meios eletroacústicos, faz-se a seguinte pergunta: qual o fundamento para que as leis de ressonância natural

persistam como um artigo de fé? Os acústicos atuais não hesitam em repensar radicalmente os problemas perante os quais os colocam as suas experiências, e as suas soluções indicam-nos as nossas: é a única atitude justificada que se pode adotar. Que autoridade se sentirá assaz suprema para decidir da preeminência, adquirida de uma vez por todas, de uma teoria relativamente a outra? Que inquisidor se verá tão seguro de si para reconhecer e perseguir um “diabolus in musica”, tão tenaz quanto proteiforme? Que responderão estes pseudoteólogos, quando os cientistas mais qualificados dizem “que é um abuso de confiança falar das leis da natureza”? Reconheça-se, pois, com franqueza: aferramo-nos ao “já visto”, para termos a “aprazível impressão” de “compreender”! Daí a promulgar dogmas, a tentação é demasiado forte para não se saciar... Remoque por remoque, parafrasearemos Valéry e diremos: “Também nós, sistemas musicais, sabemos agora que somos mortais.” Para ademanar de beca, ademanar de beca e meio!

Em boa verdade, um sistema é apenas a melhor hipótese de trabalho para resolver os problemas que nos interessam e, neste momento, nos dizem respeito; a hipótese de trabalho que outra nova substituirá, logo que a antiga revelar a sua insuficiência em certos domínios. Pode estar-se certo de um facto: a imaginação nunca faltará, quando se tratar de criar os “modelos” de que fala Léon Brillouin⁹. A extrapolação das leis de um sistema ou a revisão que leva a um novo sistema determinarão períodos de evolução ou de mutação, de que já acima nos ocupámos.

Que paradoxo estranho, no fim de contas, censurar como orgulho deslocado o que é, pelo contrário, consciência dos limites criadores! Uma cegueira congénita impele os nossos teólogos da ordem natural a desconhecer as leis mais elementares do pensamento, a emitir excomunhões maiores – cujo poder só causa ilusão aos seus próprios olhos. Aconteceu-me ouvir das suas próprias bocas, asperamente augustas, ou ler sob as suas penas de sargento-mor assertos mais irascíveis do que inteligentes, do tipo: “a técnica serial nunca entrará... na prática musical (quase se teria ouvido: no reino dos céus, para uso exclusivo dos eleitos, entre os quais eles se contam, sem que os toque a mínima dúvida) ... Ela, aliás, já está fora moda; desde há quarenta anos, vejam lá! (A tonalidade tem mais de dois séculos, mas não se está perto de uma contradição) ... Assistiremos em breve a um retorno à tonalidade! (Que libertação será ter tido razão, e ver finalmente os bons ouvidos e os maus castigados! A ordem reinará em Varsóvia!)...” Nunca haverá, decerto, regresso à tonalidade; encaminhar-nos-emos verosimilmente para um sistema serial alargado, mas não tenho nenhum dom de profecia para oferecer indicações mais precisas; aliás, se soubéssemos para onde se dirige a história, que tédio feroz!... Que os fariseus liguem, pois,

o seu telefone com Deus, e ponham o Cosmos no seu bolso! Todas as suas precauções – a não ser que recorram à coerção social e política – não levarão a ordem natural a cair nas suas redes! Míseros reciários! Como suspeita Wozzeck: “*mit der Natur ist's was ander's*” [com a natureza é muito diferente]; replica-lhe Hamlet: “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que imagina a tua filosofia.”

Que acrescentar a isso, que não seja supérfluo? A não ser, talvez, declarar que toda a argumentação é estéril diante dos feiticistas da tradição, da natureza, do coração, da moderação, do contacto, da perspectiva, da ordem, da moderação, da história, da sensibilidade, da originalidade, da moderação, do “sempre à esquerda, mas não mais longe”, da moderação na originalidade, da medida, da claridade, da moderação, da moderação das leis eternas, dos direitos imprescritíveis, dos limites intransgredíveis, da moderação, da moderação, da moderação... (estarei obcecado? Stop!). Deixemos que os derviches torneantes se comprazam nas suas palinódias, que girem como cabeças tontas no círculo estreito das suas mesquinhas obsessões e transponhamos o limiar, cuja inscrição René Char nos oferece no início do seu *Poème pulverisé*: “Comment vivre sans inconnu devant soi?” [como viver sem o desconhecido à frente de si?]

14. O GOSTO E A FUNÇÃO (1961)*

“De todos os dons naturais, o gosto é o que melhor se sente e o que menos se explica: não seria o que é, se fosse possível defini-lo, porque julga dos objetos sobre os quais o juízo não tem domínio e serve, se assim me atrevo a dizer, de lunetas à razão.” Seria quase uma charada, se a própria palavra ‘gosto’ se suprimisse; e seria incómodo adivinhá-la! Esta genial subtileza foi escrita para a *Encyclopédie* por Jean-Jacques Rousseau que, estamos recordados, tinha – segundo a expressão da época – uns bons laivos de música! No entanto, Rousseau não se detém nesta simples frase e tenta descobrir mais exatamente o que define o gosto. “Cada homem tem um gosto particular”, diz ele, “pelo qual dá às coisas que chama belas e boas uma ordem que só a ele pertence.” Deveria, pois, renunciar-se imediatamente à discussão, e esta conferência já não teria objeto. Seja o que for que possamos fazer, seja qual for o raciocínio que desdobremos, não poderemos, exceto com intolerâncias extremas, impedir alguém de forjar para si uma “ordem que só a ele pertence”. Apreciais a montanha, eu gosto do mar; prezais as carnes vermelhas, eu prefiro o peixe. Questão de gosto! Será que esta palavra, pela imprecisão do que designa, armará mil ratoeiras à boa vontade?

E, em primeiro lugar, digressão antes de encetar o debate, por que diabo fui eu buscar esta noção de gosto? É muito francesa, dir-me-ão. Só os Franceses se deixam apanhar na rede de tais miragens; o gosto é uma patranha. Já há muito que dele não se fala; o romantismo matou esta noção infinitamente intelectual, apoucante, incompatível com o génio que se ri das regras, do gosto, do bom gosto e do mau gosto! A apoteose deste termo situa-se no século XVIII e não espanta que nos seja preciso recorrer à *Encyclopédie* para apadriñar de novo uma noção desusada e abolida. Longe vai o tempo, sem dúvida, em que Shakespeare se via como bárbaro, com arte; onde o sempre Jean-Jacques chegava a falar dos “restos de barbárie e de mau

* Conferência pronunciada nos cursos de Darmstadt em 1961. Primeira publicação em *Tel Quel*, nº 14 e 15, 1963, pp. 32-38 e 82-94. Reeditado em *Points de Repère*, I (1981) e II (1985), pp. 32-53 e em *Points de repère*, I / *Imaginer* (1995), pp. 507-528.

gosto, que só subsistem, como os pórticos das nossas igrejas góticas, para vergonha dos que tiveram a paciência de as fazer”. Isto prova, ao menos, uma coisa: variou o gosto geral da época; a loucura romântica do gótico, a profusão dos mobiliários “la cathédrale” curou-nos em parte do gótico, e na pena de certos historiadores da arte contemporânea encontrar-se-iam quase os mesmos anátemas que na pena de Jean-Jacques, mas em sentido contrário, a favor da arte românica. A arte grega foi assim abandonada para a maior glória da Suméria e dos Tomayas; Rafael viu empalidecer a sua estrela, enquanto a de Piero della Francesca brilhava com um fulgor até agora desconhecido. Seria um nunca acabar, se citássemos tais metamorfoses do gosto! Este gosto que, reconheço, amiúde se encurta para se limitar ao bom gosto – pois o bom gosto, como cada um sabe, é o lindo ataúde forrado de cetim que o academismo triunfante apronta para o gosto. Não, não posso comprazer-me em ver este simpático Procrustes esticar ou cortar tudo o que não se ajusta à sua medida mediana e medíocre. Diria até que o bom gosto é a pior das calamidades; induz diretamente a considerar a criação artística como um departamento da alta-costura, uma espécie de manufatura de perfumes especializados. Conhecemos na França demasiado bem os estragos deste hedonismo, para não estarmos dele imunizados – o que não quer dizer que se desprezem os perfumes ou os vestidos: querer ser beócio é uma vocação estúpida. Na música, como na poesia, a elegância não deve desdenhar-se; gosto de utilizar a palavra “elegância” como os matemáticos e os físicos, ao falarem de forma magnífica da elegância de um raciocínio, de uma hipótese, de uma demonstração... Esta elegância, que eu saiba, nada tem de frívolo; é a suprema manifestação da dificuldade vencida, da desenvoltura em fazer esquecer essa própria dificuldade. Neste sentido, é uma prova de bom gosto que, com bonomia, aceitaremos: a elegância é, então, apenas uma forma penetrante da precisão.

Eis, pois, um certo número de noções que, longe de precisar o gosto, ainda mais nos assarapantam e embaraçam porque são de dois gumes. Serei irremediavelmente determinado pelo gosto de uma época? Ou irei contribuir para forjar os seus elementos? Serei vítima do bom gosto ou do mau gosto do meu tempo? Deverei revoltar-me e abstrair dos seus critérios, dos quais aparentemente não posso tornar-me senhor? Mas estaremos assim tão certos do que esta própria elegância representa? Retomemos Rousseau: “Um buscará a simplicidade da melodia; outro atenderá aos traços pretendidos; e ambos chamarão elegância ao gosto que tiverem preferido.” Eis o que, aparentemente, ainda mais adensa os mistérios e suscita novos mal-entendidos. Credes que uma investigação mais profunda será bem sucedida? À primeira vista, pensar-se-ia que ela gerará ainda maior confusão. Rousseau prevê esta objeção espiciosa. A

diversidade das opiniões, diz ele, “provém ora da diferente disposição dos órgãos, de que o gosto ensina a tirar partido, ora do caráter particular de cada homem, que o torna mais sensível a um prazer ou a uma carência do que a outra, ora ainda da diversidade de idade ou de sexo, que orienta os desejos para objetos diferentes; como em todos os casos cada um só tem de opor o seu gosto ao de outro, é evidente que não é necessário disputar a seu respeito.” Por isso, não iremos discutir, seguindo nisso o judicioso conselho de Jean-Jacques. Nestas disputas estéreis quantas coisas se não ouvem do gênero: para mim, Stendhal, para mim Balzac; para mim Mozart – para mim Beethoven! Quer isto dizer que propendo para a tolerância? Nada disso! Esqueceu-se que os objetos destas disputas se situam acima de todas as questões sobre a sua qualidade: pode, pois, eliminar-se já um grande número de produções, cuja qualidade, por não atingir um certo nível, as coloca fora da análise e apreciação.

Embora a situação ganhe assim alguma claridade, está ainda longe da transparência. Rousseau é categórico a este respeito: “Há também um gosto geral acerca do qual concordam todas as pessoas bem organizadas; e somente a este se pode dar absolutamente o nome de gosto.” Estaremos perto de uma solução? O nosso filósofo-músico parece abeirar-se dela, ao dizer que para “homens suficientemente instruídos há coisas sobre as quais eles hão de elucidar a razão do seu juízo com uma opinião quase unânime: tais coisas são as que se encontram submetidas a regras”. Será esta, porventura, a solução de que nos aproximávamos? Entender-se a propósito das regras a observar, dos cânones da beleza: a partir daqui já nenhuma dificuldade surgirá para definir o gosto... e para o ter. Desde sempre se tentou codificar o belo; Aristóteles gerou uma numerosa posteridade. Como seria cómodo dedicar-se em segurança a príncipes eternos, e não ter já assim a incerteza de decidir indefinidamente o que é, ou não, o belo, o verdadeiro, o natural... Todavia, constatou-se que os princípios são caducos e que eles, apesar do seu prestígio, não conseguem subtrair-se aos golpes da entropia. De resto, “verdade aquém dos Pirenéus...” No tempo, no espaço, todos os princípios estéticos são variáveis e o menos que se poderia dizer neste caso é que há tantos gostos quantos os cânones do belo. É deslocar o problema e esquivar-se à questão, afogando-a num conjunto ainda maior, o das civilizações e da sua evolução ao qual ela, por outro lado, está estreitamente ligada.

Se não conseguimos cingir o gosto, poderemos ao menos esperar chegar à descrição do homem de gosto – o que exige uma definição mais difusa, critérios menos restritos. Retomemos Rousseau: “Destas coisas que (o artista e o conhecedor) concordam em achar boas e más, algumas há a cujo respeito não poderão autorizar o seu juízo por nenhuma razão sólida e comum a todos; e este último

juízo pertence ao homem de gosto.” Eis, pelo menos, algumas precisões negativas que indicam que o homem de gosto é uma espécie de criatura dotada de um sexto sentido – o que o dispensa de fornecer argumentos para justificar a sua admiração ou o seu desdém. Farei eu também assim? E, para criticar certos pontos de vista que me parecem errôneos, deverei declarar-me, com toda a boa-fé, homem de gosto? Não deixaria, creio eu, de levantar numerosas recriminações. Como cada um sabe, o bom-senso e o bom gosto são as coisas do mundo mais bem repartidas; ninguém confessará que, a seu ver, tem menos bom-senso do que o seu vizinho; também lhe surgiria como derradeira infâmia proclamar-se abertamente inferior em questões de gosto. Fazei a experiência! Perguntai a alguém, mesmo nas mais atrozes circunstâncias, se ele julga ter mau gosto; a indignação, o desprezo ou a comiseração pintar-se-ão no rosto do vosso interlocutor. Reconhecer certos pequenos rincões de mau gosto é como um peca-dilho que se afaga, se acarinha e se bajouja, sem qualquer consequência; um *hobby*, quando muito; mas para as coisas sérias, grandes, belas, ah! como se tem bom gosto! É, pois, impossível fiar-se também nesta definição: cada indivíduo capaz de julgar considera-se autorizado, justificado, a manifestar o seu gosto. Ele tem o seu, as comunidades, as nações têm também o seu. Que aborto se julgará assaz magnífico para enunciar que o seu juízo é supremo a ponto de eclipsar todos os outros? Esta supremacia que, como vimos, não se basearia numa “razão sólida e comum a todos”? Todos, de imediato, a rejeitariam.

Mas, então, como encontraremos as pessoas que têm mais gosto, menos gosto, mais ou menos gosto? Como se trata de uma qualidade tão democrática, haverá um meio democrático de dela nos abeirarmos? Peguemos em Rousseau, este precursor de 89 e da República. “Se ali não se depara com a unanimidade perfeita é porque nem todos são igualmente bem organizados, nem todos são pessoas de gosto, e porque os preconceitos do hábito e da educação alteram, muitas vezes, por convenções arbitrárias, a ordem das belezas naturais.” Que odor forte e espesso à século XVIII o destas “belezas naturais”? Estaremos sempre tão convencidos de que elas existem? Creio que o termo ‘natural’, mais ainda do que o gosto, foi impiedosamente riscado do nosso vocabulário, e que será muito difícil reintegrá-lo nele. De resto, como não sentir-se um pouco entalado entre as “coisas submetidas a regras” e as “belezas naturais”? É verdade que, nessa altura, se tinha por garantido que a melhor regra era a que copiava a Natureza... Desde então, “mudámos tudo isso!” Pensamos, e bem, segundo creio, que essas famosas regras são um meio de nos ajustarmos de perto aos modelos que descrevem temporariamente, e o melhor possível, tal Natureza. Muitas ilusões que circulavam no século XVIII enterraram-se para sempre, para

falar no estilo dos romances sentimentais. Por isso, pensamos que a beleza – a natural ou não – é uma questão de convenções arbitrárias e hábitos de educação, e o próprio Jean-Jacques é disso testemunha, ao falar das barbáries góticas!

Mas, apesar de tudo, ele reservou para nós, céticos, um argumento de última mão que denota ou demasiada confiança na democracia ou uma conceção demasiado desiludida do género humano, tira do meio do seu lenço um método que extasiava todos os nossos organizadores de referendos e todos os especialistas em ciências estatísticas: “Pode discutir-se, diz ele, acerca deste gosto, porque nenhum existe que seja verdadeiro: mas não vejo outro meio de pôr fim à disputa a não ser o de contar os votos, mesmo quando não se está de acordo com a voz da Natureza.” É verdade que, da sua parte, era um voto interesseiro, porque devia afirmar a superioridade da música italiana sobre a música francesa, ou seja, assinalar a derrota de Rameau, que ele não gramava. Seja como for, sabemos o que nos espera, ímpios que somos, ao recusarmos a Natureza: o gosto será decidido com o braço levantado. Isso não nos é estranho, e reproduz-se em cada concerto, com o bater de palmas. Que é um aplauso, a não ser o voto de uma comunidade que ratifica o seu próprio gosto? Todo o apreciador de Tchaikovsky vai à sala de concerto, onde se toca o seu autor preferido, para celebrar o culto de si próprio. Reconhece o seu gosto no gosto do autor, felicita-se por isso e, ao mesmo tempo que aplaude, a si mesmo se aplaude! Faremos nós outra coisa? Pensando fazer parte de uma elite, partilhamos os gostos dessa elite, uma cumplicidade nos aglutina ao aplaudir as mesmas obras; e mesmo que aí se intrometa um pouco mais de ironia, é ainda a nós próprios que nos aplaudimos. Ofendei o gosto, recebereis assobios! Ninguém cuidará de reconhecer o seu gosto no vosso, e fá-lo-á notar, e calha-vos a vós sabê-lo: porque o vosso gosto ocupa os atos, o seu encarregar-se-á dos entreatos! Podereis ter mil razões prontas para convencer o vosso contraditor, ele nada quererá ouvir, já que o gosto “está fora da razão comum a todos...”

Esta forma de democracia, receba ela, ou não, a nossa aprovação, é um facto; não pode negar-se. Rousseau faz-nos sentir duramente a sua tirania: “De resto, o génio cria, mas o gosto escolhe.” Eis-nos prevenidos. O génio não nos salvará das leis comuns e desta ratificação onerosa. Como? Um génio não será senhor do seu gosto e do universo? Em quem se fiará ele, se a escala dos nossos valores – e do nosso gosto, precisamente – é fixada pela sucessão dos génios? Há que supor um *famulus genii* à imagem do *genius loci*, para garantir a salvaguarda do gosto nas mãos demasiado poderosas que poderiam arruiná-lo. “Um génio demasiado abundante tem necessidade de um censor severo que o impeça de abusar das suas riquezas. Sem gosto, é possível fazer grandes coisas: (como vemos despontar esse

bárbaro Shakespeare!), mas é ele que as torna interessantes.” De que modo? Em rigor, nunca saberemos. Uma segunda vez, roçamos uma resposta, que não chegou. Afigura-se-nos, todavia, de primordial importância saber como as grandes coisas inventadas pelo génio se podem tornar interessantes por meio do gosto. Será possível, de facto, dissociar realmente génio e gosto? Não será o gosto parte integrante do génio? Por agora, atenhamo-nos a esta ação mágica do gosto, sem aprofundá-la mais. Mas, antes de deixarmos Rousseau de lado, lembremo-nos de que esta faculdade, a qual decididamente se aparenta muito com o flogisto, esse fluido que arde ao fazer arder, une numa comunidade ligada por um fenómeno de iniciação, em suma, o compositor, o intérprete e o público. “É o gosto que leva o compositor a captar as ideias do poeta; é o gosto que leva o executante a apreender as ideias do compositor; é o gosto que fornece a um e a outro tudo o que pode ornamentar e realçar o seu objeto; e é o gosto que dá ao ouvinte o sentimento de todas estas conveniências.” Conveniências? Francamente, não seria melhor dizer convenções? Que qualidade é esta, que se assemelha agora a um mistério, em cuja celebração público, intérprete e compositor são convidados a participar segundo um rito comum? Importa pensar que se trata de um filtro poderoso, de um código muito forte para submeter e sujeitar assim os membros de uma comunidade que ele domina! Será realmente uma qualidade tão fundamental, já que corrige – mas não rindo – quando muito... sorrindo – o próprio génio, e constitui o santo-e-senha do compositor para o seu público? Não exageremos; não concluamos a leitura do artigo da *Encyclopédie* e não chegamos ao fim das nossas surpresas. Não esqueçamos que Rousseau é um homem intimamente persuadido de que a ordem das belezas naturais é superior a tudo, e que o coração se expande tanto mais à vontade quanto mais penetrado estiver do sentimento em face da Natureza. No fim de contas, ele incita-nos à mais extrema prudência: “O gosto, porém, não é a sensibilidade: pode ter-se muito gosto com uma alma fria; e determinado homem arrebatado por coisas verdadeiramente apaixonadas é pouco afetado pelas graciosas. Segundo parece, o gosto liga-se mais facilmente às pequenas expressões, e a sensibilidade às grandes.” Eis uma forma estranha, súbita, de minuar os méritos do gosto: de censor do génio, rebaixou-se às pequenas expressões... neste labirinto há quedas a pique!

Realcemos, ao fim e ao cabo, dois pontos em que talvez possamos apoiar-nos de modo assaz firme: 1º as regras a que se submete toda a obra elaborada, os princípios que ela respeita, as convenções em que se inscreve; 2º o rendimento que a invenção será capaz de suscitar; a partir daí, podemos tentar definir o que entendemos por gosto, e que tenderia sobretudo a corroborar a primeira definição de Rousseau, quando diz que o gosto “serve de lunetas à razão”.

Desde que compomos, entregamo-nos a um ato que supõe um grande número de convenções estabelecidas, convenções mentais estéticas ou puramente práticas. A civilização que partilhamos e o seu grau de evolução contribuem para nos fornecer sistemas de referências, fora dos quais seria impossível existir; a vida coletiva determina-nos, pois, de um modo irrecusável. O nosso papel pessoal situa-se na avaliação destas convenções, na sua aceitação total ou parcial, na sua recusa absoluta ou matizada – isso depende das épocas históricas, e não tencionamos, hoje, estudar estas flutuações na atitude do compositor. Pode haver conluio ou antinomia entre a época e o indivíduo, mas as convenções recentemente estabelecidas estender-se-ão a um grupo que talvez se irá alargar; também aqui surgirão degradações, e não é certo que os autores que mais contribuíram para alterar o gosto sejam preservados mais por esta contribuição do que pela sua própria estética. Evitemos, pois, generalizar demasiado depressa e associar o gosto diretamente às obras, quando ele pode ser o resultado da *passagem* das obras.

Não é menos verdade que o gosto se inscreve na convenção, que ele é, ou não, ratificado pelos séculos futuros, que é esquecido, pode ressurgir, na medida em que as convenções que produziram as obras irão perder ou recuperar o seu poder de atualidade. As obras, pelo gosto, estão irremediavelmente ligadas à época que as viu nascer; sob este ângulo, toda a produção de uma época está enleada em convenções gerais e, por conseguinte, depende do mesmo gosto. Desponta, neste estádio, o problema da qualidade, porque a história não conserva as obras só por elas manifestarem uma certa forma do gosto, embora tenhamos podido constatar-lo para civilizações extintas, onde estas obras se tornam documentos. Notemos incidentalmente que, à medida que nos afastamos de um período determinado, e a não ser que sejamos especialistas – o termo exprime claramente o facto a que se refere – torna-se sobremaneira difícil julgar de uma obra, aquilatar a sua qualidade. Por ignorarmos ou conhecermos de forma muito incompleta as convenções que as suscitaram, só a custo distinguimos, ou nem sequer isso, entre as obras de segunda mão e as obras-primas; sobretudo se restarem apenas fragmentos de civilização, como saber se elas eram justamente as manifestações mais salientes e mais justificadas do gosto dessa civilização? Porque se imiscuem as deformações devidas à ética e toda a apreciação se acha, por vezes, de todo falseada. Avaliamos um período com os nossos critérios e as nossas convenções; é certo que, dentro de cinquenta anos, se apreciará a escultura e a arquitetura mais de um modo muito diverso do que hoje acontece, mas não serão contestadas. Nunca poderão ser rejeitadas como testemunhos, documentos, no mais elevado sentido do termo, de uma conceção global do mundo, de um pensamento que estabeleceu uma rede determinada

de criações para justificar, e até glorificar, as suas concepções, e as encadear.

Ignorámos até agora, de propósito, o termo *função*, e ativemo-nos ao vocabulário de Rousseau: regras, convenções. Chegou a altura de o utilizar, para conferir ao nosso ponto de vista a sua força de generalização. Que são as regras e as convenções, que sempre mencionámos, além de simples funções estruturais? Todas as subversões e abalos que sobrevieram na história de uma arte nasceram de uma mudança ou de uma alteração de sentido das funções. Temos em mente não só as funções intrínsecas de um meio de expressão, mas também a função deste meio de expressão numa dada sociedade: esta, aliás, permanece estreitamente ligada àquelas. Cada sociedade, segundo a sua hierarquia, as suas práticas religiosas ou laicas, a sua concepção do divertimento – do jogo, da atividade lúdica em geral – forja o seu cerimonial, os seus rituais, se assim posso expressar-me; e quero justamente dizer que a sala de concerto é, nem mais nem menos do que qualquer outro lugar, o sítio ideal de um rito, o famoso “Templo do Gosto”, verosimilmente... A forma e o lugar do cerimonial impõem à música certas funções determinantes, que circunscrevem de modo muito preciso o gosto musical; a ponto de as variações do gosto poderem claramente estabelecer-se a partir das mudanças funcionais que a música sofre numa sociedade. É certo que o músico imprime a sua própria direção à evolução do gosto; mas não é menos certo que o seu gosto permanece tributário da época em que ele se situa. Por outras palavras, não há gosto *absoluto*, mas funções que determinam o gosto: funções complexas, de ambiente, de condicionamento; não podemos controlá-las, porque as nossas ações e as nossas reações dependem diretamente delas. O “génio”, nesta primeira fase, consiste em sentir do modo mais vivo estas funções que o amarram à sociedade. Pouco importa, pois, que o seu gosto, nos desenvolvimentos ulteriores, acompanhe ou não a sua época: pode colar-se estreita e diretamente a ela, já que as suas funções criadoras se adaptam exatamente às funções circunstanciadas; pode, por uma análise consciente ou por uma intuição puramente sensível, ir além da aparência da sua época e trazer assim à luz do dia funções latentes; pode ainda colocar explicitamente a sua época numa perspetiva histórica, integrando as funções locais e temporais em funções mais gerais. Isto corresponderia às três situações: desposar os gostos de uma época, ultrapassá-los, projetá-los para o passado. Escusado será dizer que estes comportamentos não se encontram assim tão nitidamente talhados, segundo os diferentes casos individuais; um criador, no decurso da sua existência, pode passar de uma atitude para outra: a ordem não vai necessariamente do passado para o futuro, e também não, aliás, do futuro para o passado – o que seria o sinal de

um progresso constante ou de uma decadência contínua; esta visão muito primária dos acontecimentos, este maniqueísmo sumário ocorrem, infelizmente, com demasiada frequência, embora o seu único objetivo seja, quase sempre, servir de argumentos *ad hominem*. As flutuações na atitude de um criador poderão ser de todo irregulares e imprevisíveis: são os acidentes do gosto, ou melhor, os seus *avatares*. Estas três atitudes deram excelentes resultados, para todos os meios de expressão; mas suscitaram também efeitos execráveis, tanto na antecipação como na adesão ao presente, sem querer falar das falsas e ilusórias sínteses com o passado. Desejamos exemplos? Pululam, e não teremos dificuldade em encontrá-los. Consideremos, entre outros, o drama daqueles que a história regista tão-só sob a designação de “precursores”; tiveram a intuição do devir no seu meio de expressão, por vezes de um modo muito evidente e muito preciso; sem eles, a história não se teria desenvolvido, como constatamos. Que é que verdadeiramente lhes falta, que é que faz que, tendo previsto os gostos da nossa época, nos deixem ainda com a nossa fome? Porque é que são os precursores, e não os *cursores* – no sentido em que se fala dos pesos de uma balança romana? Não são de peso, de facto, para retomar esta expressão familiar; não podem tomar-se como padrões para medir a época em que apareceram; todavia, as suas diretrizes foram úteis e desencadearam mecanismos mais fortes do que eles, já que o seu título de glória foi ter previsto, intuitiva ou conscientemente, o domínio futuro onde evoluirá o gosto; neste sentido, o rato pode muito bem parir uma montanha. Conterá a sua obra, o seu pensamento, premissas que desabrocharão noutro elemento biológico? Satie representa o tipo deste topa-a-tudo [*bricoleur*] da precursão; muitas das suas diretivas, durante um longo momento da sua vida, revelaram-se justas, até à ocasião em que, desnorreado por uma subitânea avaliação exagerada, se arremessou para a direita e para a esquerda, qual inseto noturno encandeado por uma luz excessiva; no entanto, mesmo nas melhores circunstâncias, não foi ele que modificou o gosto da sua época, mas Debussy, que, dando-se conta de certas descobertas, as enriqueceu prodigiosamente com uma inteira lógica formal, as dotou de um estilo coerente e lhes conferiu um verdadeiro sentido estético. Nesta aceção, o gosto de Debussy era infinitamente mais orgânico do que o de Satie. A singularidade, nesta matéria, está longe de se confundir com o irresistível poder da coesão. Vê-se, pois, que gosto e valor mantêm relações de uma dialética subtil; mas singularidade e originalidade estão separadas pelo abismo que distingue a bricolagem da manufatura. Todavia, não cuidemos de esquecer que o ponto de partida de uma manufatura talvez resida numa bricolagem; se descurarmos esta verdade, que se deveria considerar como um preceito, expomos-nos a cavar trincheiras à nossa volta, a condenar-nos à asfixia. O

gosto, na sua criação, e situado apenas pelo seu contexto, poderá ser tão poderoso quanto se quiser, mas nada perderá, muito pelo contrário, com a curiosidade pelo gosto de outrem; e quase se poderia dizer que os maiores génios foram aqueles que “aspiraram”, se tal expressão me é permitida, todos os gostos da sua época e os transcenderam no seu próprio. Mal pronunciei esta frase, eis que me dou conta das *numerosas exceções* que me vêm ao espírito, desses meteoros que impuseram apenas o seu próprio gosto, mas com que força! Digamos, pois, que há dois tipos de génios; a minha simpatia polariza-se nos primeiros, embora não deixe de ter alguma inveja dos segundos!...

Podemos citar muitos casos em que o gosto do poeta, do músico, se amoldou perfeitamente ao da sua época, porque o carácter da sua produção coincidia exactamente com as necessidades contemporâneas, porque ela tinha a sua justa função na sociedade; sem nostalgia, aliás. Crescemos ainda, mais ao menos, sob o signo da maldição; ou seja, a nossa adolescência revelou-se sob o golpe da injustiça, da injúria, que uma época reservou para os seus maiores criadores, porque não eram do seu gosto: desde Edgar Poe a Webern, passando por Cézanne, é longa a lista na qual se manifesta esta deslumbrante, esta violenta rutura do gosto; é inútil voltar a ela, o facto é por demais conhecido. Mais tarde, veremos como a nossa geração, assim me parece, deve tomar posição acerca da questão da desfase dos gostos. Quero apenas dizer agora quão excepcional se nos afigura em geral que uma obra, ou o conjunto de uma obra, possam ser bons, mesmo quando desempenharam cabalmente a sua função sociológica e cumularam os anseios de uma época. O teatro grego, e o teatro elisabetano, para apenas fazer uma escolha muito limitada, são exemplos brilhantes. Talvez nos seja feita a observação de que aquilo que mais de perto tocou a época é, muitas vezes, o que hoje menos apreciamos, e não deixarão de me apontar a oposição entre eterno e transitório. Sem dúvida! Mas não será uma prova extraordinária de que, levando em conta algumas depreciações, estas obras satisfizeram plenamente o gosto de uma época e satisfazem, em larga medida, o nosso?

Não haverá, apesar de tudo, constantes do gosto e fatores variáveis? Creio que a esta questão não poderá, sem hesitações, responder-se com um sim. A história comparada das literaturas e dos meios de expressão em geral mostra-nos que, sob aparências diversas, o gosto apresenta constantes fortemente caracterizadas; elas dependem, acima de tudo, das reacções comuns a todo o ser, em face do mundo, e aos pontos de semelhança nos quais se encontram todas as formas de sociedade. O elemento transcendente, individual e coletivo, faz que possamos sem esforço apreciar as obras de um passado próximo ou longínquo, que o expressaram transcendendo-o de diversas maneiras. O elemento imanente, ligado às contingências

do pensamento e às casualidades das formas sociais – não serão, porém, estreitamente correlativas estas duas noções? –, constituirá um impedimento, raramente insuperável mas, por vezes, muito construtivo, para poder apreciar, degustar – importa regressar a este termo – certas expressões de uma época.

De propósito, ainda não mencionámos as obras esotéricas que, por falta de iniciação, conseguimos perceber só de um modo muito incompleto, se é que elas não permanecem para nós hermeticamente fechadas. É então patente a vontade de só fazer partilhar o gosto de certas especulações, de certas formas de arte, com uma sociedade restrita que, graças a chaves determinadas, saberá decifrá-las: prazer reservado, e trate-se de acidente ou de extinção, a sua mensagem e a sua beleza jamais nos serão desvendadas, permanecer-nos-ão para sempre inacessíveis. Existe, se quisermos ir mais longe nesta investigação, um gosto do esoterismo característico de certas sociedades, cujas formas de arte estiveram dele inteiramente impregnadas, já que esse esoterismo as marcou de forma indelével com a sua função. Somos incapazes de restituir e compreender tal função: é o gosto protegido de uma casta, religiosa ou social. Neste caso, o gosto está ligado diretamente à ética, que o absorve; será possível falar ainda de gosto? Sem querer abalar-me a considerações acerca dos pitagóricos, a cujo respeito não me sinto capaz de discorrer com autoridade, citarei o exemplo da música indiana. Podemos apreciar a sua beleza direta exterior, a sua beleza “artística”; mas não conseguimos saboreá-la plenamente, porque é quase total a nossa ignorância da sua simbólica precisa e das suas implicações religiosas ou metafísicas. De igual modo, quando a ouvimos, vemos a sua superfície, sem conseguirmos apreçar as numerosas subjacências: o nosso gosto será assim tanto mais restrito, porque não está esclarecido nem educado. Por outro lado, será certo que, em sentido contrário, a forma ritual aniquila o gosto? O cantochão está aí para no-lo provar: é-nos necessário envidar um esforço apreciável para o desligarmos da cerimónia e o apreciarmos em si – a distância no tempo desempenha, ademais, o papel que já vimos. Estes exemplos mostram que o gosto se pode encarar como simples categoria estética, mas que a ética e a metafísica são, por vezes, chamadas a desempenhar nele um papel considerável, e até primordial. Não posso aventurar-me num terreno em que me sinto pouco seguro e pobremente equipado; deixo aos especialistas o cuidado de deliberar a tal respeito, mas não podia deixar de mencionar este facto, que me parece capital.

Se regresso ao assunto de que decorreu esta importante digressão, ou seja, a atitude do compositor relativamente aos gostos da sua época, prestarei atenção à minha terceira hipótese: aquela em que o criador assimila as funções locais e temporais para as incluir em funções mais gerais. O nome de Berg vem-me imediatamente

ao espírito, se eu quiser ilustrar esta tendência. No melhor da sua obra, ele resumiu e sintetizou tudo o que o romantismo fizera nascer sob os seus passos. É claro que não tenho em mente, por projeção do presente no passado, todas as tentativas respeitantes ao prefixo *neo* e ao academismo em geral: pseudo-sínteses, elas não passam da utilização das formas do passado a fim de adular um gosto bastante baixo, que é o da reminiscência; para espicaçar este gosto da reminiscência e causar-lhe prazer em exercitar-se, ocultam-se objetos já existentes, não o bastante para provocar a confusão, mas o suficiente para desencadear a salvação; esta maneira de fazer só pode comparar-se com as manobras eróticas destinadas a excitar... digamos os corações embotados: é pena que ela não disponha do inventário feito pelo divino marquês! Longe desta efetiva perversão do gosto, o percurso de Berg tende a sintetizar o gosto romântico, levando-o ao segundo grau da estimação: “Via-me a ver-me”, segundo a expressão de Valéry, que, apesar da espiritual surra gramatical que Aragon outrora lhe aplicou, encerra mais profundidade do que os fantasmas produzidos por um jogo de espelhos... (Entre parêntesis, eu não aconselharia demasiado a ler, ou a reler, o *Traité du style*, para aprender o que é a insolência soberana, e para sentir como é satisfatório ver uma bela mandíbula quando ela morde bem...) Quando um autor conseguiu esta alquimia e chegou a fazer que uma época “se veja a ver-se”, o resultado comprime e aperta-nos pela acuidade da visão que supõe: certos capítulos de *Ulisses* atestam esta vertigem.

Afirmámos, além disso, que estas três atitudes não eram incompatíveis numa mesma pessoa: desposar, antecipar-se, projetar no passado os gostos de uma época. Se há linhas de evolução geral, elas não deixam, sem dúvida, de englobar muitas ressacas. Certos criadores partirão de uma estreita adesão ao presente e virar-se-ão progressivamente para uma projeção desmesurada no futuro; a sua obra ascenderá, pouco a pouco, ao desconhecido para terminar em falésias abruptas: não ultrapassarão apenas o gosto da sua época para se unir ao gosto dos períodos futuros, mas tendem antes para uma transcendência de toda a categoria do gosto; atitude prometeica, que chega a juntar-se, individualmente, ao plano esotérico a que só acederá uma coletividade restrita pela sua cultura e pelos seus meios de conhecimento. Destas obras, suprema e sublime consumação – remate – de um percurso exaustivo, pode dizer-se sem receio que só uma minoria as saboreará de forma exclusiva, e que nenhuma função estética alguma vez as grudará aos gostos de uma coletividade numerosa, no tempo e no espaço: serão reverenciadas pela coletividade justamente como mistérios, e não se tentará aprofundar o seu conhecimento para conseguir apreciá-las de forma plena. Outros criadores terão uma linha geral mais flutuante e projetarão porventura os gostos de uma época no passado apenas para

os enjeitar para o futuro com um impulso mais cintilante: atitude não menos prometeica do que a precedente, votada aos mesmos resultados. Outros, pelo contrário, tendo partido de uma previsão extraordinária, graças à intuição de um instante, ascenderão do futuro ao presente, para coincidir, da forma mais explícita, com a sua época. Nunca, porém, se acabaria de descrever os percursos individuais quanto aos gostos de uma coletividade.

No entanto, se quiséssemos chegar a uma conclusão neste domínio, seria preciso afirmar que o gosto está ligado à transcendência. Decerto, já dissemos, não há um gosto *absoluto*; mas na medida em que o gosto tende para este absoluto, intemporal, só pode fazê-lo ao transcender a cultura e os dados históricos localizados. Daí o resultado de o gosto ter uma dupla natureza; para retomar uma fórmula de Pierre Souvtchinsky, ele é “explicável e inexplicável, definível e indefinível, determinável e indeterminável”; “imanência e transcendência são nele sincronizáveis e indivisíveis”; “o equilíbrio desfaz-se e refaz-se em cada momento”. Na medida em que tiver satisfeito esta dialética da imanência e da transcendência, uma obra poderá esperar alcançar a universalidade e tornar-se um protótipo do gosto.

Na atitude do criador em face deste problema fundamental descobriremos já as características profundas da sua personalidade, o atrativo que lhe sugerem os seus gostos individuais, no domínio intelectual geral e na sua especialidade; o que cabe à sua psicologia, à forma de educação que recebeu. Prossigamos, porém, o nosso raciocínio e tentemos cingir precisamente a personalidade do autor na própria obra, que ele é instigado a criar. Segundo o pensamento de Rousseau, “o génio cria, mas o gosto escolhe”, como poderá conceber-se o papel exato deste “censor” severo, que “torna interessantes as grandes coisas”? O gosto seria então sinónimo de discernimento, de espírito crítico; pelo menos, se não é um sinónimo perfeito, aproxima-se muito disso, conservando ainda diante dele uma certa carga de irracional, de que os outros dois vocábulos estão sofrivelmente desprovidos. Vejamos, um pouco mais de perto, o que se passa e, para tal, analisemos a própria ação de compor.

Quando escrevemos uma obra, utilizamos um conjunto coerente de funções morfológicas e sintáticas; nesta fase elementar, somos já levados, a cada instante, a dar prova de gosto. Alteramos a disposição de tal agregado de sons, porque nos parece soar mal; não utilizamos um instrumento em determinado momento, porque o temos por deslocado; não escrevemos um certo organismo rítmico, porque se nos afigura banal ou vulgar, ou ainda porque traz consigo maus encontros de alturas; algumas dinâmicas causam-nos repugnância, outras convêm-nos porque nos parecem mais bem integradas no texto. Nunca mais acabaríamos de citar estas múltiplas provas de

gosto. Será apenas ter bom gosto ou mau gosto escolher uma solução em vez de outra? O resultado pode ser deplorável ou excelente, pouco importa: manifestámos a nossa escolha, que é o poder de eliminar uma infinidade de resultantes em prol da única, ou do único grupo, que, no fim de contas, perfilhámos. Será, então, gosto comparável a estilo? De maneira nenhuma! Pode escrever-se sem gosto num estilo muito determinado; é possível também não ter estilo algum, mas escrever com gosto. Esta noção é mesmo manhosa, poderíeis dizer-me: julgamos estar a apertá-la, a agarrá-la finalmente...e ei-la, logo a seguir, a escarnecer de nós noutro azimute. Admito que ela é proteiforme; mas de todos estes exemplos do gosto, nenhum há que se possa recusar, mesmo a propósito do estilo. Que é um estilo, senão escrever numa rede de funções limitadas na sua eficácia histórica e nas suas possibilidades intrínsecas? O gosto, para grande detrimento da música, pode ignorar esta rede propriamente dita e aplicar-se apenas a funções não coordenadas, a elementos desligados de uma morfologia, ou até de uma sintaxe. De modo análogo, pode um estilo ser perfeitamente coerente, e claramente estabelecida a rede de funções que ele supõe, mas a integração do gosto não se realizará, se não houver a preocupação de justificar vocabulário e sintaxe por critérios que não dependem exclusivamente desta situação. Como se vê, estilo sem gosto e gosto sem estilo não são invenções da minha parte: existem, decerto, estas duas realidades, e se desejássemos citar exemplos, logo uma chusma nos viria parar às mãos. Conceberei, então, o gosto como uma hiperfunção do estilo? Nesta fase morfológica e sintáctica, aproximamo-nos muito de uma definição conveniente, se o tomarmos por tal; mas apressamo-nos a dizer: só neste estádio elementar.

Posso tentar, agora, explanar como é que estou em condições de ver esta hiperfunção. Isso introduz no nosso circuito relações extremamente frágeis, cujo fundamento talvez alguém me poderá contestar; mas, segundo creio, a sua existência é inegável. O estilo, enquanto rede de funções, é um fenómeno, em princípio, racional – digo bem: em princípio, porque elementos irracionais não faltam na formação de um estilo. Estareis agora a pensar que eu afirmo uma coisa só para dizer o contrário na fase seguinte? Espero que não; porque, se me seguistes bem, avançamos em ziguezague, mas avançamos; constatamos tão-só, de passagem, que uma definição positiva encerra um certo número de negações possíveis, mas que também em igual medida se alarga e amplia. Uma noção raramente é: isto ou aquilo, de forma categórica; descreve-se antes como: isto, mas aquilo; acarreta em si contradições para sempre não resolvidas, cuja dialética a enriquece. Eis porque hesito constantemente em dizer: branco, preto; só raramente tal se pode fazer, e ainda assim, o instante seguinte traz consigo, por vezes, um desmentido que nos

esmaga. Procuro aproximar-me o mais possível, captando as suas contradições, de um fenómeno muito complexo. Mas voltemos ao estilo, a cujo respeito dissemos que ele, em princípio, é racional, se bem que contenha numerosos elementos de irracionalidade. O gosto afigura-se-nos eminentemente irracional; aliás, é por isso que a seu respeito se pode disputar indefinidamente, sem nunca se chegar a acordo, porque nenhum argumento consegue leva a melhor, “triumfar” do irracional. Acrescentemos aqui ainda que o gosto não ignora inteiramente a racionalidade, porque certos critérios de gosto são definíveis pelo emprego consequente de uma lógica formal. O gosto é, portanto, uma categoria irracional que encerra elementos racionais. Avizinhemos gosto e estilo: teremos agora, creio eu, o segredo das suas relações, que não são simples. Os elementos irracionais de um ligam-se ao princípio irracional do outro; os elementos racionais do segundo ao princípio racional do primeiro. Queremos um exemplo? O emprego de determinada forma de agregação é-nos garantido, estilisticamente falando, pela função desta agregação no seio da morfologia; garantido, ademais, pelo funcionamento global operado pela sintaxe; resta o elemento irracional da melhor disposição, da configuração desta agregação num dado momento; o gosto, fenómeno dos mais irracionais, serve-se dele, mas apoiar-se-á no fenómeno racional que as relações desta agregação com as leis acústicas constituem. Mas bastará este exemplo para persuadir que gosto e estilo formam uma espécie de espiral de dupla revolução? Não seria difícil encontrar outros, mais grosseiros ou mais refinados; mas uma vez patenteado o mecanismo deste funcionamento, parece-me que podemos continuar a nossa exploração.

Acantonámo-nos, de facto, no campo da morfologia e da sintaxe, fenómenos elementares, por mim assim designados. A retórica e a forma levantar-nos-ão os mesmos problemas; a meus olhos, mais importantes ainda. Uma falta ou ausência de gosto pode aqui gerar as piores catástrofes. Uma ausência momentânea de gosto na morfologia, por exemplo, poderá ser-nos desagradável, mas teremos numerosas compensações para recuperar, para nela encontrar o nosso aprazimento. Em contrapartida, a ausência de gosto na forma é o que há de mais chocante e, por isso, permaneço teimosamente fechado a certos autores de literatura musical, porque a sua forma carece obstinadamente de gosto. Se, nas letras, se é levado, muitas vezes, a constatar uma retórica vulgar, banal, sem gosto; se, nas artes plásticas, estes qualificativos se aplicam à forma, não será porque nestes domínios especializados se é mais sensível às características da retórica, por um lado, às da forma, por outro? No entanto, retórica e forma estão sujeitas ao gosto de uma forma mais do que direta; da mesma maneira que morfologia e sintaxe, como que por uma hiperfunção de características cruzadas relativamente

à função. Os elementos racionais do gosto aplicar-se-ão no ao princípio racional de uma forma, já que os elementos racionais da forma recorrem ao princípio irracional do gosto. Eis porque, a meus olhos, nenhuma forma é justificada por uma simples lógica de desenrolamento, e até por uma hierarquia distributiva; pode acontecer que uma forma esteja impecavelmente organizada e careça atrozmente de gosto, porque não se atendeu aos fenómenos irracionais, de que toda a forma é passível.

Em suma, e aplicando-se à morfologia, à sintaxe, à retórica, à forma, o gosto deveria encarar-se como uma alquimia delicada: que integraria, numa mescla instável, racionalidade e irracionalidade. O ponto de equilíbrio, o ponto crítico, não pode determinar-se de um modo geral; varia segundo cada caso e – o que deveria causar o nosso desespero ou, de preferência, a nossa esperança – não podemos fornecer regras precisas para que se opere a transmutação de um metal qualquer, o som, no ouro de uma obra única e indelével. Sim, a palavra alquimia preserva aqui o seu prestígio e os seus segredos, de que não somos senhores, nem sequer para nós próprios. Não cuidemos, pois, de esquecer, sem descoroçoarmos, este elemento irracional aplica-se a todas as categorias, independentemente uma da outra, e não estamos resguardados de uma forma sem gosto, mesmo quando a nossa morfologia é tratada com o máximo gosto; que a nossa retórica pode contradizer a nossa sintaxe; numa palavra, que a obra que escrevemos exige uma sincronização perfeita do gosto, ao mesmo tempo que a independência requerida em cada plano da sua elaboração. Independente e coordenado, assim se há de apresentar o gosto na sua função; analítica e sintética, eis como deve ser a função do gosto.

Acabámos então com este monstro proteiforme? Ainda não. Pois não gostaria de esquecer, antes de deixar este aspeto do tema, que assim como há independência e coordenação, também há pormenor e conjunto – o que é similar, mas sob outro ângulo. Independência e coordenação aplicam-se às etapas da arte de compor; pormenor e conjunto aplicam-se à globalidade desta operação. A expressão corrente revela-o bastante bem: o gosto do pormenor faz perder de vista o conjunto. Quantas vezes não ouvimos esta frase, a propósito de uma interpretação ou de uma composição! É verdade que o gosto do pormenor é, amiúde, o inimigo do conjunto; e que o gosto dos grandes conjuntos deprecia, muitas vezes, demorar-se no pormenor. Eis o ponto de partida de outra alquimia, não menos delicada. Quando, e como, se achará o ponto de equilíbrio entre o gosto do conjunto e o gosto do pormenor? É impossível responder a não ser pela prática e pelas obras que realizaram perfeitamente esta difícil fusão. Também aqui não encontraremos nenhum método para codificar o inapreensível. Podem criar-se todas as condições requeridas para a sua

presença, e o irremediável falha a visita que lhe tínheis marcado. Que poderemos fazer, senão recomeçar?...

Deter-nos-emos aqui, e diremos que com a intrusão do irracional nas funções orgânicas arrostámos o problema do gosto na sua totalidade? Não me parece e, a meu ver, descurámos ainda um vasto domínio onde ele se manifesta. Examinámos a música desde dentro, até ao presente; e se mudássemos de ótica e a considerássemos do exterior? Como? Haverá funções exteriores à música, com que o gosto se deveria preocupar? Sem dúvida, e se forem ignoradas, tornar-se-ão caducas as outras funções. Como as fadas dos contos da infância, por serem esquecidas no batismo da princesa, ou seja, da obra, elas enviarão o fuso que a há de picar e mergulhar no sono; com esta diferença, nenhum príncipe encantado se devotará a despertá-la da sua letargia. Que funções tão perigosas são estas? De dois tipos; diremos, antes de mais, que as primeiras se referem à ambivalência do ambiente; as segundas à própria funcionalidade dos elementos utilizados pela música, quer tenham uma relação direta ou indireta com a sua realização, quer se relacionem com ela com um fito estético.

A música, de facto, pelo material que utiliza, relaciona-se com outros fenómenos não orgânicos por numerosos pontos de ambivalência que a sua estrutura nos fornece. Pertencem, pois, estes pontos de ambivalência a duas estruturas, e – de acordo com uma definição por mim proposta noutro lado – segundo a pregnância das estruturas, serão reais numa, e virtuais na outra. São reais, recorde, na estrutura de pregnância mais forte, virtuais na estrutura de pregnância mais fraca. A categoria onde se organizam acontecimentos pensando-os como reais, pode ser abolida, feita virtual por uma coincidência, por uma ambivalência que *trai* estes acontecimentos, os distrai, no sentido forte deste termo. Segue-se que os acontecimentos traem verdadeiramente a sua categoria, desertam da sua função para adotar outras. Não se pense que isso se limita a objetos, ou seja, a acontecimentos musicais instantâneos; pode também tratar-se de grandes estruturas. O gosto aplicar-se-á aqui, pois, a determinar precisamente a função real ou virtual, e os perigos dos pontos de ambivalência. Tomemos um exemplo, que considero característico, o do ruído e do som. Sabe-se que o som organizado mantém relações com o ruído; elas apresentam múltiplos pontos de ambivalência, sobretudo nos nossos dias, em que, por razões que aqui não quero abordar, o som se tornou deliberadamente menos puro, cada vez mais complexo, carregado. É precisamente esta carga que ameaça fornecer-lhe referências no evento quotidiano, mundo não orgânico para o qual ele nos remete mediante estruturas ambivalentes. Um fenómeno desta espécie abrirá uma brecha no contexto musical, já que a referência é mais forte do que a função musical propriamente

dita; este ruído aparece, pois, *virtualmente* na organização sonora, se bem que pertença, para nós, mais *realmente* a um universo não orgânico, que o *traí* e o *faz traír*. Este conjunto é, naturalmente, um dos mais sensíveis. Mas poderia citar outro, o seu extremo oposto. Um acorde classificado, numa estrutura, traí-la-á exatamente do mesmo modo, porque a sua referência será indubitavelmente mais forte do que a sua pertença à dita estrutura. Vê-se, com esses dois exemplos, que o gosto se exerce aqui no estilo, mas no segundo grau, o da referência. Quer isto dizer que, esquecidas as referências, encontraremos a coerência? Não creio; enquanto objetos ou estruturas se associarem, seja lá como for, à nossa cultura, à nossa vida social, ao acidente precisamente registado como tal sob este duplo aspeto, não poderá dizer-se que a obra os absorverá; dotados de uma extrema força centrífuga, eles contribuirão, ao invés, para a degradação da obra, reivindicando, por vezes perentoriamente, a sua autonomia. Sou assim levado a dizer que o gosto tem muito a ver com o discernimento, por nós facultado, para escolher os objetos realmente integráveis numa estrutura: na minha opinião, nem todo o material é bom, não só pelas suas qualidades intrínsecas, mas pelas suas faculdades de adaptação, de integração. (Agir de maneira diferente parece-me ser, em parte, uma ingenuidade). Por instantes, o gosto que se há de suscitar na designação do material pode assimilar-se ao gosto, que se deve manifestar na morfologia; nem deixa de ser inteiramente distinto, quando se aplica ao material puro, não elaborado, seja de que modo for, no plano da estrutura global.

O segundo ponto em que fixaremos a nossa atenção é o gosto, quando ele se aplica à funcionalidade de fenómenos relacionados entre si numa composição. É, num estádio superior, o que antes acabámos de ver; se existe uma funcionalidade do material, existe também uma funcionalidade de elementos superiores organizados, estejam, ou não, em relação direta com a música: refiro-me à linguagem. Utilizar a linguagem fora de uma técnica elaborada a partir da semântica, utilizar uma géstica em contradição com a sua função, servir-se de um instrumento, ignorando ou descurando a sua especificidade, eis o que me parece depender da falta de exigência na escolha dos meios, e até em certos casos, da simples facilidade. Que reteremos, na história, destes comportamentos? Ou maneirismos, ou inconsequências. Queremos exemplos? *Batalhas*, *Gritos* e *Aves*, que certa polifonia do século XVI nos apresenta, apreciamos tudo isso, decerto, com um ouvido enternecido; escutamolhos, por vezes, com um ouvido folgazão; mas, em dose elevada, não aguentamos mais e viramos a página. Quem se coibiria de sorrir com a leitura do *Pandaemonium*, situada no inferno para onde Berlioz atira o seu Fausto? Todos estes “Diff! Diff! merondor Irimiru Karabano” encerram mais caricatura do que terror! Quem não sorri, de

início, com os poemas-colagens surrealistas para, logo a seguir, deparar apenas com uma barafunda epidérmica? Permitiria o anjo do bizarro confundir-se com estas bonecas e seus berloques? Na realidade, o anjo do bizarro é uma personagem mais inquietante, que necessita de uma subversão para aparecer; no melhor dos casos, talvez se possa esperar fazer surgir o anjo da pândega e do ridículo! Porque não? Concordamos, se nos garantirem que não confundem os dois anjos (e não é uma questão bizantina, por favor!); se nos prometerem paraísos artificiais e tirarem um coelho debaixo da cartola, será escusado dizer que acharemos tal magia um pouco fraca e ao lado da questão. Quanto à *Gebrauchsmusik*, pode dizer-se que a sua substituição está garantida para lá de toda a expectativa: basta mandar executar um trabalho ou manobra por operários altamente especializados: como é tocante pôr-se assim ao alcance das massas trabalhadoras! Mas não insistamos: para quê? Bastaria, no entanto, nos melhores casos, uma deslocação, para tudo retomar miraculosamente uma função; sobretudo no uso da linguagem e na géstica, a coordenação necessária a elementos paramusicais ou paralinguísticos seria levada a cabo com excelência por uma ação, uma descrição, que estabeleceria a sua função e justificaria plenamente as paracategorias de que eles dependem. Dir-me-ão que faço intervir aqui o gosto como taumaturgo? Nada disso: o gosto, nesta eventualidade, discerne, no seio da globalidade dos acontecimentos, os que entre si se correlacionam e dá-lhes a suprema justificação, a do espetáculo; específico: no sentido mais extenso deste termo, no sentido em que Mallarmé o entendia, ao esboçar o *Livre*. Espetáculo, não se confunde com uma simples exterioridade das ações; é antes ordem dos participantes, decisão do operador. Espero muito deste Espetáculo; mas que Gosto ele pressupõe! E quantas muralhas, quantas provas haverá, primeiro, que transpor! O Gosto identificar-se-á então com a suprema Função: a ordenação do Universo.

Bem! Redescendamos deste empíreo e cheguemos a conclusões que permitam a estas divagações sobre o gosto o vagar de se prolongarem em vós, em mim, segundo o humor... e o gosto. Se deste título se esperasse uma polémica, ou condenações, seria uma desilusão; Torquemada ficou no vestiário, e por lá ficará. Se só, no último momento, o demónio me assoprar alguma labareda maléfica, e se me acudir ao espírito que há provocações do gosto, direi que elas passam e se esquecem: Satie utilizava máquinas de escrever na sua orquestra, mas Webern não; os surrealistas vociferavam nos cruzamentos das ruas, mas Joyce fechava-se em casa e embalava-se com velhas canções irlandesas ou com árias de óperas italianas... Qual a maior provocação, qual aquela que a história registou, sem ser sob a rubrica dos “faits divers”, da anedota? A transcendência, dir-me-eis, talvez ironicamente? E, não sem ironia, também vos responderei:

a transcendência! Gostaria, no entanto, de expressar a opinião que tenho sobre a revolução do gosto; acolhei-a como aparece, e aceitai-a como hipótese, sem mais! Lenine, que mudou inteiramente o estilo e o gosto das revoluções, há que reconhecê-lo, dizia: “O comunismo são os soviets, mais a eletricidade.” Retomarei de bom grado esta opinião autorizada relativamente à revolução do gosto; muitas vezes, surgem explosões de anarquia, bem-vindas sejam! Mas, sem a eletricidade, ou seja, sem a organização da economia estética e da sociologia das formas, tudo se deteriora rapidamente – disso são testemunho as numerosas revoluções abortadas. Quanto ao gosto, sou, como Lenine, partidário convicto dos “soviets”, mas não menos da “eletricidade”, por outras palavras, do gosto e da função!

Ter-vos-ei convencido? Ganhareis somente o gosto pelo sério, se é que não pelo trágico? Nunca de tal se fala, e invadiu-me a piedade por este infeliz abandonado; será porque ele se encara como um dom natural, familiar, cuja existência é inútil reconhecer? Ou como uma doença vergonhosa, da qual se fala só com palavras equívocas, por detrás de guarda-ventos? Não sei! Falei dele abertamente; comprovei, penso eu, que não me atendo às grelhas superficiais que são o mau gosto, o bom gosto – o que se resumiria aos bons usos e aos maus usos, ou seja, a uma conversa entre pessoas bem-educadas. Empenhei-me em persuadir-vos? Como referi no início, ninguém se deixa inteiramente convencer pelo bom gosto do vizinho; e ninguém acreditará no seu próprio mau gosto. Reapareceram, várias vezes, sob a minha pena estes termos: proteu, camaleão, flogisto. Creio, pois, que o melhor é livrar-nos desta conversa, como se nunca tivera existido, à imagem do inapreensível gosto, em toda a parte e nenhures; o meu fito mais claro, confesso, terá sido então, ao dirigir-me a vós nesta noite, cumprir, com gosto, a minha função.

15. NECESSIDADE DE UMA ORIENTAÇÃO ESTÉTICA (1963)*

I

Quem, na nossa geração, não pressentiu nas palavras, estética e poética, as piores taras? Onde poderia provir esta desconfiança irreprimível? Seria apenas um fenómeno accidental ou uma reação profunda? Que é que nos poderia ter sensibilizado a tal desconfiança, que causa nos poderia levar a rejeitar toda a especulação estética como perigosa e vã e, por isso mesmo, a restringir-nos (não menos perigosamente) ao único projeto: a técnica, o “fazer”? Estávamos assim tão seguros da nossa direção “poética”? Não experimentávamos nenhuma necessidade de refletir sobre ela, de a precisar? Seria demasiada segurança, falta de confiança, desinteresse, ausência de atenção? Seria embaraço em exprimir-se num campo tão esquivo, ao passo que a técnica da linguagem nos parecia mais adequada à nossa capacidade de formular? Seria a falta de “cultura” ou simples reação contra divagações de filosofia vacilante? Seria tão-só o medo de parecermos fracos perante intelectuais mais bem equipados do que nós para este “passe-passe” de armas?...

Havia de tudo isso na carência de gosto, na falta de segurança (daí a agressividade desesperada, o que vai dar ao mesmo...), que demonstrávamos perante problemas que, todavia, permanecem fundamentais. Convém dizer, porém, em nossa defesa, que não estávamos de todo errados, ao tomarmos esta atitude de abstenção. Como, direis, estais já prontos a enjeitar a vossa deficiência e a tornar outrem responsável por esse facto? Não pode, decerto, pensar-se em contabilizar assim as nossas fraquezas ou os nossos atrasos; também não se trata de equipará-los a reações puramente inconscientes. Permiti-me, todavia, que vos explique o nosso estado de

* Versão revista das “Appleton Lectures” (Harvard) e de seis conferências proferidas em Darmstadt em 1963. Primeira edição da primeira parte em *Mercur de France*, Abril-Maio 1964, nº 4 e 5, pp. 623-639 e 110-122. Reeditados em *PdR*, I e II, pp. 54-77. Primeira edição integral (em alemão) da segunda parte em “Musikdenken heute 2”, *Darmstädter Beiträge für neuen Musik*, nº 6, 1985, pp. 29-54. Primeira edição francesa em *Revue de musique des universités canadiennes*, nº 7, 1986, pp. 46-79. Reeditado em *Points de repère I / Imaginer*, pp. 529-579.

espírito: se não é uma justificação, será pelo menos uma tentativa de explicação...

Na verdade, no período histórico que precedeu a nossa “vinda ao mundo” musical, o consumo estético fora estranhamente abundante, a ponto de obscurecer toda a situação. Quantos clichés, slogans, tinham sido utilizados, usados, rejeitados, relançados, reavidos, em seguida, inevitavelmente esquecidos? Disse bem: clichés, slogans. Pois não é possível tomar a sério, numa visão retrospectiva, esta floração abundante, desordenada e igualmente efêmera. Não se tratava tanto de ideias, mas sobretudo de modas lançadas cada ano por “literatos” que, como os estilistas de alto voo, encurtam, franzem, vincam, alongam, sobem em viés, cortam, segundo as estações e as exigências de uma clientela versátil. Foram, quase sempre, literatos de laivos musicais mais do que vagos que lançaram as “coleções” dos seus compositores preferidos... Era tão pálida a sua competência que as “motivações” da sua escolha permaneciam bastante superficiais, sem falar de juízos mais ao menos “históricos” votados a uma posteridade decerto ridícula.

Irei agora acusar os literatos de nos terem desviado, pelo seu exemplo fatal, do caminho “especulativo”? Não! Nenhum espírito de vingança me move; sou o primeiro a reconhecer que os melhores textos escritos sobre os poderes musicais foram de poetas, e não apenas porque eles estão mais longe da tarefa – do “trabalho sujo” –, mas porque sabem exprimir com palavras o que sentem na audição de uma obra. Não esqueço que Baudelaire – acerca de Wagner –, Hoffmann, Balzac escreveram sobre a música, a sua estética, a sua significação, páginas que um compositor jamais teria sido capaz de formular, mesmo que tivesse tido exatamente o modo de ver destes autores. Nos nossos dias, Henri Michaux, nos textos em que fala de música, revelou-se um analista perspicaz de certos “modos de ser” sonoros, dos quais tem a intuição profunda; descreve-os com toda a acutilância de que é capaz o seu domínio da linguagem, e vemo-nos reduzidos a constatar com inveja: É mesmo assim!... Neste campo da correspondência, vamos já previamente vencidos, e é inútil aventurar-nos, sob pena de mostrar a nossa inferioridade.

A nossa animosidade contra os escritores que falam de música não é, pois, sistemática, mas defendemos o nosso domínio quando o sentimos ameaçado por mãos inexperientes; poucos escritores ajudam o músico, embora muitos deles concorram, alegremente, para aumentar a confusão já existente. E para voltarmos a uma situação precisa, alguns dos nossos antecessores imediatos podem aspirar ao recorde do consumo “estético”. Onde provinha esta bulimia e que é que faz aparecer tão caducas as especulações lançadas no meio do mundo musical? Seria, decerto, interessante estudar o problema, com documentos de apoio, e localizar com exatidão as fontes da

inflação, as origens da epidemia. Certos livros e certas monografias são a este respeito ricos de ensinamentos; e seria fácil fazer a discriminação entre os compositores que se deixaram impressionar por diretivas mutáveis e os que foram muito além das correntes sazonais: uma geografia da criação de algum modo... Semelhante análise está ainda por fazer, mas não é esse o meu propósito: não tenciono dirigir as minhas investigações para um fito tão estritamente especializado. Interessa-me, sim, encarar esta situação por uma razão muito determinada: o porquê do seu fiasco. Tenho, de facto, a plena certeza de que o exemplo deste fiasco foi para nós a mais severa das precauções. Mesmo se, inicialmente, tenha sido apenas um reflexo, desprovido de clara consciência, uma desconfiança de todo instintiva, o conjunto da situação presente levou-nos a elucidar as nossas próprias reações, induziu-nos assim a refletir sobre o fundamento de todo o projeto estético, e tal, como que contra a nossa vontade e de forma negativa...

Queríamos, desesperadamente, enfrentar apenas a técnica musical; mas esta posição demasiado desconfiada não consegue resistir à prática musical, uma vez resolvidos certos problemas de linguagem de primeira necessidade. Parece, todavia, que a cronologia do nosso percurso não foi de todo absurda, porque nos permitiu ultrapassar uma antinomia temível, ir além de contradições paralisantes.

A auscultação dos avatares “estéticos” de uma geração leva-nos a realçar o facto seguinte: a direção da obra, a sua significação, foi deliberadamente escolhida antes de toda a ponderação sobre o próprio vocabulário. Reflexo bastante comum, de resto: pensa-se que basta dar à inspiração um sentido assaz preciso para que os meios surjam a seguir, sem que com eles seja necessário preocupar-se demasiado (“A intendência seguir-se-á”...). Devida a uma sobrevivência muito viva do romantismo, sob a sua forma mais sornamente degradada, esta crença implica que a inspiração garante, de forma automática, a qualidade da linguagem – conhece-se, ademais, o lugar de eleição concedido à sinceridade, como se esta eminente virtude, porque pura virtude, tivesse o poder de fazer esquecer ignorâncias e fraquezas. Como a sinceridade do músico frente aos objetivos que persegue garante a validade da obra, a própria linguagem e a importância da sua organização deveriam passar para segundo plano: rejeitada como inconveniente inútil, entrave insuportável, a constituição da linguagem, por pouco que a tal se atenda, só podia enfraquecer a inspiração, destruir a visão da obra a realizar. Toda a preocupação genuinamente técnica negava a pura vontade de materializar um modelo ideal. Quantas vezes não lemos ou ouvimos explicações sobre os objetivos perseguidos, e em geral o começo da maioria das frases era assim: “Quis fazer...” Decididamente, estas

explicações desfraldam-se para dissimular as deficiências da realização. Se há coisas, admitamos já o facto, que importa não querer, ou que é capital *saber querer*, a música (na realidade todo o ato criador) exige não só o *querer*, mas o *fazer*: do *querer* ao *fazer* o único caminho passa pelo *conhecer*, pelo *saber*. Ignorei a técnica e a sua importância, ela vingar-se-á com largueza, estigmatizando a vossa obra com a caducidade. Adotai uma técnica herdada, sem outra relação com os dados históricos exceto uma reconstituição factícia e inconsequente, decorativa: o exercício de estilo absorverá e aniquilará as vossas forças vivas... Sepulcros branqueados!

O pensamento estético, quando se apresenta independentemente da escolha, da decisão técnica, só pode conduzir ao fracasso: a linguagem reduz-se a uma simulação mais ou menos retorcida ou a uma gesticulação banal, questão de temperamento... Que é que nos poderia interessar nestas soluções pessoais de alívio e refrigério? A sua indigência é flagrante, tal como a sua fraqueza, o seu ecletismo e a sua indecisão. Tais exemplos apenas conseguiriam estribar-nos nesta convicção profunda: a importância da escolha técnica. Os únicos compositores verdadeiramente sólidos, tenazes, que resistem ao exame crítico, nunca minimizaram o papel capital desta escolha; nunca trataram o estilo como uma indumentária que se pode mudar, por lassidão ou por humor (a moda, a ocasião, o tema), mas viram nele uma parte integrante do seu ser musical.

Estávamos, desde o início, decididos a devolver ao problema da técnica, desprezado, ignorado, corrompido, posto de lado, todas as suas oportunidades: ele surgia-nos como a nossa tarefa mais urgente, e da sua solução – assim nos parecia – dependia o nosso futuro, e até o futuro da música... (Quem poderia encarar o futuro da música, sem a solução própria que se impõe com força de lei? Aprazível utopia e delícias da antecipação em seu proveito!) Invertendo a hierarquia, cujas taras tínhamos amplamente avaliado, estabelecíamos este princípio: a técnica da linguagem há de considerar-se como a preocupação primordial, os resultados desta investigação darão a garantia necessária e suficiente à validade da nossa expressão. Não era o “ingénuo beijo dos mais fúnebres”, de que fala o poeta? Não iria esta ação da pesquisa técnica abafar, pelo peso do amplexo, toda a expressão? (E apresso-me a dar à palavra “expressão” um sentido menos especializado do que o que lhes é dado pelos maníacos do emprego, pelos fanáticos da sua utilização...) Numa palavra, não corremos todos diretamente para uma monumental absurdidade a pretexto de uma perfeita racionalidade “tecnológica”? Dizer que a absurdidade foi, várias vezes, roçada é um eufemismo: ao considerarmos retrospectivamente esta corrida para o abismo, aconteceu-nos, mais de uma vez, transpor os limites do domínio do absurdo, sem estarmos conscientes de numerosas contradições,

por vezes assombrosas. A falta de reflexão genuinamente estética, em conexão com os desenvolvimentos da linguagem, era em grande parte responsável pelas derrapagens intelectuais, espetaculares ou não, que não deixaram de se produzir. Encontram-se doravante os numerosos textos explicativos, com a fórmula ritual: “Quis fazer...” Mas, desta vez, já não se trata de justificar uma decisão poética, pretende-se fornecer uma explicação sobre concepções morfológicas ou sintáticas, com um luxo de descrições “estruturais”, que dispensaria facilmente de tomar conhecimento da própria obra. Basta ler certas notícias ou prefácios, para se ficar de todo convencido da não-realização que elas implicam; expõem-se a um humor fácil, de que ninguém, aliás, se priva, e com razão. Também ali se anuncia a descrição, por palavras, de um modelo ideal, que de facto não existe; mais exatamente: a realização não conseguiu transcrever o modelo intentado. Visto que abrimos este parêntesis, acrescentemos algumas anotações sobre este desejo do comentário, da descrição verbal do imaginário. É provável que o compositor se entregue a semelhante atividade de substituição, quando não *imaginou* cabalmente a sua obra: trata-se dos avizinhamentos da realização, já que esta última foi antecipada por uma atividade “oratória”. Tal como o mago, o feitiçeiro, que cria o seu poder excitando a visão por fórmulas encantatórias, o compositor, no melhor dos casos, especifica os seus fins, tenta materializar a sua *Ideia*, encerrando-a numa rede descritiva que lhe permitirá captá-la melhor. Se esta descrição persistir após o ato criador, ou seja, uma vez acabada a obra, ela é a prova mais inevitável do fiasco na realização. A necessidade de explicação não foi destruída pelo desempenho, subsiste a irredutibilidade do *fazer* ao *querer*. Numerosas biografias vêm em apoio do nosso dizer: abundam as justificações de um itinerário criador enquanto as obras não se apresentarem como documentos irrefutáveis. Terminada a realização, desvanece-se toda a literatura de comentário; quando muito, assume um aspeto retrospectivo: o autor pode narrar-nos a história da sua obra, da sua génese, das suas fontes, justificar a necessidade da sua presença, do seu estado, já não tentará descrevê-la desde dentro, porque ele atravessou o momento de “transcrição”.

Será isto dizer que considero o facto de compor uma obra sob o simples aspeto da realização de um modelo encarado num momento de irresistível lucidez? Bastará “prever” um excelente modelo imaginário e aplicar-se, com o máximo de meios, a dar-lhe vida terrestre? Poderá o nascimento de uma obra assemelhar-se tão facilmente a uma concepção instantânea seguida de uma longa, laboriosa e difícil gestação? Embora satisfatório, moralmente falando, este ponto de vista encobre um certo número de ingenuidades que realçaremos com maior pormenor, quando avançarmos na nossa investigação sobre as fontes do pensamento musical.

Por agora, contentemo-nos com esta constatação: considerar os problemas da linguagem como um fenómeno capital e dar-lhes a prioridade sobre o sentido da criação não produziu melhores resultados do que a hierarquia contrária. Os dois percursos desembocaram de modo análogo numa espécie de exaustão das faculdades imaginativas. A intenção continua a ser mais notável do que o desempenho; daí a persistência de textos explicativos sobre os desejos do autor; daí igualmente a sua inutilidade, porque não podem cumular-nos de satisfação e de clareza. (Afigura-se-me indispensável que a intenção deva poder sentir-se antes de chegar à clara consciência pelo termo médio da análise e da investigação. Esta primordialidade na percepção continua a ser o que caracteriza, de forma mais segura, o que chamamos “obras-primas”: o conhecimento do seu valor estabelece-se a diferentes níveis; elas desafiam a análise, no sentido de que a validade da sua textura se impõe com igual força às vertentes inconsciente e consciente do nosso ser. Sabemos o *como* da nossa satisfação, ao mesmo tempo que ignoramos o *porquê*... Mas não acontece o mesmo com o compositor? Se ele conseguir explicar o seu percurso, poderá elucidar exatamente a sua impulsão e a necessidade desta impulsão?)

O abuso e a prioridade da “manipulação” levaram-nos a contrassensos: por uma segunda negação, eis-nos conduzidos aos problemas estéticos, dos quais uma desconfiança obstinada nos havia perigosamente afastado. As nossas próprias falhas, mais imperiosas ainda do que a dos nossos antecessores – introduzidos num purgatório histórico – colocavam-nos perante uma escolha inevitável. Por outro lado, tendo nós mencionado a componente histórica, não tomámos decisões estéticas sem querer ou sem saber? Os nossos predecessores tinham-nos deixado a história da música num dado ponto do seu desenvolvimento; querer compor, depois deles, significava: emitir um juízo crítico sobre a sua posição e tomar uma decisão pessoal em função desta análise da situação, olhada no ponto a que eles tinham chegado. Estou certo de que não deixarão de me acusar de presunção: como poderia eu encontrar-me na complexidade da música de hoje, e sentir-me assaz fortemente equipado para proferir juízos de valor determinantes? Sem dúvida, poderia, antes de mais, advogar em prol da liberdade, sem apelar para a escolha individual e afirmar com insolência que o meu juízo tem o mesmo valor que o dos outros (a insolência, por vezes, recompensa-se de modo direto, mas raramente vai além de uma estação...), mostrar-me determinado a fazer prevalecer a força do meu raciocínio, o bom fundamento do meu juízo; tenho, porém, a impressão de que esta operação-choque não deixaria vestígios duradouros, falar-se-ia de agressividade, e seria esquecida...

Mas o quê? A situação, hoje, ou tal como ela não há muito se apresentava, é ou era tão complexa que todo o poder de discriminação se encontra, se encontrava, obrigatoriamente banido? Será sempre

forçoso abandonar-se a esta famosa e misteriosa posteridade, única garantia de um juízo sereno e definitivo? Será necessário, sem outro recurso além de vagas convicções pessoais na base de “afinidades eletivas” restritas, considerar uma época sob o único ângulo de uma deleitação eclética, de um sortimento de prazeres, desde o austero ao ligeiro?

A situação só aparentemente é complexa, à superfície de uma época flutua sempre um certo número de névoas bastante fáceis de dissipar, por pouco que em si se tenha algum calor “solar” (privilegio dos Heróis ou dos Deuses?...) e certa alergia à confusão. Não me cansarei de dizer que a personalidade começa com uma sólida perspicácia crítica, parte do dom: uma visão da história, no momento da escolha inicial, implica efetivamente uma clarividência irracional, uma acuidade na percepção do “momento”, inexplicável pela simples investigação lógica. Sim! Isso faz parte dessa “vidência” do poeta, de que falava Rimbaud com tanta energia. Dom de clarificar uma situação aparentemente confusa, dom de aperceber linhas de força de uma época, dom de “ver” globalmente, de captar a situação na sua totalidade, de possuir mediante uma intuição acutilante o estado presente, de deter e apreender a sua cosmografia: tal é a “vidência” requerida ao impetrante. Efetuada esta captação global, falta justificá-la, organizá-la logicamente, avistar todas as suas consequências; um olhar de amator, por lúcido que seja, permanece estéril, porque não sabe desentranhar conclusões...

De forma deliberada evitei: simplificação; não é justamente o perigo de um proselitismo abusivo? Não se corre o risco de dar à história um rosto curiosamente monoperfilado, se assim posso dizer? Em suma, não se tem a tendência para modelar o rosto da história em total vantagem própria, para encontrar, forjar, se necessário, uma genealogia propícia – ou propiciatória? Não se está exposto ao perigo de desmentidos severos ou ridículos? Vimos, claro está, alguns destes sobrevoos históricos destinados, quando muito, a juntar de forma provisória um nome ainda incertamente ilustre à série dos nomes solidamente ancorados na memória da posteridade; mas isso depende de modo tão ingénuo do “desvio da história” que não se pode prestar-lhe atenção. Vimos igualmente explicações históricas cheias de curto-circuitos que eliminam com garbo e esperteza tudo o que não se insere no modelo de uma visão estreitamente polarizada, a história à Procrustes, em suma; os resultados não são menos horripilantes do que os narrados pela lenda. Não, a história não deve refazer-se perpetuamente “por conta do autor”; tais simplificações, pelo ridículo do seu intento, depressa caem em desuso, o tempo de as enxergar. Não se trata desse género de falsificação, quando falo de clarificar uma situação: tenho em mente a antecipação da escolha entre o que é semente e o que se revela inscrição extinguível.

Quem me garantirá que não vos enganais, e que tendes razão no absoluto da vossa discriminação determinada? Trata-se, quando muito, de uma aposta, que terá êxito ou que por vós será perdida; mas a aposta é pessoal e vossa, não tenteis impor este acaso consentido, ou até reivindicado, a quem não sente a necessidade da vossa aventura. Não haja ilusões, por favor; não impedireis que eu não encare a vossa escolha pessoal como uma operação onde o acaso desempenha o seu papel. Que acaso? Simplesmente a cronologia dos vossos encontros, e a própria cronologia da vossa cronologia. Como posso acreditar num sinal inevitável do destino, ao ver quantas circunstâncias aleatórias contribuem para o nascimento do vosso lance de dados “histórico”? Por outro lado, não se enganou a história acerca de si, não se viram reabilitações pelo menos inesperadas, após praias de sono prolongadas para lá de toda a memória? Se a coletividade hesita quanto à distância, como pensais ser infalível no instante? Tal é a voz deste eu contraditório, a cuja sedução devo resistir. Mas, antes de mais, porque não hei de também reclamar o direito ao erro, já altamente reivindicado? É, decerto, uma maneira simples e brusca de remover a dificuldade. Após reflexão, porque não faria eu esta aposta, não de modo envergonhado mas aberto, com todos os privilégios do risco permitido e assumido? Sim, a circunstância desempenha um papel indelével neste lance de dados; *uma* circunstância pode, e deve, precisamente, tornar-se *a* circunstância; o juízo e a visão implicarão retoques, retornos, correções em verdadeiros erros ou incompreensões, eles nunca poderão ser de todo destruídos, porque encobriam uma parte de verdade fundamental no instante em que foram emitidos. Resta-me afirmar, de forma cabal, esta crença, sem recurso possível a uma prova; ela é já, essencialmente, o ato de criar. Visto que só existo relativamente ao que me precede, a escolha, a aposta é um gesto fundamental, que me estabelece na sucessão, sem conjecturar, de resto, o valor do que eu posso representar; definir-se não é ainda realizar-se, longe disso!

Ao admitir esta escolha inicial, por dom ou/e por trabalho, já levastes decerto a cabo uma tarefa que depende eminentemente da escolha estética, da decisão poética. A vossa orientação não pode provir de um mero atrativo sentimental ou intelectual, de uma simples necessidade de lógica ou de segurança. Pelas vossas afinidades, pela vossa eleição já vos revelastes a vós mesmos, demonstrastes a vossa existência, fizestes experiência da vossa personalidade. Embora não seja tão fácil desemaranhar o interesse de tendência intelectual, mais ponderado do que instintivo, do fascínio imediato e intuitivo, mais sensível do que analisado, pode assinalar-se a diferença entre a adesão espontânea e a convicção consentida. Seria uma mais vitalmente importante do que a outra? Em certo sentido, sim: em última análise, não se trata de não ser movido por uma

espécie de sede profunda, de exigência tenaz no reconhecimento de outrem; mas o atrativo, quando constitui o único móbil da adesão a uma obra, a um compositor, arrisca-se a enfraquecer o espírito crítico, e expõe-nos ao perigo de passarmos ao lado de riquezas menos sedutoras à primeira vista, mas não menos profícuas.

A história, sobretudo no período mais recente, proporcionou-nos a ocasião de escolhas muito difíceis de encarar e levar a cabo, porque as aparências eram tão emaranhadas, as posições, por vezes, tão confusas, que era necessário redobrar a intensidade e a vigilância para nelas lóbrigar o chamariz e o início de uma situação nova. Em particular, a distorção entre a técnica da obra e a sua poética, a inserção numa tradição determinada, contribuíram fortemente para falsear a nossa ótica e facilitaram os mais desastrosos erros de juízo. Em vista de certas circunstâncias de realização, as obras apresentavam aparências enganadoras que, qual pau na água, era necessário “retificar”. Descobriram-se numerosos casos em que o acento da novidade, por vezes do interesse, sem mais, estava irregularmente repartido. Se o vocabulário apresentava aqui um interesse capital, a forma, em contrapartida, nada tinha para nos ensinar. Se, por outro lado, a forma era cativante e rica de ensinamento, o estilo estava demasiado ligado a uma certa tradição para conseguir deter-nos por muito tempo. Se, ainda, as descobertas rítmicas ou instrumentais mereciam o esforço de um estudo aturado, afiguravam-se-nos tanto mais temíveis as carências do vocabulário geral. Se, por último, a descoberta gramatical se revelava essencial, estava diretamente ligada a uma conceção poética assaz perimida. Com a ajuda destes poucos exemplos, declara-se já bastante quão grandes eram as oportunidades de ir mais além de um ponto importante do desenvolvimento contemporâneo; deixar-se pura e simplesmente guiar pelo instinto apenas teria podido ampliar em nós as discrepâncias de que éramos conscientes nos outros. De resto, o facto de certos aspetos da criação contemporânea terem podido ser, durante tanto tempo, menosprezados, ignorados, com uma persistência tão constante, de terem sido o objeto de reações puramente passionais, sem a sombra da mínima reflexão a seu respeito, incitou-nos a não lidar inconsideradamente só com os nossos reflexos, e a impor-nos de algum modo uma certa disciplina no entusiasmo, se é que estas duas palavras, em geral pouco compatíveis, podem justapor-se numa única frase, senão num único ser... Seria vão pretender dizer que não cometemos erros de juízo, faltas de gosto, sofismas de apreciação; mas é verdade que as retificações, com maior ou menor atraso, acabaram por chegar – e de boa vontade! – e com maior exatidão se alegaram as justificações. (Importa, por outro lado, render-se à realidade: contam-se predecessores teimosos; *existem*, querer negá-los seria de todo inoperante. A agressividade do olhar histórico é pouco

lucrativa; resume-se, quase sempre, a juízos de humor, interessantes psicologicamente, mas desprovidos de generalidade: estão, por isso, destinados a permanecer “particulares”!)

Na revolução permanente da música, há, se assim se pode dizer, bombas instantâneas, e bombas de retardador... Mas tratar-se-á, porventura, de um ponto de vista exageradamente terrorista? Seja como for, e se utilizamos um vocabulário menos bombástico, é necessário reconhecer que a irradiação de certas obras, de certos compositores, não é forçosamente imediata; não falo, mal-entendido demasiado simples, do caso extremo da ignorância, mas entendendo as obras e os compositores cuja notoriedade é indubitável e dos quais, todavia, certos aspetos permanecem, durante algum tempo, subterrâneos até chegarem à consciência coletiva por caminhos curiosos e inesperados, aproximações antes impossíveis, e de súbito imperiosamente presentes. Não podemos, pois, aspirar ao conhecimento absoluto de todos os aspetos do presente, ao momento em que o abarcamos na sua totalidade; no entanto, a nossa intuição supre esta falta de informação e corrige o que persiste de inexatidões parciais. Este “conhecimento”, de que falámos, não implica necessariamente um repertório exato de todos os pormenores técnicos, porque eles permanecem, quase sempre, ligados a uma personalidade, e são portanto inutilizáveis enquanto tais (isso depende dos epígonos, da mescla dos gestos pessoais de um compositor escolhido como modelo, ou seja, uma caricatura da eleição crítica, precisamente pela falta de distância e pela ausência de juízo). Os próprios processos de escrita são meios perfeitamente adaptados à invenção de um dado compositor; naturalmente, é indispensável ter-se aproximado bastante deles para se assegurar um conhecimento real das leis gramaticais a que obedecem. Esta etapa é elementar, não pode fornecer-nos o sentido da sua obra (o que, no fim de contas, não é indispensável descobrir) e menos ainda o porquê da sua gramática. Aparentemente, todas as heranças abortadas provêm do facto de se persistir no aspeto exterior da morfologia – que, em seguida, se torna maneira, mais rigorosamente ainda: maneirismo – e de se descurar o estudo da sua estrutura interna, da sua razão de ser: em suma, pensa-se que um vocabulário exige apenas uma descrição, quando ele reivindica uma justificação. Só esta última nos revela o pensamento do compositor, só ela nos comunica um ímpeto e uma energia reais; porque a nossa energia deixa de ser, então, uma degradação da energia do compositor que estudámos; de harmonia com uma espécie de transmutação, a sua energia serviu de ponto de partida à nossa, diferente por natureza, origem e qualidade.

Assim, embora se seja reticente perante uma investigação em águas profundas, deve reconhecer-se que no estudo de uma obra de um compositor o desejo de conhecimento incide, por fim, mais nas

motivações do que nos factos, mas só os segundos nos dão a chave das primeiras. O nosso estudo seria apenas estéril, se não visasse indagar o *pensamento* do compositor, no que ele tem de mais geral. Quem é que, aliás, seria capaz de dedução? Esta última só é possibilitada por uma visão suficientemente “abstrata” dos pormenores e dos procedimentos particulares, que ela *reduz* a um percurso gerador. Somos, por isso, levados, com uma força irreprimível, às determinações estéticas que desembocam na utilização de uma dada rede técnica. Não se diga: simples questão de indivíduo! A coletividade não age de outra forma, tanto nas suas escolhas como nas suas recusas. Cada época possui as suas próprias ressonâncias harmónicas coletivas. Os sinais de interesse que uma coletividade prodigaliza a determinado período da história, de preferência a outro, provêm de dados similares que podem aspirar a soluções paralelas; esses famosos “pontos comuns” a várias épocas são apenas a marca de uma escolha instituída, que se reencontra na variedade das opções individuais.

Somos condicionados pelos nossos antecedentes, não só num plano estreitamente pessoal, mas de um modo geral, de acordo com a atividade de um grupo; o que nos influencia não é uma técnica pura ou um pensamento abstrato, mas a relação do pensamento com a técnica, a realização. Provirá daí, pois, a desconfiança que alguns mostram em face da abordagem morfológica, ao ponto de a descurarem completamente, virá daí a alergia de outros a todo o conceito estético? Basta olhar à nossa volta para constatar os danos, os estragos irreparáveis causados por este estado de coisas. Se é possível reconhecer um abuso da linguagem científica, conhecem-se igualmente numerosas caricaturas da linguagem filosófica; nos dois casos, não se sente satisfação, porque o ridículo da incompetência mostra, com insistência, a ponta das orelhas. A mania matemática, ou assim designada, digamos antes paracientífica, parece confortável, desde que gera a ilusão de uma ciência exata e irrefutável, baseada em factos precisos; dá a impressão de apresentar com a máxima autoridade factos objetivos. Pretende-se regressar ao conceito medievo: a música é uma ciência e, enquanto tal, exige uma abordagem científica, racional; tudo deve ser definido tão claramente quanto possível, demonstrado, ordenado a partir dos modelos já existentes noutras disciplinas, que dependem das ciências exatas. Pia ilusão! Existe, antes de mais, a inexperiência do músico em relação a um vocabulário que ele maneja sem facilidade nem brilho, sem invenção e sem imaginação; não falemos sequer das inexatidões do seu vocabulário e das lacunas do seu conhecimento... Mas, no pressuposto de uma perfeita correção no uso dos conceitos e dos termos, existe apenas o estéril plágio de um percurso para outro; debilita-se o pensamento científico e não se enriquece o

pensamento musical. Só é possível sorrir perante certos diagramas, certos estudos, onde, de forma maníaca, se colecionam permutações que, no fim de contas, não apresentam qualquer interesse. Todos estes paralelismos com o pensamento científico permanecem desesperadamente superficiais, e revelam-se inutilizáveis, porque não dependem do pensamento musical. Toda a reflexão sobre a técnica musical deve nascer no som, na duração, no material em que o compositor trabalha; aplicar a esta reflexão uma “grelha” estranha termina invariavelmente na caricatura, e que caricatura! Estudar, por exemplo, certas formas de permutação não pode convencer-nos da qualidade da sua realização no objeto ou na estrutura sonoras. Que é que me garante que a forma cifrada, que tentam descrever-me com o último pormenor, pode assumir, pela sua simples existência, a responsabilidade de uma estrutura musical? Quem conseguirá provar-me que leis numéricas, válidas em si mesmas, assim permanecem, ao aplicar-se a categorias que elas não governam? Não haverá, ao enrolar-se no sofisma, uma total e manifesta absurdidade, um destempero que, na confusão, roça o sublime? Estes partidários “numéricos” podem juntar-se aos fanáticos do número de ouro e das considerações esotéricas sobre o poder dos números. A sua inquietação dimana, ultimamente, da mesma fonte: encontrar as correspondências secretas do universo e poder cifrá-las. A aparência atual quer-se desembaraçada do ‘handicap’ mágico; na realidade, acolhe o “mistério dos números” à sua maneira, que não é mais convincente do que antiga. Além disso, não será possível ver nesta manipulação uma prova de timidez, de impotência, de falta de imaginação? Faz-se uma transferência para os números, porque eles são um refúgio seguro contra os caprichos da nossa imaginação: aduzem-se assim razões de segurança e oculta-se – honestamente – a sua incerteza no domínio, aliás, temível da invenção pura. A manipulação, no seu estado mais corrente, é apenas uma rotina desenvolvida e não requer nenhuma qualidade criadora; a partir de um material de base, posso “manipular” sem desconjuntar, e obterei sempre resultados, ganharei a impressão de inventar alguma coisa, quando debito, até à extrema fadiga, um catálogo.

Vemos, por conseguinte, que a maioria dos espíritos científicos, em música, não ultrapassa a ingenuidade da personagem de Jarry, M. Achras, que colecionava os poliedros. Resta saber se, em semelhante circunstância, os poliedros apresentam um interesse inexaurível... Persisto em pensar que não se faz sentir a necessidade destas especulações pantafísicas!

Se a manipulação é somente o sinal de uma insigne fraqueza de imaginação e de conceção, que dizer do uso da filosofia? Esta última foi, durante muito tempo, mal vista no mundo musical, pelo extremo consumo de ideias que assinalou o final do século XIX. Não

podia escrever-se uma nota, sem que não se tratasse de a circundar com uma rede cerrada de conceitos; por causa deste excesso, a filosofia musical assinou a sua longa desgraça: queria-se, decerto, ouvir falar de poética, de sentimento, de sensação, mas os conceitos filosóficos foram rejeitados sem piedade, até que uma voz ingénua os restabelece por caminhos escusos, menos pesadamente profissionais! Há que confessar, não é um êxito; é raro que tais trelas “filosóficas” tenham arrastado contrassensos mais gentilmente absurdos. Neste caso, sistemas de pensamento, em si coerentes, são vistos através do buraco da fechadura (suponhamos que a chave não ficou na parte de dentro...) e tornados assim passíveis de “consequências”, das quais a racionalidade não é a principal virtude. Que é que, neste caso, se tenta camuflar? Uma deficiência de imaginação, como antes? Nada disso! No gesto, pelo menos, não falta imaginação... Mas o único gesto será a imaginação? Fora dele, no entanto, o ponto de vista permanece refrescante; mas que é um ponto de vista? Pouca coisa, de tal modo que não se reflete num estado preciso do material musical; condenado apenas às suas virtudes e recursos, um ponto de vista não tem outra eficácia a não ser um certo estímulo, um encorajamento à discussão. Para convencer, é necessário dominar a linguagem, e não fornecer apenas ideias sobre o seu uso. O domínio implica um conhecimento técnico aprofundado: se ele não se possuir, está-se condenado a permanecer “a ideia de uma ideia”, e poderia repetir-se com Valéry: “Via-me a ver-me”, ao que Aragon respondeu com insolência, situando este narcisismo forçado nos confins da paralisia mental: “Este jogo de espelhos, que ele esconde um pouco por toda a parte nas suas frases, para suscitar fantasmas de profundidade... Resta apenas, a perder de vista, o Sr. Valéry diante de um único espelho, não fazendo qualquer descoberta, tendo diante de si uma simples vista de olhos, banal e iterativa: via-me a ver-me, como teria dito via-me, via-me..., o que tem apenas um sentido único, como certas ruas. Muito perto do aborrecia-me, aborrecia-me, aborrecia-me... um desdobramento que não tem lugar...” Não é parecido?

O pensamento filosófico desviado dos seus fins não se revela mais útil do que o desvio do pensamento científico. A fraqueza destas duas posições reside em causas idênticas: astenia da imaginação genuinamente musical, gratuidade da aplicação ao facto sonoro de hierarquias e de conceitos que lhe são estranhos. O amadorismo faz força de lei, por conseguinte, uma incompreensão que prejudica os fins mais honestos e mais sinceros. Importa que, sem demasiada nostalgia, nos arredemos destas soluções factícias, tanto mais aprazíveis quanto, amiúde, apresentam os aspetos de uma verdade indiscutível. A música, parece-me, merece um campo da reflexão que lhe pertence a título próprio, e não simples arranjos de estruturas de pensamentos fundamentalmente estranhos; a liberdade da reflexão

musical encontra-se perigosamente alienada em virtude destas diversas “colonizações”. Quer isto dizer que eu mostro uma hostilidade deliberada a toda a interferência, a toda a comunicação? Muito longe de semelhante isolacionismo, reconheço que nada há de mais fertilizante do que o contacto com uma outra disciplina: ela traz-nos uma maneira de ver diferente, enriquece-nos de vistas em que não teríamos cogitado, estimula a nossa invenção e a força a nossa imaginação a uma “radioatividade” mais elevada. Semelhante influência só pode atuar por analogia, não por uma aplicação literal desprovida de fundamento. O mais importante no enriquecimento reside, a meus olhos, no nível mais profundo das estruturas mentais: assim a imaginação torna aptas para os seus novos intentos recursos que foi buscar a outro lado; trata-se de uma espécie de nutrição. Certas descobertas do pensamento filosófico ou científico exigem ser transpostas, antes de ganharem uma nova significação, que nem a justaposição sumária nem o paralelismo aplicado lhe podem fornecer. Em suma, a imaginação do compositor faz destas diferentes aquisições um dado irredutivelmente musical, noção específica e irreversível. A noção de permutação, entre outras, de que tanto se abusou, só adquire um sentido em circunstâncias muito precisas; de outro modo, fica reduzida a uma coleção de cifras, vestidas de sons ou de durações, ou do que quer que seja, sem que o *ser* musical seja minimamente afetado. De igual modo, a noção de indeterminação só pode justificar-se sobre uma base explícita, quando se escora em funções musicais muito definidas; caso contrário, reina o arbitrário e, com ele, aparecem os sinais da inflação. O fenómeno musical requer um pensamento “especializado”. Mas poderá descrever-se verdadeiramente o fenómeno musical? Deixar-se-á apreender tão facilmente o mecanismo da criação? Com frequência, esta criação aparece, desde o exterior, como algo de particularmente rebelde à captação; tentou-se elucidá-la de múltiplas maneiras, com resultados pouco convincentes. Importa notar que os compositores, quando a tal respeito se exprimiram, deram, por vezes, respostas contraditórias; aliás, serão eles os mais bem colocados para descrever com palavras um estado de coisas que estão destinados a transmitir pelos meios que lhes são peculiares e específicos? No fim de contas, conhecer o mecanismo da criação será assim tão importante para “viver”, ou seja, para efetuar as escolhas necessárias?

A criação musical considera-se, quase sempre, não tanto no seu funcionamento quanto nos objetivos perseguidos – o que se traduz pela questão simples e, ao mesmo tempo, temível: que quisesstes exprimir? Por chacota, já se respondeu: nada! Acrescentemos, nada, afora eu próprio... Por coincidência, o que é este “eu próprio”? Será que eu me descrevo conscientemente por meio da música, ou que a música me descreve, mais ou menos sem eu saber? Será o que se

chama temperamento, personalidade, responsável pelo estilo com que transmito o que desejo expressar? Serei consciente do que quero “exprimir”, e se tenho a intenção de exprimir alguma coisa, terá ela de se definir antes de ser descrita? Devo partir com um objetivo delimitado ou terei vagar de descobrir no caminho o que retrospectivamente se tornará o móbil da minha pesquisa, e lhe dará um sentido?

Seria um erro, creio eu, pretender dar a estas questões uma resposta absoluta. A resposta; pois que há tantas respostas quantos os dias e as estações... Podemos já consolar-nos, se pensarmos que a questão da significação, da expressão, envenena sobrejamente domínios distintos, como a pintura por exemplo. Que é que nos fascina diante de uma *Montagne Sainte-Victoire*? Será a paisagem captada, a obsessão de Cézanne ou a ordem alcançada? Que é que nos retém numa tela não figurativa, a geometria das estruturas, a afinidade das cores, a persistência de signos peculiares ao pintor, as características do seu gesto? Estaremos certos, ao contemplar, de que *compreendemos* ou temos a intuição de uma mensagem rebelde à definição?

A diversidade das obras produzidas por um mesmo indivíduo só pode incitar-nos a uma prudência ainda maior... Facilmente se aceita que um escritor redija o seu diário, ao mesmo tempo que compõe uma peça de teatro, e compreende-se que o seu pensamento e a sua técnica não sigam um caminho idêntico em ambos os casos. Em contrapartida, não se toma geralmente em consideração o leque das possibilidades de um músico, embora ele tenha sempre existido; descuram-se as variações da sua evolução. Por isso, reduz-se a sua atividade a um regime padronizado, e encaixa-se em obrigações de tipo único, suscitando um grande número de mal-entendidos. Importa considerar dois pontos: a génese da obra e o seu carácter.

Se nos interrogarmos com franqueza, estaremos em condições de responder que as obras nascem de formas inteiramente distintas. A própria ideia primordial raramente sobrevém sob um aspeto idêntico. Que é que nos incita a iniciar a obra? Pode ser uma ideia muito geral de forma, plenamente carecida de todo o “conteúdo”; esta forma encontrará, pouco a pouco, os intermediários para se patentear: o projeto inicial, global, reunificar-se-á em descobertas locais. Pode ser uma intuição tão-só instrumental, uma combinação sonora que exigirá certos tipos de escritas, os quais engendrarão as ideias mais suscetíveis de se manifestar; o envoltório exterior será, neste caso, levado a descobrir um conteúdo que lhe convenha. Pode ser uma pesquisa de linguagem que provocará a descoberta de formas suspeitas na origem, ou o uso de certas combinações instrumentais em que antes não se tinha pensado. Por vezes, o perfil da obra e o seu sentido são de todo claros, desde o primórdio da sua conceção até ao fim da sua realização; às vezes, os pontos de partida são demasiado vaporosos, e só se clarificam mediante um longo e penoso trabalho

de redação. Outras vezes ainda, o projeto inicial encontra-se a tal ponto já alterado no decurso da elaboração que se é obrigado a recuos para “recalibrar” o conjunto... Muito raramente, eis-nos frente a este mundo avistado de relance num clarão de lucidez sobreaguda, de que fala Schönberg, mundo que, a seguir, importa levar à existência real. Este aspeto “teológico” da tarefa do compositor é mais um desejo do que um facto (“... e sereis semelhantes a deuses”), porque implica um conhecimento pouco verosímil. É provável que Henry Miller esteja mais perto da verdade, ao descrever-se prestes a desenhar um cavalo que, pouco a pouco, originará um anjo... “Pois bem! Começamos! Está aqui tudo! Começamos com um cavalo.” Algumas peripécias no labor suscitam uma conclusão provisória: “Se isto não se assemelhar a um cavalo, quando tiver acabado, poderei ainda fazer uma cama de rede.” De cavalo para zebra, de zebra para chapéu de palha, com a ajuda de um braço de homem, do parapeito de uma ponte, de riscas, de árvores, de nuvens, ademais de uma montanha que se torna vulcão, depois camisa, de traços galhofeiros em gradeamento de cemitério, nasceu um vazio, “no canto superior esquerdo”: “... Desenho um anjo... um anjo triste, cuja barriga descai, e cujas asas são sustentadas pelas varetas de guarda-chuva. Parece extravasar o quadro das minhas ideias, e plana, na sua misticidade, por cima do selvagem cavalo jónico agora perdido para o homem... Quando se começa com um cavalo é necessário ater-se ao cavalo – ou, então, desfazer-se totalmente dele.” Acabado o desenho, passa-se à pintura, onde muitas outras surpresas nos aguardam; terminada a tela, podem nela ver-se histórias, invenções, lendas, cataclismos... Mas não! “Vedes apenas o macilento anjo gelado pelos glaciares... vedes um anjo, e vedes a traseira de um cavalo. Guardai-os, pois, *são para vós!*... O anjo está aí como uma filigrana, garantia da vossa visão sem defeito... Eu poderia riscar a mitologia sobre a crina do cavalo... fazer desaparecer tudo... *Mas o anjo, não é possível apagá-lo. Trago um anjo em filigrana.*” É de recear que, por vezes, comecemos pelo anjo, e fiquemos sem o cavalo em filigrana (sem nada de Pégaso!).

Seja como for este percurso desde a intenção, a visão, a intuição e até a encomenda, à obra acabada, não nos esqueçamos de que o campo da invenção é mais vasto do que em geral se pensa. Também o músico pode transitar do fresco para o cavalete, do teatro para o poema: escreva música de câmara ou pense em massas orquestrais ou corais, o seu ponto de vista não é apenas modificado pela quantidade, sofre ainda uma profunda mudança qualitativa, já que o projeto perseguido é radicalmente divergente. Num caso, predominará a busca do contacto, espetacular, com outrem; no outro, a reflexão pessoal levará a melhor sobre qualquer outra preocupação. Conforme a obra adotar um caráter extrovertido ou introvertido, assim mudarão os critérios técnicos; numa obra mais especialmente votada à

reflexão, a linguagem tenderá a tornar-se complexa, fechada na sua significação peculiar, até ao esoterismo, correndo o risco de só ser plenamente entendida por um número exíguo de parceiros, para cuja competência se apela sem reservas: mas nem por isso perderá a sua necessidade. Uma escrita que tende para o coletivo não irá à busca de si, evitará tomar-se como o próprio objeto da descoberta: porque mais simples de apreender, será maior o círculo de quem dela pode tirar proveito e fruição – o que em nada institui qualquer superioridade.

A evolução do compositor refletir-se-á no traçado das suas obras; entendo que se poderá seguir a sua progressão segundo os avatares do seu estilo; e, mais ainda, que a posição do compositor, relativamente à sua linguagem, não pode ser constante. Por vezes, o compositor encontra-se em períodos de conquista, de descoberta; a sua preocupação essencial: explorar novas possibilidades em todos os domínios da sua atividade levá-lo-á a produzir obras mais “caóticas”; menos seguras, talvez menos acabadas, terão um grande poder de despaisamento, projetando-se com maior dinamismo no futuro e não surgindo tão ligadas a uma tradição. São, aliás geralmente, obras de reflexão, de que ele tem uma necessidade absoluta para o exercício da sua vitalidade interior; mas não é raro o caso de obras de reflexão não diretamente associadas à descoberta. Pelo contrário, de vez em quando, o compositor encontra-se em períodos de organização, de consolidação; é levado a aprofundar as descobertas já feitas, a conferir-lhes um sentido mais amplo, mais geral, a reuni-las numa síntese conscientemente ordenada. De aspeto “repousado”, as obras aparecem então mais acabadas, dão provas de uma maior mestria, causam uma satisfação mais imediata, embora não tenham o poder iluminante das outras. Mutações bruscas ou acidentais sucedem a períodos de evolução morosa e calculada com largueza.

Apercebe-se agora a impossibilidade de querer analisar, de modo único, o fenómeno da criação? Acrescentemos que o compositor depende da época que o condiciona: a história ora sofre mutações repentinas, ora uma evolução lenta. Uma vez paulatinamente degradado um conjunto lógico e coerente, desponta uma busca extremamente ativa de novos materiais, busca desordenada e anárquica que visa ou destruir o mundo antigo ou erigir um novo; depois de esta anarquia ter esgotado a sua violência, enceta-se a organização sobre bases novas, que levam ao estabelecimento de um novo sistema coerente, o qual começa logo a sofrer exceções, ou seja, a degradar-se... Estes dois fenómenos, quando se corroboram – individual e coletivamente – provocam os períodos mais agitados da história musical, ou as suas praias mais calmas...

Eis-nos longe da escolha estética e, todavia, era necessário realisar este périplo, para situar o problema no seu conjunto e determinar as suas justas coordenadas. Pudemos observar a posição

incerta, mutável, do músico, e a dificuldade que existe em apreender o porquê e o como da sua atividade; vimos quão pronto se está a extraviar-se por caminhos emprestados, e como é ingrato perseguir uma investigação puramente musical, sem se deixar tentar por outras disciplinas, que possuem o seu arsenal já muito apurado. Não menos difícil é conciliar a escolha técnica e o projeto estético, porque se está sempre mais ou menos tentado a favorecer uma em detrimento do outro. Por último, falta-nos o vocabulário especializado para semelhante empreendimento: manejamos já o que se encontra à nossa disposição com menos habilidade do que desejaríamos... Prosseguir o nosso estudo toma o aspeto de uma aposta, que talvez seja inútil arriscar! Aventuremo-nos, apesar de tudo, e tentemos, com uma pretensão tão-só pragmática, destrinçar as aparentes contradições que nos assaltam, “cadastrar” o nosso domínio.

Como iniciar a faina, como prosseguir nela até conclusões sofrivelmente satisfatórias? Parece lógico abordar o tema pelo próprio fundamento da estética: a dúvida (já famosa...) que, ao pôr em causa a existência do projeto musical, permitirá garantir o nosso começo e libertar o nosso pensamento de um certo número de *handicaps* acumulados. Ao fazer tábua rasa de todas as conceções herdadas, reconstruiremos o nosso pensamento sobre dados inteiramente novos e permitir-lhe-emos assim abrir um campo inexplorado da opção estética. Constatando que esta opção se estabelece, hoje, num momento demasiado serôdio da elaboração, tentaremos mostrar que, para ser válida, há de existir no começo da obra e exercer-se em fenómenos pelos quais ela não é, em geral, tida por responsável. Definiremos assim as características desta escolha, e os diferentes níveis em que ela se situa, desde a morfologia mais elementar à forma global, desde a pesquisa semântica até ao projeto poético. Esforçar-nos-emos então por captar o que se há de entender por estilo, e como é possível definir as componentes estilísticas, tentando alargar ao máximo o nosso ponto de vista, ou seja: estudar as relações do estilo individual com o estilo coletivo, em seguida examinar as interações destes dois fenómenos entre si intimamente ligados. Seremos, por último, levados a refletir sobre o sentido da própria obra, sobre a sua significação relativamente ao compositor e à compreensão que outrem dela tem: faces interna e externa de um fenómeno único. Incidentalmente, levantaremos a questão da comunicação, já que esta é a base de toda a compreensão: a comunicação desempenha um papel ainda mais importante na música do que em todos os outros meios de expressão, porque ela é irreversível no tempo. Falaremos, pois, da estética do concerto e da audição; ao rodearmos a questão bem de perto, aportaremos a este núcleo duro, infrangível: a justificação coletiva do projeto estético individual. Isto levar-nos-á ao fim do ciclo, porque nos interrogaremos então sobre a permanência

desta justificação, a saber, sobre a ambiguidade profunda da obra e a relatividade da sua existência: este último fenómeno põe em relação a escolha “absoluta” da circunstância, relação que estabelecemos no início da decisão, historicamente situada.

Tarefa bem pesada, cujo ciclo, longe de se apresentar artificialmente, nos faculta uma investigação total do pensamento musical. Quer isto dizer que conseguiremos fazer captar a própria experiência exata do músico? Esta experiência vivida, para quem não se sente diretamente concernido, é difícil de imaginar, embora se possa avaliar claramente a sua importância. No fim de contas, é suspeito desenvolver ideias sobre a música. Elas arriscam-se a prejudicar o seu objeto, desviando em vantagem própria a atenção requerida; *sobre* a música, elas correm o perigo de não ser intrínsecas ao seu objeto. Já vimos, aliás, que não faltam as ideias *sobre* a música, e que refletem, na realidade, o ponto de vista de um “estranho”; o poeta, por exemplo, descreve-nos associações mentais, analogias formais (não as restringimos ao mero pitoresco) que, por brilhantes que sejam, não mergulham no coração do “mistério”, mas descrevem a sua irradiação. Podemos apreciar e dar graças a este poder do poeta, sem lhe conceder um êxito total: ele escamoteia magicamente a questão profunda. Em contrapartida, somos capazes de expor ideias mais especificamente “musicais”, não *sobre*, mas *na* música. Seremos, para isso, mais capazes de apreender a irradiação deste “mistério”? Não se pense, pois, numa impossível pretensão da nossa parte! A nossa ambição sossega em determinado ponto do conhecimento. Não é por termos aprofundado as nossas ideias *na* e *sobre* a música que alcançaremos a *ideia* de música; estamos disso perfeitamente cientes. Já dissemos: não acreditamos que o músico esteja mais bem colocado para esta inquirição; demasiado empenhado na elaboração, inconsciente, por treino, da criptografia da sua linguagem, certos problemas permanecem fora do seu alcance, integrados como estão no seu universo quotidiano, perdendo assim perspectiva e estranheza. Se o compositor pudesse exprimir por palavras o seu instinto obscuro de comunicação, se sentisse a necessidade de transcender verbalmente as contradições que fazem dele um criador, já não seria músico, mas escritor. (As mais belas composições de Hoffmann não são, decerto, as que realmente escreveu, mas as que “idealmente” descreveu nos seus diversos livros; e o caso não é diferente para Nietzsche.)

O músico só chega à *ideia* de música através da própria música, meio de comunicação que lhe pertence como coisa particular; só aí desdobra ao máximo a sua força de convicção, só aí é irrefutável. Evitemos esquecer este facto fundamental; melhor, coloquemo-lo em exergo de toda reflexão “escrita” que somos levados a redigir. A “não-significação” da música é, irremediavelmente, a nossa força específica; nunca perderemos de vista que a ordem do fenómeno sonoro é

primordial: viver esta ordem é a própria essência da música. Não há, da nossa parte, nem humildade, nem escusa previamente consentida, nem nostalgia por não se poder chegar à fonte por dois caminhos; é necessário conhecer os seus poderes para melhor os utilizar, para evitar as confusões prejudiciais. Não se trata de buscar um álibi que esteja ali unicamente para nos livrar de vários tipos de pesadelos; de outro modo, a nossa pesquisa reduzir-se-ia a comentários supérfluos, rapidamente destinados à poeira. Desejamos instalar-nos no coração das questões “sempre recomeçadas”, situar-nos no centro vital da criação musical.

É-se sempre tentado (também o músico, e não apenas os comentadores que o podem cercar) a fornecer sobre este tema pontos de vista extrínsecos; o álibi, segundo as circunstâncias e os casos particulares, será poético filosófico ou até político. Tudo se passa como se a “não-significação” musical incomodasse a maioria dos comentadores e que, para validar este meio de expressão, fosse absolutamente necessário atribuir-lhe um fim determinado, sem o que ele seria inútil à sociedade e mereceria apenas o rótulo de “arte de recreação”, de que já tantas vezes foi revestido. É indispensável repeti-lo: a música não pode encarregar-se da exposição de ideias racionais; não suporta nenhuma ou suporta-as a todas, sem discriminação: trai-se a sua natureza, ao tentar-se torná-la responsável por conceitos que lhe são estranhos. Ela pode, todavia, assumir a determinação das nossas ideias, as suas qualidades emocionais, a sua carga moral; sobretudo quando se adota coletivamente um conjunto de convenções, certas situações sonoras conduzem sem recurso a certas situações mentais, que elas suscitam por reflexos associativos: uma vez desaparecidas estas convenções ou permanecendo oculto por uma razão qualquer o seu sentido, somos incapazes de decifrar o código de ideias a que o universo sonoro expressamente se referia; persistem tão-só, porventura, certos efeitos, porque imitativos de certas reações humanas espontâneas destinadas a permanecer imutáveis, desprendidas de qualquer meio de expressão! Como a comunicação das ideias é irreduzível aos poderes da música, não procuraremos este álibi para encontrar um sentido e uma necessidade ao pensamento musical, e enjeitamos de antemão todos os argumentos que, neste campo, nos quisessem contrapor. Recusamos toda a “propaganda” em música, porque decididamente extrínseca aos próprios objetivos da ordem sonora (não pretendo limitar a palavra ‘propaganda’ ao seu sentido habitual, se compreendo – e incluo – este último numa significação mais geral, englobando as diversas máscaras do proselitismo de ideias).

Insistis sobretudo na incapacidade da música para expressar outra coisa além de si mesma, reconheceis que ela é, por essência, “mistério”; não receareis a absurdidade, se tentardes agora analisar,

com um mínimo de lógica, este fenómeno extremamente irracional? (Lembremo-nos da galinha dos ovos de ouro...) Não temereis, literalmente, *nada* encontrar no nascimento deste “mistério”, pelo menos nada do que espíritos mais ilustres já tentaram formular? E, acima de tudo, não receareis matar, em vós, toda a espontaneidade, exaurir as fontes da vossa vitalidade musical, com a vossa ânsia de as pesquisar? Não atrairá este desejo irrefreável de conhecimento automaticamente uma terrível maldição? Não será doentia semelhante curiosidade, não indicará ela a pernicioso ambição de querer, a todo o custo, extorquir segredos destinados a permanecer sepultados no mais profundo da consciência? (Sempre a galinha dos ovos de ouro, mais uma suspeita de tragédia grega e de narrativa bíblica...) Pois bem, não! É preciso, com plena deliberação, partir em guerra contra o facto de que a reflexão “intelectual” seja danosa à “Inspiração”, mesmo se esta última se encarar no seu sentido mais fulgurante, mais oracular! Não tenho em mim uma complexidade suficiente que me permita arrostar estas diversas situações, melhor, que me possibilite adaptar-me a estes estados aparentemente incompatíveis? Confio, de facto, muito pouco em seres atemorizados pela menor investigação, que olham como tabu intransgredível o mergulho nas águas profundas do conhecimento, e que preferem entregar-se, de uma vez por todas, ao seu instinto. Esta crença, ou antes esta subserviência, ao instinto não me parece ser uma manifestação de força e saúde, mas um temor – um terror – de deixar escapar definitivamente um vigor cambaleante. Importa ser capaz de “recuperar”, como habitualmente se diz.

Mas impugno, por último, a virtude principal: a imaginação! Será permitido à imaginação aceitar limites e mostrar uma súbita timidez perante situações que ela, para sua salvaguarda, deveria antes ignorar? Penso que a imaginação nada perde em ganhar consciência de si em certas circunstâncias; ao invés, isso só lhe trará segurança e força. Não haja receio em levar a cabo esta investigação em profundidade: se a vossa invenção não resistir, é porque ela esperava apenas esta circunstância para revelar a sua fraqueza, caso contrário, irá aí buscar um viço de solidez. Que é que, em verdade, se teme na revelação de “mistérios”, que seria um sacrilégio descerrar? Será apenas o temor da impiedade, fonte de toda a desconfiança? Não será antes o medo de não conseguir recompor o mistério que, uma vez, se viu face a face? Será o susto e o assombro de se ver assim “liquidar” (ou “surripiar”), de ter de assumir o seu nada? Quando vos obrigais a enfrentar com lucidez estas questões fundamentais, enveredais por um processo medonho, por uma operação perigosa; se a Esfinge ganhar, que me acontecerá, e às minhas pobres respostas, à minha curiosidade inútil? Sem dúvida, nunca foi agradável raspar o fundo de si mesmo, de ter de sentir os seus limites de uma

forma irremediável: no entanto, vale a pena levar a experiência até às suas derradeiras consequências, ela imuniza-nos contra fraquezas superáveis e reforça a nossa convicção. A imaginação, saída desta prova de fogo, terá menos a recear dos fantasmas que tentam assaltá-la. Não se trata de desconfiar do mistério da criação; no fim de contas, se não conseguirmos desemaranhar todos os fios, restar-nos-á o recurso de os cortar, segundo um precedente ilustre...

Para concluir, gostaria de retomar, a propósito da personalidade do compositor, uma admirável expressão de André Breton, que já citei algures acerca da própria obra. Estou certo de que existe em todo o grande compositor (todo o grande criador) um “núcleo infrangível de noite”! Ainda que desejasse, ele não conseguiria destruir em si esta fonte profunda e inesgotável de radiação (o dom, aconteça o que acontecer, resistirá a toda a abordagem puramente racional) –, só poderá degradá-lo por meio do saque ou do esquecimento, por ódio ou por irrisão. Não são estas ainda as minhas intenções... Confio neste “núcleo de noite”, que subsistirá após o estrépito de um momento disperso.

II

Na orla do périplo em que me empenhei, perigosamente – e até de forma temerária –, localizámos um marco miliário: a dúvida fundamental sobre o próprio projeto musical e sobre todos os meios que ele deve produzir. Não sou certamente o primeiro a basear a estrutura de um pensamento na dúvida racional... Mas, no domínio musical, consideram-se, amiúde, como resolvidos problemas que estão muito longe da solução; aceitam-se as heranças com desembaraço, e são bastante raros os espíritos inclinados à recusa, quero dizer, uma recusa motivada, e não uma rejeição puramente passional. Com muita frequência, foi possível, de facto, constatar reações, por vezes violentas, pelo menos no exterior, mas são muito raras as personalidades que impugnem, real e conscientemente, o poder que lhes é transmitido, este dom gratuito da história, cujo lucro é menos fácil de extrair do que à primeira vista se afigura. Não basta negar a existência de outrem por meio de palavras, mas aniquilá-la com atos reais... Ora este enfeitiçamento verbal lançado aos mortos, ou aos vivos mais velhos do que nós, é uma das práticas mais correntes; a sua falta de eficácia não diminuiu o encanto das suas virtudes de todo ilusórias nem atenuou o poder das suas miragens, todavia arruinado! Em vez de se libertar o espírito de *handicaps* severos, acumulam-se assim, sem motivo, os mal-entendidos; sobrepoem-se as confusões e chegaram a mascarar totalmente a necessidade e a verdade de uma escolha. Acreditou-se no desvanecimento dos

preconceitos; apenas se reforçaram – e a aparente boa consciência é, na realidade, uma adocicada letargia.

Levantei assim o problema do que em geral se chama, ou com um respeito mortificante ou com um ricto mais ou menos superiormente diabólico, com uma indiferença fingida, com um desprezo abertamente ostentado ou ainda com um espanto perpetuamente renovado à força de ingenuidade, o que se rotula de tradição. Palavra sagrada, se tal houver; palavra da qual é aprazível fazer usos sacrílegos. Polariza as devoções ou os ressentimentos; cristaliza as energias e mobiliza um batalhão de forças contraditórias; magnetiza uns, eletriza outros, repele, atrai; fascina, de qualquer modo... Quem não experimentou a sedução desta palavra fulcral? Quem não lhe resistiu? Quem não negou o que ela supostamente representa? Quem não a injuriou, a maldisse, a abençoou, a votou ao nada? Quem não se sentiu – secretamente ou não, mas intimamente – por ela queimado? O poder corrosivo desta noção recoberta por uma palavra anódina, ‘tradição’, não acabará tão cedo! Lá está ela, toda pronta, à vossa espera, deis o acordo ou não; permanece no centro das vossas preocupações, mesmo se a supusésseis já eliminada dos vossos pensamentos e da vossa atividade. Manhosamente, vicia e corrompe as relações que tendes com a vossa expressão; por pouco que nela reflitais, está no centro dos vossos problemas. Porque não é verdade que sejais o único responsável por vós, pois, sem esperança, tudo faz da vossa personalidade um fenómeno condicionado. Talvez penseis que isto é natural, e até benéfico; tendes vagar para resmungar e achar intolerável esta sujeição, esta espécie de “predestinação”; subsiste o facto: seja qual for a natureza da vossa reação, não escapareis ao seu domínio! Importa reconhecer a situação, estando ao mesmo tempo disposto a não suportá-la.

Que espécie de sentimento tem o compositor em face dos seus predecessores? A meu ver, a reação é dupla e de indissociável “duplicidade”. Ele não pode existir sem os seus antecessores; não pode existir conjuntamente com eles. Quer dizer, mais precisamente, que a vocação exata de um compositor deriva de ele ter tido contacto com outros compositores: instaura-se, irresistível, uma necessidade de engendração, que é irrisório pretender ignorar. (Daí o velho sonho, retomado por Klee: é necessário despertar, e nada, absolutamente mais nada, *saber*... Sonho, sem dúvida; nem sequer é certo que exista o desejo de vê-lo tornar-se realidade! É tão agradável, tão cómodo, sonhar com alguma coisa que se sabe ser convenientemente desprovida de toda a possibilidade de existência. Isso alimenta o agravo, apenas; e permite uma desforra oral, porque se sabe, de antemão, que este fenómeno subsistirá: modo onírico da compensação.) Se semelhante linhagem se revela primordial, reconhecida ou não (o acidente do “reconhecimento” é tão-só acessório), não deixa de ser

verdade que o compositor se situará através da oposição, violenta ou não (rejeitar ou encostar-se, tal pode ser a questão...), ao que o prece-deu. Para desprender e soltar a sua personalidade, efetuará um real trabalho de força, durante o qual consome, qual “reator”, a energia eventual do material que se encontra à sua disposição. Mais tarde, uma vez consumada a posse de um certo domínio, a sua atitude já não será tão submissa a esta espécie de energética: as reações serão menos brutas e, menos brutais, eliminarão gradualmente um certo número de paixões; a visão tornar-se-á mais “serena”, terá bases sobretudo estatísticas. A tradição, como se vê, não inspira sentimentos exclusivos e sem mescla ao compositor; desencadeia antes nele um processo evolutivo que se modifica no tempo, onde as influ-ências são assimiladas, em seguida transcendidas ou aniquiladas. A tradição condiciona a vida criadora, mas, em compensação, a vida criadora modifica a visão primária da tradição, altera até, no caso de uma obra conseguida, as perspectivas iniciais, e tal de modo defi-nitivo; a tradição, neste estágio, já não influencia: é influenciada e ganha uma direção nova, insuspeita. O relevo descoberto dirigiu o seu curso segundo leis cuja necessidade só se tornará aparente *a posteriori*.

Esta palavra, reconheçamos, longe de recobrir uma realidade objetiva e única, engloba, pelo contrário, um número incrivelmente diverso dos pontos de vista mais subjetivos que possa haver; levados a confrontar-se, quando cada um deles tende a tomar-se por única verdade revelada, provocam conflitos e discussões, porque represen-tam essencialmente concepções individuais de todos os tipos: mais ou menos escolásticas, mais ou menos orgânicas. A visão petrificada de um tempo magicamente parado num ponto arbitrário da história embate num acatamento tão-só contemplativo de responsabilidades desejadas e assumidas com um vigor que roça a impiedade, senão o sacrilégio... (Piedosas mãos débeis ou gestos poderosamente profa-nadores, tal não pode ser a questão!) Falei, deliberadamente, apenas da tradição em que – segundo a qual – se nasceu, pela qual, portanto, nos sentimos cingidos e concernidos: deste mundo que nos é dado como privilégio, sem que tenhamos parte na escolha, desta geogra-fia da cultura que nos calha em sorte, sem a intervenção da nossa vontade e determinação. Uma das circunstâncias específicas do nosso século é a ampliação do campo de visão, ou seja, o aumento das possibilidades de confusão ou de embaraço. Ao permitir-nos circular no tempo e no espaço – culturalmente, entenda-se... –, ao postar os nossos espíritos e as nossas sensibilidades sobre recifes de que antes só tínhamos um conhecimento beatamente vago, ao restabelecer a paridade dos direitos que o colonialismo ou o exotismo levava a um ponto máximo de distorção, a civilização atual modificou definitiva-mente certas noções que, no entanto, pareciam as mais intangíveis,

ao abrigo de toda a contestação. Progresso, verdade, absoluto, cer-tas bagatelas foram assim volatilizadas... Mais do que progresso de sentido único, preferimos agora falar de deslocamento de interesse; mais do que a uma verdade única, gostamos de nos referir à coesão e à coerência de um sistema de pensamento consequente consigo nas suas origens, nos seus meios e nos seus resultados; quanto ao Abso-luto, com maiúscula, vemo-lo como uma soma, de todo relativa, de absolutos, minúsculos... Não mais verdade aquém, erro além: mas talvez erros de cada lado, que contribuem para uma precária verdade multilateral!

No fim de contas, por surpreendente e discorde que tal possa parecer à primeira vista, não há tradição na aceção propriamente *fixa* que em geral se dá a este termo; mas existe um fluxo histó-rico mundial no qual nos inserimos pragmaticamente ou segundo coordenadas teoricamente definidas. É neste ponto de inserção que atua a personalidade, que intervêm a força e a decisão na escolha; mais precisamente, a dúvida, racionalmente estabelecida, prepara a inserção e determina os seus fatores. Acreditar-se-á porventura que, ao agir assim, instituo um trajeto essencialmente positivo sob o signo destruidor da negação e da incerteza? Será possível encetar um ato criador com uma recusa? Haverá que, inclusive, destruir necessariamente antes de reconstruir? Não será um erro fundamen-tal destruir para se afirmar? E, primeiro, simplesmente, será útil ou proveitoso? Não se tratará de um complexo de Eróstrates? Credes que queimar as “obras-primas”, tendo-as ou não adorado, bastará para vos garantir um lugar no desfile dos monstros sagrados? Não haverá uma estéril puerilidade em querer “desmontar” os objetos propostos, desde início, à vossa admiração? Não será suficiente uma certa contemplação para fornecer um esclarecimento? Não correis o risco de vos depreciardes, de vos deixardes corroer, até à impo-tência, pela vossa atitude de negação? Não haverá mais vantagens numa humildade sem reticências? Será compensador o orgulho da destruição? Não se exhibe alguma ingenuidade na petulância, em querer elevar-se sobre ruínas ou a tábua rasa? Não será uma sequela do romantismo, e não do melhor, tomar poses faustianas? Não será visível um vestígio de ostentação no gesto a que vos entregais? Con-seguirá a racionalidade da vossa dúvida mascarar um puro apetite de aniquilação? Tereis a ambição demoníaca ou grotesca de perma-necer sozinho nesta dissolução generalizada? Não receais a queda e a confusão: Ícaro, Lúcifer, a rocha Tarpeia? Ao fim e ao cabo, não camuflará o orgulho da vossa atitude uma impotência incômoda em ser “simples” relativamente ao que não deveria apresentar proble-mas? Não se constatou a abundância de casos em que semelhante dúvida jamais manifestou a sua necessidade? Não pretendeis fazer crer na universalidade da vossa situação particular, que assim deve

permanecer? Não haverá pretextos? Não tentareis arrastar para o vosso desastre aqueles que o aparente rigor de um raciocínio pode seduzir? No fim de contas, não haverá uma vontade deliberada de criar dificuldades, quer para fornecer a si próprio o prazer gratuito de as ultrapassar, quer para dispor de uma reserva de desculpas em casos de fiasco? Não será uma pura ação de diversão, tanto diante de si como em face de outrem? Não será a dúvida uma mentira, consciente ou não, no primeiro caso, indesculpável, no segundo, penosa?

Este fogo cruzado de objeções não deixa, por vezes, de ser perigoso. Se certas questões constituem apenas o indício da má-fé considerada como uma das belas artes, ou da segurança desnorteada no conforto das suas práticas, outras mostram claramente os perigos e a vaidade latente de atitudes em que condenação e redenção desempenham um papel demasiado espetacular para ser realmente honesto... O Eu salvador, vindo após uma era de trevas e de desolação, tem todos os ensejos de ser ridículo, ineficaz, supérfluo, enquanto o Eu humilde (com raízes farisaicas demasiado certas, senão confessadas) não se arrisca mais a atrair uma simpatia sem reservas. A frivolidade reivindicada não tem melhor quinhão do que o ascetismo ostensivo, a escolha confinada ao hedonismo não tem figura mais aceitável do que a “funcionalidade” reduzida a componentes rudimentares e caricaturais. Por recusarmos o gesto messiânico, que uma ponta de humor basta para arruinar, e também a desenvoltura esgotada em arabescos preciosos e factícios, teremos, por isso, chegado ao termo da cadeia das objeções, teremos demonstrado a nossa capacidade de evitar os perigos de outra natureza? Segundo parece, arremessar as atitudes extremas para a inconsequência e a ostentação não resolve a questão fundamental; mantém-se de pé estouttra: Porquê propor a dúvida no início e como justificá-la como base do conhecimento?

Julgo poder responder a isso: toda a verdade que não foi radicalmente confrontada com a experiência pessoal, toda a verdade, em suma, que não foi vivida – portanto posta em causa, no fundo, relativamente a si, aos seus riscos e perigos – permanecerá extrínseca, não terá nenhuma consequência no vosso pensamento e na vossa expressão. Pode também dizer-se que não viver uma Verdade já existente equivale a mostrar-se inconsequente quanto a ela. Cai-se então na corte das ideias recebidas e das verdades reveladas, que não podem ter nenhuma influência orgânica sobre o estabelecimento do eu; a marca, se for visível, permanecerá obrigatoriamente superficial: destruirá as vossas veleidades de existência pessoal e em nada conseguirá fundar a vossa razão de ser. Impugnar a herança dos predecessores não é negar a verdade da sua experiência e a veracidade dos resultados a que chegaram; não se trata também de recusar a sua existência ou de contestar a sua importância. Importa,

pelo contrário, estabelecer um balanço dos resultados da experiência, avaliar a importância desta existência; só então se estará pronto para a operação capital: o balanço e a avaliação já não serão contestados no absoluto de um confronto imaginário, mas em relação com as suas próprias estruturas mentais ou emocionais. Seja a linguagem propriamente dita – descobertas morfológicas, pesquisas sintáticas, explorações formais – ou o projeto estético – desde a pesquisa musical pura à junção com outros meios expressão –, tudo será submetido a uma investigação radical, recusando categoricamente o automatismo da validade nas vossas relações com a obra, feita categoria histórica. A dúvida, tal como a concebo, é sobretudo uma dissolução tão completa quanto possível do automatismo nas relações com “outrem”; roteiro que, ao distanciar-vos de um pensamento diferente, ao desmascarar o “natural” de que toda a obra se reveste, quando deixou de ser movimento (teia de aranha, por vezes tão rapidamente tecida que disfarça, quase incontinente, a verdadeira natureza do objeto musical assim absorvido), ao pôr em causa o processo de desenvolvimento de uma personalidade e as etapas da sua transformação, roteiro, pois, que constrói, estrutura o vosso próprio universo, obrigando-vos a uma responsabilidade consentida nos inumeráveis cruzamentos do vosso devir.

Evoquei, de forma intencional, a noção – horrivelmente vulgar – de “natural”. Ela é, de facto, um dos grandes argumentos nesta discussão que, sem interrupção, ressalta sobre a qualidade da criação. Não há natural, não há arte, afirmou-se muitas vezes; mas logo, de seguida, se replica que arte e artifício, embora não sejam sinónimos, têm todavia uma raiz comum. Por pouco que nele nos detenhamos, o conceito de natural é bastante estranho num universo onde tudo se deve, mais ou menos, ao artifício e ao engenho; a utilização do corpo sonoro, numa extremidade, a teoria propriamente dita, na outra extremidade, mostram bem quantos arranjos e acordos são necessários com a natureza para chegar a este famoso natural. Enquanto argumento, assemelha-se muito ao Cavalo de Troia. Os seus flancos de madeira escondem um número razoável de questões insidiosas, que sempre se preferiu deixar na sombra favorável a desenvolvimentos oratórios tão vagos quanto generosos (escolhei: a natureza das coisas ou as coisas da natureza?...). Na realidade, parece que se acha natural aquilo a que alguém se habituou, ou pela educação ou pela experiência pessoal, já que uma e outra findaram toda a investigação ativa; será um paradoxo dizer que se tem por natural apenas o que já deixou de se descobrir, de se inventar? Uma obra conseguida surge-nos assim falsamente como evidente, não só nas suas intenções, mas na sua maneira de ser, gramaticalmente falando. Este ponto de vista, mais ou menos erróneo, induz a estanhos equívocos; leva, por vezes, os indivíduos mais bem

intencionados a fixar limites à evolução, de um modo deveras arbitrário. Alguém nos poderá explicar, alguma vez, em nome de que misterioso poder eles decidem assim do que é, ou não, natural? Desataquemos apenas a inconsequência de semelhante decisão e, longe de olharmos as obras-primas como naturais, escavemos o seu vocabulário e exploremos as suas intenções até à própria origem. Se não obtivermos uma Resposta..., chegaremos, pelo menos, a captar um pensamento em movimento – o que é, porventura, o essencial. Evitemos, acima de tudo, o feiticismo da contemplação passiva ou da humildade consentida; são os anestésicos mais eficazes do espírito crítico, que se embala em ilusões e se adormenta no esquecimento dos seus poderes

A vigilância não é sinónimo de irrespeito e de destruição, como, muito amiúde, se tende a crer; é vontade de não sucumbir incondicionalmente ao fascínio das obras-primas, é afirmação da busca continuada, do pensamento que não cessa de estar vivo. A vigilância é desejo sustido de confronto, reação orgânica no perpétuo crescimento do espírito. Estamos longe, como se vê, de uma espécie de irrespeito superficial que se resume a um desejo ingénuo de se afirmar, contentando-se apenas com arrojar uns quantos anátemas de cujo fundamento se descuidou a verificação, com despender paradoxos em abundância, umas vezes patuscos, outras frouxos, com plantar-se numa atitude de gloriola, de caçoada ou de equilíbrio funambulesco. Quantas irreverências não vimos já desmoronar-se, por pouco que a moda neles se intrometa; e que descobrimos por detrás destas frágeis fachadas? Nada! A mais cabal ausência de ideias, o envelhecimento precoce de espíritos de adolescência retardada. Ocorreu-me dizer, a propósito de Debussy, que o seu grande mérito foi ter sido autodidata por vontade. Eis, de facto, por onde deve passar todo o itinerário exigente, após um certo período consagrado à assimilação. (“Natanael, deita fora o livro”, resposta adocada ao conselho violento de Zaratustra... Mas quem está disposto a esquecer o livro, depois de o ter deitado fora? Também a memória se arroja assim? Acercamo-nos da ilusão sonhada por Klee: nada mais saber!) Penso, efetivamente, que é imensa a diferença entre estas duas atitudes: ser autodidata por vontade e sê-lo por acidente; em boa verdade, não só são diferentes – por natureza ou por qualidade –, são incompatíveis, melhor, incomensuráveis! Não é habitual encontrar uma forma ingénua da anarquia, aquela que não “sabe”, ou porque não teve ocasião de aprender, ou porque não agarrou a ocasião a tempo; por reflexo de desconfiança, por excesso de segurança, por ingenuidade, por temeridade, por desdém, por inépcia, por incúria, ou para a beleza do gesto passou-se ao lado do saber, evitando-o de forma irremediável. Eis o que eu chamo: encontrar-se na situação do autodidata por acidente, mesmo se o acidente fosse deliberado!

Gostaria de comparar semelhante autodidata com o camponês que trabalha no seu campo com um palito dos dentes, e que tentaria persuadir-vos de que ele é eficaz, porque patusco ou insólito. Prova de confusão mental, e não mais. O saber não é desatencioso, nem obrigatoriamente construtivo; não matará a vossa originalidade, não abafará a vossa personalidade; também não destruirá o vosso rosto (estareis, ao fim e ao cabo, certo de ter um, já que recusais esta prova elementar de saber adquirido?). Decididamente, esta anarquia ingénua não passa de ilusão, primeiro, sobre si mesmo e, muito provavelmente, sobre os outros... É sempre cómodo rejeitar o saber em nome de uma imprecisa pureza originária; o inconveniente é que esta última se reduz, muitas vezes, à assimilação atrevida e insolente de farrapos e retalhos culturais apanhados aqui e acolá, com todos os ventos dos encontros, ao sabor das latitudes; Faltaria provar o essencial: estabelecer incontestavelmente essa pretensa pureza original. Ao raspar um pouco a modernidade aparente desta crosta, facilmente se encontraria, parece-me, algo de parecido com o mito do “bom selvagem” atamancado de cores janotas. Em termos mais sérios, esta forma superficial, e antecipada, da dúvida mostra sobretudo uma falta de respeito por si mesmo: ingénuo, tanto melhor; consentido, tanto pior.

Embora rejeitemos obstinadamente o acidente no autodidata, acreditamos, com muita firmeza, nos prestígios da vontade. Para abalar a certeza adquirida, com demasiada facilidade, no contacto do saber assimilado, é necessário ter o gosto profundamente arreigado na aventura e no desconforto; é necessário desejar, por cima de todas as contingências, partir à busca de si e não recluir-se na balança uma aquisição, penhor de segurança. Mede-se então plenamente o valor do desafio: a responsabilidade encontra-se na base da vossa ação. (Em contrapartida, a irresponsabilidade é característica do autodidata por acidente – o que, a meu ver, não contribui para aumentar o seu prestígio.) O fito deliberado de reaprender, reencontrar, redescobrir, por fim renascer, passa por este ponto máximo da dúvida, que faz explodir o saber herdado; é a descida de *Igitur*... Experiência mística, direis, da qual nem toda a gente tem a evidência e a necessidade... Descei a escadaria pelo corrimão, se assim vos parecer, e escolhei uma hora menos sombria do que a meia-noite, se conseguirdes; mas não vos esquiveis a esta exploração parietal... Batizai este ponto do vosso retraimento de acordo com a vossa imaginação pessoal; evocai o famoso “trago de veneno”; pensai no “Passámos Suez – Só lá se passa uma vez”; jamais evitareis a exigência desta experiência essencial, se vos ativerdes mais à vossa consciência do que à vossa aparência. Mergulhai na imanência do fogo e evitai esquecer, ao fazê-lo, a velha história de Aquiles e do seu calcanhar! Nesta extremidade não há lugar para a mão maternal...

Deixemos rapidamente essas visões poéticas; põem-nos em risco de intoxicação! Tantos vapores, que tentam levar-nos a tremelicar sobre um tripé pítico e a extraviar-nos nos matagais propícios aos sortilégios e às bruxas! Tínhamos começado, mais modestamente, com uma dúvida racional, e eis que o lirismo se assenhoreou de nós a meio caminho, ao ponto de nos levar a esquecer a racionalidade que, em princípio, recusa lampejos, fogo, meia-noite, veneno e todos os outros acessórios de um romantismo visionário impenitente. Falá-mos, sim, de dúvida fundamental e, decerto, esta dúvida não nos impelirá a duvidar, precisamente, da nossa razão! Vejamos então o problema sob um ângulo menos apaixonado, mais profissional; porque a obrigação de falar do mester lança-nos por terra, desde as alturas ou as profundidades, facilmente tingidas de sublime, onde a imaginação tende demasiado a extasiar-nos... Passemos à prática, e vejamos se os desígnios altaneiros conseguirão resistir. Se sim, bravo; poderemos então convencer-nos de que o voo poético não era deveras necessário, mas aceitá-lo-emos como suplemento; se não, que pena: teremos prestado ouvidos, por um momento, à divagação, mas ficaremos persuadidos de que se tratava apenas de um episódio estranho, de uma anedota alógena.

Passemos, pois, à prática! Afirmei já que nos era necessário fazer tábua rasa de todas as conceções herdadas, e referi que então seremos capazes de reconstruir o nosso pensamento sobre dados essencialmente novos; adiantei ainda que, com esta condição, abriremos um campo inexplorado da opção estética. Série de afirmações tão perentórias quanto temerárias. Falta, claro está, prová-las e convencer a propósito do seu fundamento. Disso me irei ocupar, baseando-me na minha experiência pessoal; todavia, não penso que isso chegue para convencer. (Não sou assaz ingênuo para acreditar na irresistível força de convicção do exemplo pessoal, pois sempre me poderão objetar que se trata, justamente, de um exemplo pessoal, perdendo o seu sentido intrínseco ao querer propor-se para modelo de uma generalização eventual.) Mas creio que o meu próprio itinerário é o reflexo de uma geração, e não apenas a minha circunstância particular; com semelhanças maiores ou menores, também com divergências manifestas, ele encontra-se num certo número de individualidades que tomaram consciência dos mesmos problemas, mais ou menos na mesma altura e num espírito global muito similar. Herdámos, pois, um mundo musical em cujo seio as contradições eram agudas num período em que as puras questões de linguagem se levantavam com uma urgência muito particular e determinavam, de modo decisivo, a direção futura. Tendo feito a nossa escolha no que nos era proposto, com maior ou menor facilidade, por vezes numa incerteza extrema, dispúnhamos de alguns pontos de partida, mas subsistia um número impressionante de

contradições, que estávamos decididos a reduzir pelo rigor. Aliás, só o rigor nos podia ajudar a “reduzir” uma situação igualmente embaraçosa. Esta foi, amiúde, percebida desde fora como um intolerável fanatismo e, por conseguinte, rejeitada como a marca de um espírito de clã, como o símbolo conflitual de um espírito de capela, de um espírito de “escola” levado a um exagero indefensável. Visto do exterior, o rigor tem todas as probabilidades de passar por fanatismo e intolerância; porque não se tenta penetrar nas suas razões de ser ou compreender a sua imperiosa necessidade. Muitas vezes, os reformadores aparecem, primeiro, como desmancha-prazeres, cujo rigorismo e austeridade apenas conseguem trazer catástrofes indesejáveis a uma certa “ordem das coisas”; esta não passa, amiúde, de uma horrível desordem a que o desleixo sensivelmente nos habituou – com a ajuda da indulgência, só sob o ângulo do sacrilégio é possível encarar toda a veleidade de rejeitar esta desordem como imprópria para o desenvolvimento do pensamento. Com frequência, e para comodidade própria, prefere-se um caos de meias-verdades e de erros flagrantes; o saneamento, ao destruir uma monstruosa acumulação, defrauda as possibilidades de se camuflar. Não havia, pois, vestígio de fanatismo no rigor a que nos decidimos, antes uma vontade muito ponderada de eliminar a desordem, de ir à busca de uma verdade profunda da linguagem, de enfrentar as últimas consequências, cujas premissas tínhamos captado. O desafio não entrava em semelhante investigação, onde nada decerto tinha a fazer; o desafio só é aparência aos olhos de quem não se sente implicado por uma pesquisa vital. Se é possível falar de desafio, então foi a nós próprios que o lançámos. Que iríamos ganhar na aventura, exceto pôr em causa algumas certezas a que, bem ou mal, tínhamos chegado? Mas o desejo de “partir” é mais forte do que qualquer outra consideração; e sabíamos, talvez de modo confuso, mas profundo, que esta passagem estreita e penosa devia ser transposta, se quiséssemos realizar as nossas ambições e descobrir um mundo novo. Numa visão retrospectiva, esta estação da dúvida, se assim posso falar, começou sem uma desmesurada consciência dos perigos que ela comportava; no fim de contas, mostrou ser de uma importância capital quanto às decisões a que ela nos levou. Só esta experiência direta, exaltante em certos momentos, tormentosa noutros, nos tornou plenamente conscientes da responsabilidade do compositor no estabelecimento da sua linguagem. Muitas leis, cuja importância jamais havíamos verificado porque nos pareciam “naturais” no contexto da nossa herança, surgiram-nos, de repente, sob o ângulo mais abrupto. A mudança brutal de ponto de vista levava-nos a refletir sobre as questões mais fundamentais da percepção em música, considerada sob as mais diversas categorias: percepção das alturas, percepção das durações e, mais geralmente, do tempo, percepção da

forma e dos elementos que concorrem para a sua existência. As relações mais simples e também as mais complexas deviam ser conquistadas ao vazio, e até ao absurdo. Foram, por isso mesmo, impiedosamente eliminados como elementos heterogêneos todos os clichês. Foi, sim, uma luta cerrada! Como procedemos? Aniquilando, tanto quanto possível, a parte puramente “pessoal”, acidental, da composição. Curioso ponto de partida, dir-se-á, que implica, de algum modo, uma automutilação voluntária; teríamos sido possuídos pela ambição de Klingsor? Tínhamos, aliás, sido amiúde precavidos, anos após a experiência. É engraçado ver como estas solitudes, mais ou menos interessadas, aparecem regularmente, quando o problema já há muito está resolvido! Censuraram-nos, entre outras coisas, ter caído neste pecado mortal: a abdicação do compositor e a fuga perante a responsabilidade. Tinham-nos ousadamente prevenido, ao assinalarem-nos os perigos do automatismo e desinteresse total que pode haver em competir com a máquina neste terreno, porque ela sairia inevitavelmente vitoriosa; como a qualidade já não conta, ela conservará o privilégio da velocidade. Todos estes conselhos vêm, sem dúvida, de homens inteligentes, senão bem dispostos; esquecem-se, porém, de que também nós temos algumas capacidades neste domínio, e que as suas objeções, ou a maioria delas, estavam presentes aos nossos espíritos, antes de iniciarmos a nossa imersão na dúvida numérica. Tentámos, todavia, o que nos parecia irremediável, com pleno conhecimento de causa. A estes contraditores-carabineiros citarei ainda Pascal que, acerca das objeções de não sei que jesuíta, escrevia estas linhas de uma bela atualidade: “Terei de lhe pedir que pondere a este respeito o seguinte: quando um sentimento é abraçado por várias pessoas sábias, não se há de atender às objeções que parecem arruiná-lo, quando é fácil prevêê-las, porque se deve pensar que aqueles que o defendem já também se precaveram, e como elas são facilmente descobertas, também eles já encontraram a sua solução, pois que persistem neste pensamento.” Visto que estávamos conscientes da “abdicação” e do “automatismo”, que é que nos fez ultrapassar estas objeções primárias e prosseguir em frente numa direção tão propícia à controvérsia e ao descaminho? Para regressar ao meu caso pessoal, escrevi nestes anos de “depuração” o meu primeiro livro de *Structures*, para dois pianos; ele comporta três peças e só uma delas deu azo a numerosos comentários, análises ou estudos, dos quais o mínimo que se pode dizer é que não eram particularmente perspicazes. Não que a própria análise fosse inexata! Poderia sê-lo, aliás? O seu material era muito simples, e eu próprio tinha facultado todas as chaves; como trabalho de detetive, estava-se no direito de esperar melhor...; a análise da segunda peça, por exemplo: é “curioso” (sintomático...) que ninguém a tenha empreendido. Duas razões, talvez: a dificuldade

da análise e, ainda mais, o facto de as conclusões tiradas virem a ser de todo opostas ao que se havia deduzido da peça inicial!

O primeiro erro de todos os comentários – é de calibre – consiste em não ter situado a peça inicial no contexto inteiro das *Structures*; o segundo é a educação de conclusões mais ou menos falsas não em relação ao que pretendi fazer, mas ao que realmente fiz. Aliás, falei disso só para lembrança, porque queria apenas eliminar o *handicap* de ideias supostamente minhas por diferentes razões e segundo diversas circunstâncias. Regresso agora à realidade desta experiência, que posso descrever com um certo desprendimento, porque já tem hoje mais de dez anos, e foi ultrapassada por outras experiências ainda mais essenciais. (Aquele lidava apenas com a linguagem; outras puseram em causa a própria expressão, mas aí voltarei, mais à frente). A ideia fundamental do meu projeto era a seguinte: eliminar do meu vocabulário absolutamente todo o vestígio de herança nas figuras, nas frases, nos desenvolvimentos, na forma; reconquistar, pouco a pouco, elemento por elemento, os diversos estádios da escrita, de modo a realizar uma síntese de todo nova que, à partida, não esteja viciada por corpos alógenos, como, em especial, a reminiscência estilística. A ideia secundária do projeto consistia em unificar os aspetos da língua que, até então, tinham permanecido num estado de contradição, para mim particularmente penoso; não me agradava ter de encontrar um sistema das alturas neste compositor, um princípio rítmico naquele, uma ideia da forma num terceiro: perante este estado de coisas, a necessidade mais urgente parecia-me ser a unidade de todos os elementos da linguagem, fundidos no cadinho de uma mesma organização, responsável pela sua existência, pela sua evolução e pelas suas interrelações. Era grande a ambição, como se pode ver; importava não duvidar de nada para acometer com ardor um projeto de tão vastas consequências. Mas como não conseguia enxergar nenhuma solução em qualquer compromisso já gasto, senti-me forçado a empreender uma “fuga para a frente”...

Retomemos e desenvolvamos cada uma destas duas ideias. Conseguirei eu descrever-vos a sua cronologia e estabelecer a anterioridade de uma relativamente à outra? A questão não tem em si um interesse excecional, porque é muito provável que, em virtude de uma arrastar a outra, eu não tenha a ocasião de escolher a ordem de urgência, de calcular os direitos de prioridade! A unificação da linguagem implicava uma renovação total dos valores “semânticos”; a impugnação do vocabulário em todos os estádios obrigava-me à busca de uma unidade profunda. O próprio título indica, com bastante clareza, qual era o meu objetivo de base. Como iria eu arranjar-me para eliminar do meu vocabulário todo o resquício de herança? Confiando a organizações cifradas o cuidado de se encarregar das diferentes etapas do trabalho criador. Após a escolha de

um estado de material *já dado*, concedi-lhe, por meio de uma rede de cifras, uma perfeita autonomia, na qual eu já só devia intervir de modo não empenhado, extrínseco, sem perturbar estes mecanismos automáticos. Insisto no aspeto *já dado* do material escolhido; pois nem sequer tinha a intenção de intervir à partida – o que aniquilava qualquer veleidade de escolha pessoal: distinção ou recusa. (Permito-me recordar, de facto, que este primeiro livro se baseava num dos modos da peça de Messiaen intitulada *Modes de valeurs et d'intensités*). Desdobrei, pois, as virtualidades de um material que eu vira numa só dimensão; e escavei, mais especialmente, no sentido de uma extensão unificada. Artificialmente, decerto, e procedendo segundo uma convenção cómoda – já que o arbitrário é, nesta circunstância, menos inconveniente do que a comodidade –, juntando, de modo mais exterior do que intrínseco, as diferentes constituintes de um som, mas oferecendo uma solução eficaz, embora provisória, a esta questão de síntese tornada absolutamente necessária. Sobretudo na primeira das três peças, a convenção era posta “a descoberto”, atribuindo a mesma densidade a cada plano sonoro, mais ainda, a mesma “gravidade”. A linguagem estava estritamente entaipada numa rede de possibilidades deveras delimitada; alguns poderão ainda pensar que se tratava antes de uma camisa de forças e que, para obrigar a linguagem a expandir-se numa nova direção, não eram necessários métodos tão constritivos: continuo a crer que esta experiência só foi, de facto, fundamental na medida em que chegou diretamente às raízes da absurdidade lógica... Estava disso de tal modo consciente que, logo após ter escrito a peça, lhe dei por epígrafe o título de um quadro de Paul Klee: *Monumento no limite do país fértil*. No entanto, a obrigação de ter de encontrar epígrafes para as outras duas peças, bem como a evidência, realçada com nímia nitidez, das intenções pessoais levaram-me a renunciar a todo o apadriñamento explícito. (Terei errado? Nem sempre assim penso, apesar da subsequente profusão de comentários mais ou menos levianos...)

A primeira peça, tal como acabo de descrevê-la, apresenta-se sobretudo como uma espécie de “pôr entre parêntesis” da língua musical, nos seus meios e nos seus fins, na sua gramática e no seu uso expressivo; recusava quase o timbre enquanto tal, como importuno na sua interposição entre o pensamento e a realização. Ideias por assim dizer abstratas só podiam realizar-se por um meio instrumental tão desligado quanto possível de contingências “realistas”; eis a razão por que, dentre todos os instrumentos, escolho o piano, aquele que menos se revolta contra os usos mais extremos, que dele se é levado a fazer. De qualquer modo, soa “bem”, não apresenta disparidades ingratas, oferece a maior disponibilidade de registos e de dinâmicas, permite as maiores acrobacias na condução das partes; em suma, é o instrumento ideal para tal traçado, para semelhante

depuração. O piano não era utilizado como corpo instrumental pelas suas qualidades sonoras, mas antes pelas suas ausências de defeito, se assim ousar dizer! A utilização de dois instrumentos oferecia uma solução ideal a todos os problemas puramente práticos que podiam sobrevir ao longo do caminho. Neste plano, não menos do que alhures, tratava-se igualmente de uma vontade determinada de não intervir na própria matéria musical, de a deixar mover-se numa espécie de autonomia que não requeria nenhuma atenção ou a invenção controlada. De todos os lados, só podiam explanar as minhas intenções, o meu projeto, estados do facto sonoro brotando de uma espécie de independência, em conformidade com os seus próprios mecanismos de existência. O automatismo de uma estrutura serial unificada respondia à inércia do meio de transmissão, à ocasião de um material de partida “prefabricado”. Em quanto tal, a vontade do próprio compositor encontrava-se, na peça de “exposição”, totalmente aniquilada; descrever-se-ia assaz bem pelo adjetivo com que se qualifica um certo betão: poderia falar-se de vontade “armada”. Como consequência desta sucessão de postulados, é evidente que a forma só podia derivar do *jogo* das diversas categorias “inseridas em estrutura”; as variações de ligação é que, falando de modo muito geral, estabeleceriam a relação formal e seriam responsáveis por uma ordenação global que ministra o seu sentido aos sistemas parciais. Além disso, as noções persistentes da herança “clássica” condensadas nesta oposição, manifesta ou latente, de contraponto e de harmonia, estavam de todo volatilizadas. Haveria necessariamente que falar de dimensões horizontal ou vertical já que as duas se tornaram categorias reversíveis pela juntura da densidade e da coincidência no tempo. Instaurava-se, por momentos, uma pura dimensão que, mais tarde, apelidei de diagonal ou oblíqua, querendo assim indicar a sua participação em dois estados de facto e a sua situação de intermediária, melhor, de verdadeira mediadora. Essa dimensão diagonal já não se referia explicitamente à sucessão ou à sobreposição, mas punha em jogo uma repartição, de tipo muito mais geral, menos especializado nas suas funções sintáticas. As modificações nos dados e os fins do universo dos sons propriamente ditos, e a impugnação radical da sintaxe das alturas sonoras, a todos os níveis da hierarquia, em cada etapa da sua invenção na dialética linguística, encontravam, como se pode imaginar, um estrito equivalente no mundo das durações. A noção de métrica já não tinha, por si, existência real, porque todo o pensamento rítmico se baseava numa “acumulação” de durações; estas últimas procediam, sem dúvida, de uma unidade primordial, mas a sua organização não dependia de nenhuma combinação privilegiada. Emprego, sobretudo com este intuito, a palavra “duração”, porque supõe um tempo cronológico anterior ao tempo vivido, e de importância superior em comparação

com ele. A organização do tempo segundo uma métrica regular mais ou menos trabalhada, e até segundo uma métrica irregular e essencialmente dissimétrica no seu princípio, a própria utilização de células rítmicas ou de qualquer outro procedimento de organização que se baseia em relações de valores, supõem, por assim dizer, uma experiência do tempo vivido como princípio de base. Aqui, trata-se, antes de mais, de um tempo só e estritamente avaliado em termos cronológicos, sem qualquer virtude “fisiológico-acústica”, de uma noção da duração reduzida a um estado prévio à percepção, se é que posso abalancar-me a semelhante vocabulário. A função do tempo, por si só, podia fornecer um conteúdo semântico, e até “ideológico”, destes valores-durações inexistentes na “preconsciência” da obra; quanto à interação dos organismos – *tempi* e valores absolutos (valores-modelos) –, ela deveria assumir por si só a vida rítmica, ajudada nisso pela densidade de utilização das estruturas, concebidas independentemente umas das outras. A rítmica global não provinha, pois, de uma organização periódica a que o tempo se refere, mas de uma estatística do encontro. O ponto de referência mais importante, pelo qual conseguimos computar e avaliar o tempo, estava, por conseguinte, subtraído à percepção, reduzida assim a fundar-se noutra categoria, onde os pontos de comparação já não existem deliberadamente, mas onde a única abordagem possível consiste numa avaliação da proximidade ou do afastamento pela densidade em constante evolução. A percepção do tempo recebia, assim, um choque particularmente rude, porque se fazia aluir um dos hábitos mais enraizados no subconsciente: uma espécie de oscilação pendular. Abalanchando a experiência em todas as direções, a dinâmica participava na impugnação do universo sensorial. Os matizes, como com justa razão foram designados, tinham provindo sobretudo da necessidade de um gesto puramente expressivo, e até dramático; no caso de se tratar de uma encenação acústica, os matizes inscreviam-se para “suportar” o texto e levar a uma compreensão mais demonstrativa do sentido da escrita, em suma, para proporcionar uma eficácia mais incisiva às implicações afetivas de uma obra. Ao atribuir à dinâmica o mesmo modo de estruturação que às alturas e às durações, eu atacava, desde o início, a ressonância puramente afetiva; suprimia, de facto, deliberadamente a possibilidade de semelhante gesto, expressivo ou espetacular, para restabelecer o nível dinâmico na sua pura função de coordenação acústica. Isso efetuava-se por meio de uma dinâmica “pontual”, sem exemplo precedente, afora raros vestígios em Webern, embora fortemente ligados à clareza da colocação, mais do que a uma intenção própria e especificamente acústica. Uma grande velocidade de renovação nos níveis dinâmicos excluía a “coerência” do gesto, tal como sempre se tinha concebido, refreava a sua aparente coesão e dava a impressão

de uma pulverização furiosa da continuidade. O ouvido estava tão inteiramente habituado a escutar dinâmicas lineares, e não pontuais, que foi um dos aspetos mais insólitos da experiência. Podemos recorrer a uma comparação, decerto banal, mas perfeitamente evocadora: em vez de se ter uma fonte de luz relativamente contínua, apesar de alguns saltos de nível mais ou menos bruscos, lidava-se com uma cintilação assaz imprevisível, em que unidades luminosas se acendiam e apagavam, sem conseguirem dar-nos, no próprio momento, a impressão de uma fonte referenciável. Este novo emprego, puramente acústico, não nas suas relações intrínsecas mas no seu paralelismo de estrutura com alturas e durações, desligado de todo o gesto, fazia – em termos elípticos – “baixar as orelhas”... E assim como tempo e duração interagiam, assim também dinâmicas e perfis de ataque se combinavam numa dialética que perfazia a derrota da percepção habitual.

Todos os elementos se combinavam, pois, numa espécie de entorpecimento; a própria forma era não direcional, e a melhor forma de descrevê-la é como representando um retalho de possibilidades no meio de uma eternidade de outras combinações eventuais. O mecanismo muito preciso, abandonado analogamente a si próprio, conduzia à probabilidade: o que era necessário... *demonstrar*. Não deixou de se dizer, decerto, que a partir deste princípio eu teria podido desenvolver uma música de duração praticamente ilimitada: é evidente que há milhares de combinações a partir dos mesmos dados; e não menos evidente é que nunca as escrevi! Não por falta de paciência ou de tempo: alguns computadores eletrónicos teriam podido ajudar-me relativamente a levar isso a cabo! Mas, como sugeria o título previsto, e depois retirado, eu queria permanecer “no limite do país fértil”; como fronteira com as miríades do infértil, pensava eu que três minutos eram suficientes (o que não significa que três minutos sejam, para mim, o limiar da eternidade!...) Por outro lado, não era pelo simples encanto de chegar a situações desconhecidas que me embrenhava nesta tentativa. Não pensava em pôr em dúvida os prestígios da imaginação, e não pensava em desconfiar sobretudo da minha, como demasiado lastrada de herança e, por isso, incapaz de reagir vitoriosamente aos micróbios da tradição, inoculados, a bem ou a mal, pelo nosso contacto permanente com uma cultura cheia de “germes” (um caldo de cultura, se me é autorizado este horrífico jogo de palavras!); esta vontade de criar situações imprevisíveis e imprevisíveis não fazia ainda parte do meu objetivo. De qualquer maneira, o assombro assim tão barato é para mim um prazer assaz desenxabido; e fabricar “máquinas de incógnito” supõe que, à partida, se admitiu o desconhecido, não exige portanto o enlevo boquiaberto do basbaque contemplador de si mesmo, mas uma mescla singularmente mais detonante de

negação e de controlo. Isso virá depois, quando os elementos da linguagem tiverem sido purificados pelo fogo, e quando for necessário aceder a uma aspeto mais elevado da dúvida, cujo primeiro estágio estamos prestes a descrever. Por agora, retrocedo ao ensaio do primeiro livro de *Structures* e às suas consequências diretas. Acabada a primeira peça, ou “exposição” (à maneira dos compassos iniciais do Opus 24 de Webern, no absoluto e no inevitável das combinações que eles “expõem”), achei-me capaz de tirar certas conclusões, diretamente utilizáveis; outras consequências, não menos importantes, revelaram-se ulteriormente. Entre as primeiras, após constatar justamente o estado de entorpecimento em que jazia o material sonoro utilizado, o estado de diluição quase total em que residiam figuras, frases, desenvolvimentos, forma, triturados como haviam sido pelo conceito de série generalizada, o meu projeto mais imediato iria ser reconstruir, a partir deste nada, todas as qualidades de morfologia, de sintaxe e de retórica necessárias para a aparição de um discurso orgânico; a vantagem do meu projeto afirmava-se no facto de que estas qualidades teriam de ser reconquistadas *após* uma experiência fundamental, e que se veriam assim, pois, irremediavelmente outras. Em vez de permanecer confinado a uma repartição igual em cada instante, de deixar ininterruptamente tremelicar os sinais sonoros, eu imprimia uma *direção* de modo voluntário, criando zonas privilegiadas sobretudo na duração, mas também na altura e na dinâmica. Tais características produziavam, de início, *correntes* em que a matéria sonora, ainda indiferenciada, se unia num aspeto exterior definido; a génese da linguagem começava assim por uma fase elementar de reagrupamento dirigido, embora agindo sobre um material praticamente amorfo. Efetuei esta etapa na terceira peça, ainda muito chegada à primeira, mas definitivamente diferente pela intervenção, num estágio primitivo, da individualização. Este processo prosseguir-se-ia amplamente com a segunda peça, onde todos os elementos da linguagem deviam ser praticamente recuperados. Eu formava figuras pela interferência dos valores: durações e alturas; como alguns sons estavam, de facto, incluídos numa só duração, isso levava-me necessariamente a dividir esta duração pelo número de sons escolhidos, e assim – muito mecanicamente, de início – a introduzir no tempo uma divisão da duração pela qual seja possível, de novo, medi-lo; como a dinâmica foi considerada como invólucro de cada figura, e até de um grupo de figuras, e nem sempre como a marca individual de um som, ela desempenhava um papel mais ligado a estruturas gerais do que afeto a fenómenos particulares. Era, pois, facultativo organizar frases aglutinando certas figuras a outras por meio de características comuns, definidas quer como simples porção do conjunto das características, quer por redução deste conjunto a um número restrito de parâmetros *fixos*. A

vontade do compositor acusava cada vez mais o seu cunho, ao elaborar as diretrizes segundo as quais o material sonoro devia evoluir, assinalando-lhe uma direção, um sentido, senão ainda uma significação. Destas figuras incorporadas em frases podia passar-se ao estágio do desenvolvimento, ou seja, iria organizar-se não o aparecimento, o desaparecimento ou o reaparecimento de elementos inteiramente constituídos, mas certos fenómenos a partir das *constantes* geradoras dos próprios fenómenos. Creio que ocorria assim uma descoberta, que viria a ter uma importância considerável no estabelecimento de um novo sentido da forma: o pensamento musical já não teria de se aplicar a transformar dados para os afastar do seu aspeto primitivo e, depois, os restituir a esta forma original (o duelo dos dois ideais-indivíduos tão caro ao romantismo, degenerado em débil convenção, perdera toda a razão de ser); agiria, doravante, sobre entidades não *realizadas* no início da obra, e levaria assim a descobrir, ao longo do caminho, os diferentes aspetos do possível – aspetos ínsitos, decerto, no começo, mas não abertamente expressos. A existência da obra revelaria, pois, a essência das suas estruturas internas; e não como, dantes, a essência das estruturas musicais, preexistente, suscitava a existência da obra, caso particular de um fenómeno generalizado. Captar-se-á assim a importância desta inversão no processo mental, a partir do qual várias noções globais, sobretudo a de forma, deviam ser de todo repensadas: já nenhum esquema podia existir antes da obra, porque acarretava inexoravelmente uma distorção entre o manejo dos elementos primordiais da linguagem e a organização superior que deles se encarregaria e lhes daria uma significação. Importava, absoluta e necessariamente, que cada obra crie a sua forma a partir das possibilidades virtuais da sua morfologia, que haja unidade a todos os níveis da linguagem. Fomos assim levados a verificar os conceitos estéticos sobre a forma, a expressão, a repensar a significação do problema musical em si.

Nesta vontade determinada de deixar os automatismos da linguagem assumir todas as funções musicais, não havia apenas dúvidas acerca da validade do estado presente desta linguagem, havia talvez muito mais, uma dúvida profunda sobre a necessidade de um projeto musical qualquer, mesmo se ele não era de todo consciente. Francamente decidido a impugnar o vocabulário até às suas raízes, penso que não estava menos disposto a interrogar-me, de modo escuso, sobre a própria urgência de escrever. É decerto uma interrogação embaraçosa, e não pode fazer-se diretamente sem ter assaz má-fé; é-se mil vezes tentado a fugir à verdade, e a resposta será, provavelmente, mais ou menos enganadora. Era, pois, de todo imperioso ir por um caminho enviesado e escolher um terreno onde não fosse possível fazer batota ou recorrer a artimanhas. Ao sacrificar quase inteiramente os seus poderes pessoais, ao tentar a abdicação

temporária, parece que o compositor foi definitivamente levado a validar, ou a rejeitar, tais ou tais aspetos e implicações do projeto musical: espécie de experiência do “vazio”, de que tornarei a falar dentro de alguns instantes. Atendo-nos agora a consequências mais imediatas e mais estreitamente circunscritas, quero resumir esta experiência e estabelecer dela um balanço. Foi este positivo? Penso que sim, apesar de todos aspetos infecundos que surgem logo à primeira, e cuja infertilidade exterior é própria de espíritos pouco dispostos à reflexão, menos inclinados à crítica do que à difamação...

Esta crise causou, sem dúvida, muitos aborrecimentos, porque a austeridade foi constritiva para alguns que nela perderam a sua ingenuidade ou que, de repente, voltaram atrás, desnorteados pelas consequências essenciais demasiado violentas; mas que fazer? O problema não coincidia com a filantropia! Foi possível sorrir, com azedume ou não, a propósito desta ascese, e dizer que ela deu resultados bastante “ascéticos”, em boa verdade... Fui provavelmente o primeiro a denunciar a fatuidade da experiência, se ela visasse apenas objetivos mecanicistas, por assim dizer, mas denunciei como estéril a sua prossecução segundo gestos automáticos – o que distava muito de a rejeitar, como alguns por vezes pensaram, ou de a considerar apenas sob o ângulo da inutilidade e da absurdidade. Só pelo que ela nos ensinou, já não teria sido inútil tentar semelhante aventura! Além desta vertente estritamente didática, ela levou-nos a pôr a descoberto as motivações mais ou menos honestas dos defensores de um vago liberalismo, e a rejeitar as soluções puramente pragmáticas, porque sem saída, e até sem glória... Abriu-nos, de resto, horizontes inteiramente novos sobre a conceção profunda da obra, sobre o próprio projeto de compor, como já afirmei. Depois de se ter visto tão de perto o elementar, já não era possível embalar-se nas ilusões sobre as retóricas de herança e o conformismo que aceita a ocorrência dos acontecimentos segundo uma virtude chamada instinto, na realidade, porém, simples máquina de reminiscência. A significação da música e a sua escuta sofreriam uma profunda e duradoura transformação, à qual se tornava impossível esquivar-se. Tais foram as consequências mais basilares, mas assaz indiretas, porque, antes, era necessário tirar conclusões imediatas sobre a própria escrita, dever dos mais imperiosamente urgentes que se impunham à nossa consciência.

Estava prestes a emergir e a alçar-se uma exploração inteira, por vezes racional, por vezes iluminada; em certos momentos, um ponto muito particular requeria o nosso esforço, noutras alturas, era necessário proceder a um reagrupamento dos achados. Acima tudo, era necessário progredir e não se deixar paralisar pela solidez dos resultados já probatórios, mas longe de serem suficientes num contexto muito geral. Em suma, era necessário continuar a duvidar...

Se regresso, por mais um instante, a esta imersão nos números e ao périplo levado a cabo no domínio do jogo puro das estruturas, será para levantar uma última hipoteca, resolver uma última contradição, responder a uma aparente incoerência. Precavi-me, de facto, contra as obsessões do número, o feiticismo da contabilidade, os perigos do catálogo que tomam o lugar da imaginação. Sublinhei ainda os perigos de uma certa “filosofia” que substitui a experiência realmente musical, ou os riscos corridos em permitir à estética resolver os problemas de linguagem. E, sem dúvida, não desdigo nenhuma destas precauções. Mas irão opor-me, então, a minha própria atitude em que a dúvida, como já expliquei, se baseia precisamente no último recurso em poder dos números, e numa qualidade quase “mística” da experiência do vazio! Se já não “creio” nos números e nos seus encantos, não será por despeito, desilusão ou desmentido? Se retenho uma irreprimível desconfiança perante posições filosóficas que se reclamam precisamente de um estado original de vazio, não será reação, reviravolta ou retração, “retirada”? Não, posso afirmar, nenhum desejo de voltar atrás se imiscui na minha atitude; e receio que ao examinar os meus pontos de vista demasiado superficialmente se entenda o meu pensamento a este respeito de todo às avessas do que ele realmente significa. Não rejeito nem a utilização dos números ou, mais exatamente, das relações cifradas, nem o estado de vazio; insurjo-me contra o seu emprego superficial e inconsequente. As cifras são apenas, de certo modo, uma “gota de noite” e o “estado de vazio” deve ser, sob pena de inanidade, transformado, transcendido num ato positivo. Por conseguinte, se protesto, é contra experiências que não foram levadas até ao fim, originando, por isso, pontos de vista parcial ou até inteiramente erróneos (isso depende da correção natural efetuada pelo instinto...), à primeira vista sedutores, pela sua seriedade ou ingenuidade, mas cedo revelando as suas falhas, fraquezas, incoerências, sofismas e outras taras originais na sua confrontação como o próprio facto musical. É a falta de rigor que em mim levanta a suspeita, seja qual for a sua aparência, inclusive sob a máscara da lógica mais solidamente construída; é, de facto, a esterilidade devida a esta falta de rigor, prova de imaginações em estado de indigência, e não de inquietação!

Que é, efetivamente, a inquietude senão uma vigilância estrita aplicada a si mesmo, a recusa permanente de se deixar apanhar nos seus próprios embustes? Poderia eu muito bem dizer, e por vezes isso aceitar-se-ia com alívio, que a experiência da dúvida é necessária só uma vez, profundamente, e que bastará esta fulguração para conferir sentido a toda a sequência da sua evolução! Pensar-se-á que existe uma saída airosa e sem custos? Poderá imaginar-se que existe um só encontro e que se acabará com o juízo de si, para parafrasear Artaud?

Para prolongar estas considerações e captar um comportamento na sua generalidade absoluta, gostaria de falar da dúvida constante como condição essencial da evolução do pensamento musical, e da experiência contínua do vazio tornado positivo (retomo aqui, a propósito, as palavras de P. Souvtchinsky). Todo o músico desejoso de se renovar tem disso consciência e realiza praticamente esta experiência permanente, mesmo se nunca a formulou. Todo o músico que acabou de transpor uma etapa importante tem necessidade de queimar, por assim dizer, os resíduos do seu trabalho; põe-se assim à prova e verifica que as suas possibilidades ficaram intactas; quase se trata de uma operação campesina, não associada à pura fénix! Queima uma parte de si para enriquecer o seu terreno e lhe poder dar uma nova fertilidade. Operação de salubridade e de rendimento! Mas não sem riscos; pois temos exemplos de renovação que foram simples renegações ou mutilações voluntárias. Na circunstância presente, não pode tratar-se, se me é permitida a expressão, de ter o complexo de Bóris, ou seja, a obsessão do herdeiro fantasma que leva ao desprezo de si mesmo, e nos arremessa para uma ronda de rejuvenescimentos nada menos do que faustianos. Não pode igualmente tratar-se de estar doente de si e de se reduzir, por autopunição, à absurdidade de situações insolúveis. “Queimar as naus” pode incitar ao combate, obrigando-vos, sem recurso possível, ao único destino que permanece disponível; mas a operação apresenta iguais oportunidades de vos empurrar, sem remissão, para a derrota. A ostentação, provocada pelo medo, ou reivindicada por fraqueza, é a principal causa da maioria das operações em que a dúvida tem o grande inconveniente de ser uma força puramente irracional, sem indício de ser subjugada.

Qual será, pois, a natureza de uma dúvida produtiva? E naquela que quero propor-vos não entrará uma boa dose de esquizofrenia? Como imaginais esta impossível situação: realizar e, ao mesmo tempo, duvidar da sua realização? Não haverá uma incompatibilidade de princípio, e não será agora a minha vez de reivindicar para mim a absurdidade de que tão levianamente acuso os outros? Aceito a esquizofrenia, mas não a absurdidade, fenómeno que tem todas as probabilidades de deixar incrédulo o observador reticente! Parece-lhe de todo impossível crer e duvidar ao mesmo tempo: as duas noções parecem-lhe tão absolutamente contraditórias, antinómicas, que não consegue imaginar a sua integração num processo de criação. Todavia, não residirá aí o “coração do problema” estético? Empenhamento na obra e distância em relação a ela são complementares – o que exige, por vezes, uma espécie de humor superior... (Muito mais exigente do que o simples humor de diversão, de que bastante se abusa!) Acima de tudo, que não se aproxime isso do demasiado famoso “sorriso por entre as lágrimas”, abominável

cliché sentimental destinado a satisfazer não sei que instintos banalmente perversos! Como acima referi, o compositor, no início da sua aventura pessoal, consome, qual “reator”, a energia potencial que descobre à sua volta, nos seus predecessores, integrados pela força magnética que se denomina tradição. Mas só pode tratar-se de um fenómeno de iniciação, preliminar à sua própria combustão. Ele deverá, por isso, proceder de modo mais exigente: aprender a apoiar-se no vazio, e esta há de ser a condição essencial da sua propulsão. Será indispensável que este vazio, por ele uma vez criado ao encarar face a face a tradição, também por ele seja renovado relativamente à sua tradição pessoal, a fim de continuar a *inventar*. Esta dúvida será racionalmente alimentada no conjunto das relações que ele estabelece com a expressão musical: ser-lhe-ão submetidos os elementos mais estritamente gramaticais, bem como a aspiração poética, que se acolhe com excessivo respeito, em vista dos inumeráveis lugares-comuns que florescem a seu respeito, como a sinceridade, o natural, o humanismo, a verdade imponderável, vocabulário predileto daquelas artistas que Baudelaire, não sem uma amarga e cruel zombaria, apodava de “meninos mimados”. Longe da mascarada, da complacência, do medo atávico, da presunção, da irrisão, da duplicidade, vejo como essencial o ato de criar esta experiência, renovada continuamente, do vazio convertido em elemento positivo; só ela nos pode poupar erros fúteis e, no fim de contas, forçar-nos às escolhas determinantes. Porquê esta crueldade para consigo mesmo? – assim nos foi objetado. Tal pode aparecer como “crueldade” só aos olhos de quem, com toda a certeza, se deixa levar à aniquilação por um vago pragmatismo liberal baseado no “laissez-faire”. Nada de mais corrosivo para o dom do que a negligência a seu respeito, eu quase estaria tentado a falar de desprezo... Só a exigência sem cessar renascente mostra respeito pelo dom natural e lhe fornece o impulso necessário à sua expansão. Que eu saiba, nada há de pior do que o hábito rendido ao “maravilhoso”. De resto, que há de mais “maravilhoso” do que o dom? Alguma vez poderia eu pensar em desconsiderá-lo, marcando-lhe tarefas que não estão ao seu nível? Não será preciso manter elevada a exigência a fim de lhe possibilitar a sua realização? Está em jogo a sua própria existência e, com maior razão, os seus poderes. Não só a experiência do vazio está longe de o aniquilar, mas à mesma poderá ele ir buscar uma capacidade renovada, uma faculdade de invenção reativada.

Aparentemente, porém, persiste uma contradição no centro das minhas exigências; evoquei, amiúde, a racionalidade da dúvida e repeli, com vigor, uma certa ordem de reações puramente passionais, cuja penúria de consequência foi por mim denunciada. Arredei, por outro lado, o autodidata por acidente para só deixar espaço pleno ao autodidata por vontade. Impliquei, pois, na atividade do

compositor uma racionalidade essencialmente fundada num querer deliberado, descurando, na prática, a fonte afetiva das suas escolhas. Não será uma análise incompleta? Não deverá ainda ter-se em conta o elemento, digamos, “passional”? Em contrapartida, a dúvida efetua-se, não como uma fria operação de controlo e de revisão (oxalá fosse dilacerante ou prazenteira!), mas como uma espécie de ato frenético em que o exorcismo parece desempenhar um papel mais importante do que a simples impugnação. Não haverá uma paixão excessiva, senão suspeita, em querer assim “tudo” rever e descer ao abismo? E, por último, como conciliais esta lucidez fria com esta necessidade brutal? Não será possível encontrar, ainda aí, um vestígio de esquizofrenia? Uma espécie de fanatismo, aparentemente gélido e inofensivo, mas nefasto, catastroficamente, quanto aos seus resultados? (Já oiço os exemplos históricos virem em socorro, entre outros Robespierre, sempre citado em casos semelhantes, com Savonarola e outros senhores desta laia...) Trata-se, decerto, de uma determinação em que a vontade tem um lugar evidente; mas, em boa verdade, se não falei diretamente das fontes da escolha, é porque antes me expliquei sobre o encarregar-se da história, que é um ato “passional” e igualmente “refletido”; estou certo de que a responsabilidade pela sua própria personalidade não é diferente, sob este ângulo da racionalidade excitada – mas também orientada – pela paixão. De resto, não existe aqui nenhum sinal de intolerância, antes concomitância das duas faculdades numa tarefa que, praticamente, as requisita em grau idêntico. Deveria, então, o compositor ser obrigatoriamente um Jânus, com uma cabeça-cérebro e uma cabeça-coração? Que comparação horrível! Não separemos as cabeças, mesmo que seja para as unir num busto equívoco! Pelo que me toca, não consigo separar este duplo aspeto de mim mesmo: não sentiremos, em igual medida, o desejo da racionalidade e a racionalidade do desejo? Não oscila a personalidade à volta destes dois pólos? Por isso, só excludo a paixão enquanto incapaz de organizar reações que estão condenadas a permanecer num dos estádios mais elementares e menos profícuos; nada de sólido e de duradouro se pode fundar sobre ela; subjetividade em demasia é prejudicial, e ficais reduzido a lançar gritos de libertação que, por pungentes que possam ser, só a vós dizem respeito (talvez seja suficiente, aos vossos olhos, mas os outros julgam, em geral, de maneira muito diferente!), levando-vos a entrar no coração de uma situação eminentemente dramática que, todavia, não dominais. Podeis, decerto, negar por humor ou por violência – um e outro será diversamente apreciado, conforme vos diríeis a humoristas ou a violentos – o resultado, seja ele qual for, permanecerá o mesmo: pobre, até ao nada..., e esta teoria dos caudérios que será necessário aplicar ao vosso espírito de madeira! Tudo isso é penoso, e não muito engraçado! Quão mirrado é este delírio!

É o refúgio de todos os autodidatas por acidente; olhai para eles: encontraram o seu lote de máscaras!... Mas, a única razão? Também não deixo de a excluir: é o recurso dos que nunca serão autodidatas por vontade! Aqui, mais gritos, certamente; e pouco humor. Estuda-se, ou antes, transmite-se um saber, sem se dar ao trabalho de o considerar; esquematiza-se de boa vontade, porque o esquema surge como o melhor padrão de todas as virtudes. Que resta desta aplicação modelar? Apenas poeira analítica, e algum elemento infértil. Uma razão com um sopro de vida presidiu, verosimilmente, às vossas escolhas iniciais, mas, ao ritmo do estudo, esmoreceu a vitalidade das vossas decisões; remanesceu apenas um ponto de vista “mecanicista” sobre um material mais exigente. Desapareceu das vossas preocupações todo o sentido crítico; por pouco que a lógica – mesmo se, por vezes, é superficial – ordene análises e pensamentos, eis-vos satisfeito, porque qualquer outra interrogação se vos afigura supérflua, se é que não de todo incongruente. O respeito, ou até o terror, perante o exemplo parece-vos justificado a partir do momento em que a firmeza de um raciocínio – ou de um sofisma – vos encerra e protege contra desvios ou fraquezas a que não tendes o mínimo desejo de vos entregar. Também aí, a máscara; não menos incómoda e não mais divertida: ainda menos engenhosa, talvez, e desprovida de toda a sedução e da toda a surpresa...

Arreai-vos à direita, arreai-vos à esquerda? Que resta, então? O centro insípido? Aquele para o qual tudo não passa de excesso? A cujos olhos a medida é o bem supremo, que pode resguardar-vos de todos os perigos inconsiderados e que é escusado arrostar? Este centro que não está fechado às audácias, contanto que sejam sensatas? Que belo futuro do compromisso nos ireis propor! Assim se vislumbra geralmente a situação: estática: de um lado, os excessos adoidados, do outro, a sabedoria demasiado cautelosa; fiel desta balança: a audácia temperada. Esta visão convencional está tão incrustada na maioria dos espíritos (e, infelizmente, não apenas na música!) que impregna os atos e os juízos que se têm por mais independentes, por mais soltos do “estado de coisas”. Evoquei, acima, os dois pólos a partir dos quais o nosso espírito poderia estabelecer a sua rotação: o desejo da racionalidade e a racionalidade do desejo. A invenção, a descoberta e a escolha carecem desta posição dinâmica para se afirmar e realizar; só o movimento consegue garantir o equilíbrio, em vista do estreito polígono de sustentação em que assenta o ato criador. Igualmente acerca da dúvida: se ela tiver raízes afetivas inegáveis, se despontar a partir da racionalidade, o movimento dar-lhe-á uma significação, sem a qual está exposta aos numerosos perigos que enumerei. A escolha afetiva há de ser realmente assumida e controlada, para não deixar a melhor parte à autocomplacência; deve ser analisada para que os motivos não permaneçam obscuros,

para que as consequências dela se tirem com eficácia; há de sujeitar-se à prova do arrefecimento, se assim posso falar, deve ser temperada, porque o entusiasmo, por si só, leva, na maioria dos casos, à incoerência, pela cegueira ou pela desilusão, pouco importa; no fim de contas, a escolha afetiva deve ser *ratificada* para adquirir a sua plena legitimidade e igualmente o seu poder real; pois que a principal razão de ser de uma determinação na escolha é que ela seja produtiva. Em contrapartida, a racionalidade não pode equiparar-se a um escalpelo da investigação, a um instrumento de trabalho, objeto morto e independente da nossa personalidade; é um poder vivo, parte de nós, tão indissociavelmente ligada à nossa atividade que repercute as suas flutuações afetivas, sem, porém, as “governar” em sentido único, antes “corrigindo-as”, ao mesmo tempo que delas recebe o impulso necessário (quase um mecanismo de autorregulação, em que a correção depende do impulso e origina assim o melhor “regime”). A interação de racionalidade e de afetividade funda-se, a meu ver, num movimento incessante, e não numa separação das categorias mentais numa hierarquia estática e fixa, onde as presidências e as preeminências teriam uma importância primordial. Existe, pois, uma dialética flexível do pensamento, e da dúvida em particular, que nos evita as explosões inúteis, as desagregações prematuras, os afrouxamentos perniciosos ou as paragens de combustão catastróficas... Confere ao nosso espírito e à nossa sensibilidade a melhor velocidade de cruzeiro, segundo as zonas que somos chamados a atravessar, sejam elas extremamente turbulentas, sejam perfeitamente calmas! Creio que qualquer outra forma de estrutura mental encerra, de algum modo, uma enfermidade, porque o organismo, ao subtrair-se a esta regulação, tende a destruir-se pelo fogo ou pela água, ou seja, por uma combustão insensata e improdutiva da massa de energia de que se dispõe ou por uma invasão de água adormecida ou soçobram os seus reflexos mais elementares. (Não provirá o desequilíbrio do dom, que pode observar-se em certos génios, justamente desta causa, seguida dos mesmos efeitos?) A regulação de si mesmo, contanto que funcione de modo satisfatório, elimina muitas objeções, e numerosas questões, mais ao menos insidiosas, perdem a sua razão de ser, dessas objeções e questões de que oferecemos um resumo como pórtico para a nossa demanda da dúvida. Não! Nem Eróstrates, nem Ícaro, nem Lúcifer, nem Fausto! Nem gosto das ruínas, nem fascínio do nada, nem orgulho de destruição, nem apetite de catástrofe, nem proselitismo da solução final! Não ao mito, à auto-sugestão, à alucinação coletiva, às máscaras, à gesticulação, à mentira, à diversão! Nada de impotência, de terrorismo, de gratuidade, de inconsciência, de pretexto, de sedução austera, de reticência automática, de um masoquismo da dificuldade, de ostentação, de farisaísmo, de incerteza

fomentada, de sacrifício e de imolação dos monstros, de depreciação de si, de desprezo por outrem, de ingenuidade calculada, de astúcia, de jactância, de pose, de ambição desmedida! Não à anticonvenção, quando a convenção foi esvaziada do seu sentido; não ao rigorismo, já que o rigor se encarrega de denunciar a hipocrisia das asceses fingidas. Não! Não a este carrossel da ilusão!

Evitemos esquecer que o fito da nossa investigação era: como fundar o seu projeto estético. Para efetuar este percurso, era necessário proceder por eliminação, a fim de se encontrar uma necessidade nova para todos os elementos da língua musical; esta necessidade deve ser posta em causa em cada etapa importante da evolução pessoal, de modo a realizar uma síntese que evite a pura rotina. Insisti, sempre que a ocasião se apresentou, na onnipresença do projeto estético, pois que a própria dúvida revia as conceções mais gerais e os elementos particulares. Devemos agora preocupar-nos com este problema em pormenor, a fim de vermos concretamente como, e porquê, o projeto estético é o único capaz de unificar a linguagem, tal como a dúvida foi o único meio de aportarmos a uma síntese original.

V.

PARA UMA

**TEORIA
MUSICAL**

16. INVENÇÃO, TÉCNICA E LINGUAGEM (1976) *

A música, sobretudo após o início deste século, sofreu uma evolução precipitada que repôs de novo em causa muitos princípios adotados desde há séculos e nos obrigou a examinar o fundamento de regras que se apresentavam como naturais. Certos períodos dedicaram-se a uma investigação dos fundamentos racionais da linguagem musical e exploraram sistematicamente as modalidades técnicas pelas quais o músico se exprime. Estão muito espaçados no tempo. A última tentativa de explicação global remonta ao século XVIII e o universo tonal viu-se constituído para cerca de 200 anos. Desde o começo do século XX, os compositores descobriram muitos territórios desconhecidos, livraram-se de praticamente todas as antigas constricções. Todavia, a teoria da música não seguiu tal progressão. Houve decerto obras de análise, rigorosamente técnicas, explicando este ou aquele aspeto da linguagem, analisando as obras mais importantes, mostrando que lições daí se podiam tirar para o imediato.

Eu próprio tive, bastante cedo, a preocupação não de codificar o que estava em plena evolução, mas de captar de um modo mais preciso os mecanismos atuais da invenção. Nos cursos realizados em Darmstadt, parcialmente publicados, tentei fornecer uma orientação geral para os problemas quotidianos da composição, ver o que, na situação dada, se podia fazer para alargar as possibilidades que tínhamos recebido dos nossos predecessores diretos.

Isso não era mais do que um esboço num período transitório. Após esse tempo, numerosas questões novas se levantaram, ainda muito mais radicais do que as precedentes e obrigando-nos a reconsiderar o próprio material da música e igualmente as regras da gramática musical que, assim-assim, lá iam subsistindo. Em suma, temos diante de nós uma situação em que a invenção musical se tem de reconsiderar nos seus objetivos e nos seus meios.

* Publicado em *Points de Repère III / Leçons de Musique* (2005), pp. 51-55. Pierre Boulez, proposto por Emmanuel Le Roy Ladurie e por Michel Foucault, foi eleito para o Collège de France em março de 1975. O presente texto, redigido em 1976, define a candidatura à cátedra “Invenção, técnica e linguagem”, cuja lição inaugural seria proferida a 10 de dezembro de 1976.

Talvez seja necessário descrever a insatisfação profunda dos músicos na situação atual. Qual a causa de tal insatisfação? Antes de mais, um material sonoro amiúde inadequado, tanto o material antigo como o mais recente. O domínio instrumental, por todas as espécies de razões – das quais a menor não é a pressão económica – não varia; ou, se varia, é apenas em função de um melhor rendimento comercial. Estes modelos instrumentais são os que nos foram legados pelos séculos precedentes, baseados numa conceção da linguagem musical inteiramente ultrapassada na hora presente. Estes modelos instrumentais, cujo ensino garante a imobilidade, suscitam a impaciência do compositor porque são incapazes de lhe fornecer o material sonoro com que sonha a sua invenção. Por outro lado, se o compositor se vira para os materiais mais recentes fornecidos pela eletrónica, ou mais geralmente pela eletroacústica, enfrenta, muitas vezes, ou uma aparelhagem rudimentar ou uma maquinaria extremamente complexa, de que falta ainda decifrar muitos aspetos: o potencial está lá, mas é difícil enxergar claramente as suas linhas de exploração e sobretudo como é que uma expressão musical livre e eficaz poderá utilizar mecanismos que, por agora, o assustam. No entanto, o material é uma parte capital da invenção. Assim como em arquitetura a descoberta e a utilização de certos materiais determinaram, de modo por vezes brutal, a evolução da conceção e da realização, assim também parece que na música invenção e material estão inevitavelmente ligados. Segundo os séculos, vimos, na nossa própria tradição, evoluir os instrumentos até uma forma ótima; como a conceção musical ultrapassa os limites desses instrumentos, eles caem em desfavor e cedo são esquecidos, ficam fora de uso, porque fora do pensamento. Esta coincidência é tão surpreendente que quase se poderia estabelecer uma história da linguagem musical pela história da evolução dos instrumentos, do mesmo modo que é possível reconstituir a evolução de certa civilização pelas mudanças observadas nas cerâmicas e olarias. De igual modo, se observarmos as diferentes culturas musicais no mundo, pode ver-se que tal ou tal civilização se votou a determinado tipo de instrumentos porque esperava deles esta ou aquela expressão da sua maneira de ser. A invenção musical está, pois, diretamente associada ao material, exige a sua renovação, reclamando-lhe recursos insuspeitos. Esta reciprocidade da invenção e do material é uma das características mais basilares de toda a civilização musical.

O próprio material é utilizado de acordo com uma certa técnica. O som existe, sem dúvida, por si mesmo, mas é-lhe necessário integrar-se num projeto para que se torne um elemento válido da linguagem: também aqui técnica e material estão intimamente associados. É fácil fornecer alguns exemplos. A evolução da linguagem musical na tradição europeia tendeu, cada vez mais, a neutralizar

o som, a arrebatá-lo toda a individualidade imediata para melhor o integrar numa conceção global. A nossa tradição homogeneizou o espaço sonoro, e todos os esforços da teoria tradicional consistem em fazer entrar, a bem ou a mal, numa construção lógica e abstrata, muitos elementos que pela sua natureza a tal resistem. Se a sua resistência for excessiva, eles são rejeitados; se for possível encontrar uma conciliação com a sua resistência, em suma, se for possível reduzi-los, mais ou menos, ao estado de modelo, são incluídos no sistema. Para semelhante sistema uma nota é, antes de mais, um símbolo abstrato reduzível a outros símbolos abstratos; existe uma intermutabilidade destes símbolos. Os fenómenos adjacentes são reduzidos ao mínimo ou serão aniquilados. A linguagem consegue então estabelecer as suas hierarquias com força, dominar inteiramente o material, conferir-lhe uma unidade e uma homogeneidade soberanas. Leis centralizadoras garantem a ordem nesta hierarquia e, inclusive, codificam a forma da obra, orientando as perceções que dela devemos ter.

Toda a história recente da música atesta a luta contra este estado de coisas. A hierarquia, fortemente organizada, foi, pouco a pouco, minada por intervenções e escolhas cada vez mais anárquicas. Além disso, a intrusão e a renovação constante da percepção fizeram cair as antigas simetrias e aboliram a neutralização do som, tão cara ao classicismo. Não só elementos da linguagem recuperaram uma individualidade na sua função que, desde há muito, haviam perdido, mas o material tornou-se cada vez mais heteróclito. Façamos, primeiro, do domínio instrumental: recorreu-se ao serviço destes instrumentos pelo seu caráter individual, exploraram-se sistematicamente os diversos modos de execução de que um instrumento é suscetível, utilizaram-se as combinações mais heterogêneas para que cada entidade musical seja diferente das outras. Quando o modo tradicional de tocar um instrumento – o fim para que fora pensado e talhado – já não bastava para criar esta individualidade extrema, buscou-se uma maneira “excêntrica” de o abordar, para o alhear da norma que o fizera nascer. Quanto ao domínio eletroacústico, é demasiado rico e está excessivamente inexplorado para ser ainda suscetível de uma hierarquia; é mesmo caótico, e é utilizado como tal pelo seu poder de libertação. Também ali o instante faz lei e quando o instrumento pode ser modificado por procedimentos eletroacústicos tem-se a impressão de que foram rejeitados e destruídos tabus seculares. Domina o imprevisível – o que torna necessária a evolução da linguagem atual em dois planos: o do rigor global, o de uma liberdade do instante.

As transformações subversivas na técnica levam a repensar inteiramente a linguagem musical assente em noções que se julgavam eternas e que, hoje, miramos como instrumento transitório. Em boa verdade, a investigação da linguagem musical enquanto

tal praticamente ainda não começou. A música, muito atrás da linguagem falada ou escrita, permanece ainda inexplorada. A sua evolução atual obriga-nos a fazê-lo, porque até os signos que a transcrevem são cada vez mais postos em causa. A notação que se clarificou há vários séculos tornara-se um instrumento preciso, quase perfeito, para todos estes fenómenos “neutros”, que ela pretendia transcrever. A dificuldade, em virtude de os fenómenos sonoros se terem tornado cada vez mais complexos e, por vezes, extremamente individuais, reside agora no facto de que a notação se sobrecarregou de símbolos individuais, e estes fazem que cada partitura, ou quase, tenha o seu código particular. Até hoje, a notação foi analítica: caracterizava cada uma das componentes dos fenómenos sonoros ou do contexto formal, altura, dinâmica, duração, timbre, velocidade absoluta e relativa. O encontro destes diversos campos de notação dava uma ideia extremamente precisa do resultado sonoro a obter. Desde que se tentou descrever fenómenos mais individualizados, ou até acontecimentos não destinados à reprodução – como quando se notaram músicas eletroacústicas –, a notação tradicional fracassa na sua explicação, por razões que é muito fácil imaginar. Assim um problema que, de início, surge como simples problema de transcrição denuncia, ao invés, uma deficiência fundamental.

Eis porque penso hoje que é interessante estudar todos esses problemas ajouçados num só feixe. A composição musical nunca foi tão rica de futuro. Mas o período que atravessamos, mais do que os precedentes, incita-nos a examinar problemas que, noutros momentos da história, puderam ser resolvidos de modo mais ou menos espontâneo. Aliás, a música limitar-se-ia nisso a seguir o que já se fez, e continua a fazer-se, para a linguagem. Não é decerto suficiente a abordagem teórica e não lhe cabe substituir a criação. Mas a força criadora pode legitimamente impacientar-se ao ver as suas direti-vas aniquiladas por um atraso na prática musical, prática também ela própria inibida por uma falta de audácia na análise da situação atual. Se tenciono avançar nesta direção e abordar o complexo: invenção, técnica e linguagem na composição musical, pressinto que isso poderá ser de extrema importância para a música contemporânea, para alargar o seu domínio, desenvolver as suas riquezas, mas também para situar a música onde ela, hoje, deve figurar. Não é justo deixar que a música improvise a sua evolução, muito aquém dos outros meios de expressão; é preciso proporcionar-lhe a oportunidade de se integrar, tão totalmente quanto possível, na consciência atual, no esforço global de hoje.

17. A COMPOSIÇÃO E OS SEUS DIFERENTES GESTOS (1980) *

o. Porquê falar de gestos?

A composição musical, talvez mais do que qualquer outra atividade criadora, baseia-se numa *especulação*, na mais abstrata especulação, que lida com conceitos específicos; baseia-se igualmente na *manipulação* de um material que será entregue a outros para poder existir. Desta dualidade, desta contradição entre especulação e realidade nasceram os diferentes gestos da composição, que não podem deixar de encarar ambas as coisas.

A composição *formaliza* e *mediatiza*.

Sejam quais forem as fontes, sejam quais forem as origens da organização musical, existe uma necessidade absoluta de formalizar a *ideia* musical. Se o discurso musical só pode existir a partir da invenção, a ideia, uma vez suscitada, só pode sustentar-se graças a uma aparelhagem formal – aceite ou criada – que lhe dá a sua verdadeira dimensão, o suporta segundo uma trajetória fortemente definida e assaz extensa para que nela se possam enxertar a atenção e interesse. O discurso musical há de elaborar-se a partir de pontos de partida definidos que ampliam, transformam, fazem proliferar, sem recorrer obrigatoriamente à narrativa, à simples linearidade. A formalização necessária que a criação musical implica estende-se, pois, da génese das ideias primordiais à dedução global que conduz à obra acabada. Esta dedução pode muito bem ser *intuitiva*, mesmo se a tradição académica nos ensinou a “desenvolver”.

Por outro lado, a composição *mediatiza*. Só existe realmente em função deste material que ela põe em obra, material destinado aos intérpretes. A especulação criadora deve, pois, levar em conta os limites inerentes a este material – limites do corpo instrumental, devidos à própria luteria e às suas propriedades. Não se pense que a descoberta eletrónica libertará a especulação deste género de constrangimentos; cria outros de tipo diferente. Que é que se ganha? Que é que se perde, em última análise? O que importa, na

* Publicado em *Points de Repère III / Leçons de Musique* (2005), pp. 141-173.

realidade, é *criar uma prática* pela qual os novos obstáculos deixem de existir.

De resto, quer na etapa muito concreta do encontro com o material real, quer na etapa mais abstrata do confronto com os elementos constitutivos da linguagem musical, a especulação embate em constrangimentos e, ao mesmo tempo, beneficia deles. Estes constrangimentos limitam decerto a sua ação, mas simultaneamente conferem um sentido a esta ação, assinalando-lhe objetivos precisos.

Se considerarmos os fins da composição, pode dizer-se que uma obra está destinada ao *conhecimento* e à *transmissão*.

Todo o ouvinte de uma obra se encontra perante esta situação: conhecer a obra e conhecer-se pela obra. A obra é depositária de uma expressão que passa, de facto, pelo encontro, pela assimilação, pela identificação. Trata-se, sem dúvida, de um conhecimento intuitivo que não força a assimilação da técnica propriamente dita, mas é um conhecimento real, como se pode ver, no melhor dos casos, através dos comentários de pessoas estranhas à música, de poetas, de escritores, como Proust quando escreve sobre Wagner.

Por outro lado, a *transmissão* da obra implica obrigatoriamente a assimilação do código literal. Saberemos verdadeiramente o que se passa, durante a execução, desde a obra ao ouvinte? É possível admirar-se, por vezes, de que esta aproximação puramente literal – sobretudo, como é o caso do músico de uma grande orquestra, quando ela é dividida em parcelas mínimas – possa oferecer um resultado probatório quanto à transmissão pela qual passa geralmente o conhecimento.

De facto, *conhecimento* e *transmissão*, embora estreitamente ligados, não seguem um sincronismo absoluto. O conhecimento intuitivo da obra, mesmo profundo, não pressupõe a assimilação dos meios de transmissão. Também a assimilação, num certo grau técnico, dos meios de transmissão mais rudimentares e mais imediatos não leva obrigatoriamente a um conhecimento consciente.

É na atenção a estas antinomias essenciais que se deve abordar o fenómeno da composição. Ele manifesta-se por uma série de gestos, a cujo respeito é quase inútil dizer que são simultâneos ou que, se não se efetuarem simultaneamente, interferem sem cessar uns nos outros. Quais são eles?

1) *A génese da ideia*. Onde é que a ideia musical vai buscar as suas origens? Como toma ela a forma definitiva que lhe conhecemos? A que hábitos obedece? De que constrangimentos se solta e liberta? Poderá a ideia nascer independentemente de toda a ambiência sintáctica? Ou será dela exclusivamente tributária?

2) *A dedução a partir da ideia inicial*. Segundo as épocas e os temperamentos, assistiu-se à ampliação ou à diminuição do fenómeno de dedução. Daí resulta, aliás, uma predileção pela grande forma

estritamente organizada, ou pela pequena forma, mais espontânea, com relações mais laxas. Mas o problema persiste: como se efetua a dedução? A que leis obedece ou não? É possível distinguir as deduções conscientes e as deduções intuitivas, explicáveis – assim – assim – mais tarde.

3) *Constrangimentos e liberdades da dedução*. É provável que a ausência de dedução origine um desperdício de ideias, que importa inventar a cada passo para sustentar o interesse do discurso musical. Mas é possível aperceber igualmente os limites da dedução que, à força de esticar o percurso entre a ideia original e o resultado final, acaba por cortar toda a comunicação entre os extremos, e faz que se possa deduzir tudo de tudo. Entre deduzir tudo de tudo e deduzir nada de nada, qual poderia ser o verdadeiro campo operacional?

4) *A música e a expressão: formal e instantâneo*. Consequência da análise precedente, importa ver como será possível preservar uma constante impulsão expressiva, ligando-a, ao mesmo tempo, a uma corrente mais profunda. Há de o gesto do compositor preocupar-se com o conhecimento, com o reconhecimento pelo ouvinte do formal ou do instantâneo?

5) *O emprego da técnica como reveladora de novos gestos*. Os nossos gestos expressivos são talvez limitados, ou se não forem, serão fortemente condicionados pelo nosso atavismo cultural. Em que é que a imersão na técnica poderá ser libertadora e fazer descobrir gestos expressivos, para os quais não estávamos preparados?

6) *A interferência dos vetores exteriores* (substância poética, conceção teatral, condições de escuta). A música, enquanto comunicação, não passa de um gesto global formado por gestos subordinados. Este modifica-se substancialmente, não só quando ela é submetida a outros gestos, mas quando *compete* com outros gestos.

7) *A reciprocidade dos gestos do compositor e do intérprete; o gesto integral ou repartido*. A virtuosidade instrumental, bem como a tecnologia, com os diferentes tipos de mediatização atual, podem transformar o gesto do compositor. Eis uma componente que ele não pode ignorar: para a levar em conta ou a rejeitar. Mas será o gesto do compositor integral ou repartido? É o prolongamento do problema precedente: que se torna este gesto, quando ele confia ao intérprete uma parte de improvisação, ou quando a máquina se encarrega dos automatismos?

1. Génese da ideia

Poderia pensar-se que a ideia dimana de um poder misterioso, que ela é dada. Será difícil encontrar o seu vestígio? A ideia nasce, sem dúvida, em circunstâncias constritivas, porque a invenção,

mesmo quando se julga de todo espontânea, depende da circunstância histórica. Cristaliza o imprevisto e, ao mesmo tempo, só pode ser o produto de um certo concurso de circunstâncias: uma ideia nasce no seio de um certo vocabulário. É a síntese intempestiva de múltiplos dados esparsos e muito precisos, de certos *pressupostos*.

Uma ideia, por exemplo, não pode nascer fora das escalas utilizadas. Se quisermos, a invenção de uma ideia original que se traduz por alturas respeitará um certo *consenso* das alturas, tal como é praticado na época, numa dada porção de civilização. Quem diz alturas implica uma certa relação hierárquica entre elas e daí, embrionariamente, funções que suscitarão uma estrutura. De igual modo, a mínima invenção vê-se quase logo codificada numa linguagem rítmica. Embora elementar, à partida, o seu código implica uma hierarquia reconhecida que fixa quantitativamente as relações de durações. Estes dois elementos – alturas, durações – são elementos primordiais fora dos quais a ideia musical, em rigor, não existe.

Até a mais vaga aproximação do improvisador que descreve o instrumento, ou que utiliza a combinatória mais elementar das suas possibilidades, implica uma gramática ou, pelo menos, o estado *efetivo*, o estado presente da gramática.

Há, sem dúvida, situações ainda muito mais constritivas. Se a ideia é o pensamento em vista de uma utilização precisa – tal é o fito do compositor, tal *foi* sobretudo o objetivo do compositor: inserir-se numa prática existente da composição, com os seus esquemas aceites –, é mais que certo que a ideia inicial será requestada em função da inserção, numa forma ou num modelo.

A ideia foi assim influenciada pela forma de dança escolhida – giga ou minuet; pela estrutura de um andamento – a sonata de dois temas e, neste caso preciso, pelas características específicas do primeiro e do segundo tema; pelo tempo adotado – rápido ou lento; pela destinação do material – o tema pode ser destinado a um desenvolvimento, à variação, à simples repetição; pelo instrumento – a ideia é restringida pelos recursos próprios da manipulação instrumental.

No contexto da música vocal ou teatral, a ideia é ainda influenciada pela transcrição de imagens, de personagens ou de situações. A invenção musical brota então da *associação de ideias*: associação descritiva, cujos códigos devem ser assaz gerais para poderem ser reconhecidos como tais. Pode ainda provir de associações esotéricas, que se referem aos números, às letras ou a códigos paramusicais: por exemplo, as séries associadas às personagens de *Lulu* ou, na *Suite lírica*, as notas, os ritmos ou os intervalos que só têm significação no nexos com a vida privada de Berg.

Mesmo quando a ideia musical se julga independente destas circunstâncias constritivas, mesmo quando se tem por liberta de todo o vínculo com um conjunto existente de hierarquias; mesmo

quando se acha solta de toda a relação com estruturas formais estabelecidas, a ideia nasce ainda de uma certa constrição, da mais forte porque mais ilusória: a da memória.

A memória acumula em nós um certo número de modelos, incluindo igualmente os nossos próprios modelos. É um universo constante de referências a que é muito difícil subtrair-se. Criamos assim para nós, sem que tal seja perfeitamente consciente, ou sem que queiramos reconhecê-lo de modo patente, uma linguagem pessoal de referência, uma rede de gestos inventivos, para os quais somos tentados a apelar, aos quais nos reportamos em caso de urgência.

Existe uma falsa aparência da espontaneidade, que é penoso denunciar, que é fácil analisar. Ser-se-ia tentado a dizer que quanto mais rápido é um criador, e julga, por esta rapidez de elocução, de feitura, de gesto, manifestar a sua independência relativamente a outrem e a relação a si próprio, tanto mais ele se mostra, ao invés, prisioneiro de esquemas gestuais que constituem a sua *reserva* de expressão. Assim, quer seja no seio de um sistema global, quer dentro dele próprio (inclusive se já não se tratar então de um sistema, mas de uma coerência esparsa), a gênese de uma ideia não é livre. O gesto de invenção depende da acumulação de gestos históricos ou do acúmulo de gestos pessoais.

É interessante ver como a ideia, mais ou menos espontânea, deve, por vezes, lutar para se libertar e adquirir uma dimensão própria que lhe permitirá existir. Daí o interesse em estudar os esboços das obras, para espiar esta passagem do ato reflexo ao gesto ordenado.

A ideia dita espontânea – mesmo se nasce a partir de esquemas reais ou virtuais – não é necessariamente adaptada, de modo *absoluto*, ao objetivo do compositor. Existe ainda uma margem entre o que a espontaneidade extrai da reserva e o que será a ideia *útil*. Isso depende, claro está, do compositor e dos fins que ele persegue. Se a sua conceção musical for lassa, a adaptação faz-se inesperadamente com alguns retoques quase inessenciais. Se a conceção musical for mais estrita, passa por uma série de transformações antes de chegar à forma *convvincente*, ou seja, convincente para o próprio compositor: é-lhe necessário estar convencido de que esta forma serve perfeitamente o seu propósito. Por último, no caso de uma escrita muito estrita, a ideia sofre os contragolpes das dificuldades de manipulação a que é sujeita. Existe então um vaivém entre a sua origem e as suas transformações, ao ponto de se perguntar: terá o compositor previsto tudo? Schönberg assim pensava, comparando implicitamente o compositor com o Deus da Bíblia onisciente e onnipotente. Desde a invenção do tema, a obra estava criada, implícita no tema. Nesta perspectiva, o gesto do compositor é, desde a primeira ideia, um gesto de taumaturgo.

Ao vermos Bach e *A Arte da Fuga*, Webern e as suas séries de propriedades múltiplas, pode perguntar-se, de facto, se existirá semelhante previsão do autor a partir dos dados iniciais. A questão fica sem resposta, mas pode dizer-se que a ideia de partida acarreta em si um campo de propriedades, cujo pormenor o autor pode explorar, embora não o tenha exatamente previsto. O facto de estas propriedades estarem circunscritas num dado campo torna possível uma previsão *global*.

Será, aliás, tão real, como acabo de descrever, a ideia inicial? Aparentemente, parece haver ainda na base da composição ideias de todo virtuais, no estado de hipóteses. A composição dependerá então do confronto destas hipóteses com a realidade do material musical: elas verificam-se e modificam-se nesta confrontação. É verdade que a memória desempenha um papel bem menos importante neste tipo de ideia inaugural, porque é mais profundamente conceptual e não é delimitada pelas contingências de uma linguagem existente. Na verdade, ideias primordiais tão abstratas poderiam realizar-se segundo qualquer código. Trata-se de gestos no estado puro, de gestos que, em rigor, poderiam nascer noutro modo de expressão. Assim, ao “ler” um quadro, ao refletir sobre um fenómeno qualquer, o compositor pode sentir-se possuído do famoso “demónio da analogia”.

A ideia é una e múltipla, reconhecível e irreconhecível. Se a ideia for muito circunscrita, como as cenas do terceiro ato de *Wozzeck* construídas sobre *um som, um acorde, um ritmo, um movimento* perpétuo, haverá um grande potencial de invenção no seio desta ideia. A invenção, relativamente à ideia, implica compensação das forças, porque a ideia centraliza, refere tudo a si, mas também dispersa e se dispersa.

2. A dedução a partir da ideia inicial

É um dos gestos, senão o gesto mais determinante do compositor. Segundo as épocas e os temperamentos, assistiu-se à amplificação ou à diminuição do fenómeno de dedução. O resultado é uma predileção pela grande forma estritamente organizada ou pela pequena forma mais espontânea, com relações mais frouxas, escolha que depende da familiaridade com a gramática utilizada, e também do *quadro de ação*. Além disso, foi, ou não, a ideia *original* concebida em função da dedução?

O quadro de ação: como a ideia foi concebida para uma certa forma, ela obedece, pois, a estruturas precisas e o seu desenvolvimento seguirá leis predeterminadas. É um quadro de ação que pode ser cómodo, porque está todo preparado para que a imaginação consiga

valorizá-lo. É também um ‘handicap’, porque a imaginação pode ser contrariada por este quadro. Toda a evolução da nossa música consistiu justamente em tentar fazer coincidir ideia e forma mediante uma dedução apropriada. Quando os elementos da linguagem já não o permitem, em virtude de uma excessiva divergência devida, entre outras coisas, à evolução da linguagem harmónica, a ideia *destrói* a forma ou, de um modo mais radical, *perverte-a*.

Assim a evolução da fuga: um sujeito, um ou vários contra-sujeitos; um número de vozes fixado em limites precisos, um plano tonal determinado, baseado nos diferentes pólos da hierarquia tonal; sequências afastadas do original alternando com sequências próximas do original; a utilização do fator tempo (aumentação, diminuição); uma escrita mais ou menos estrita segundo o tratamento das sequências; uma exposição, uma reexposição, episódios, strettos... Eis um quadro de ação muito preciso, que correspondia a uma formalização total, a uma formulação tonal.

Visto que a invenção harmónica fez explodir, pouco a pouco, este quadro rigoroso, a fuga tornou-se um recurso arcaizante em que as licenças ocuparam um lugar cada vez maior até ao momento em que, ou se conseguiu a liberdade plena a seu respeito, abandonando este quadro morto aos pedagogos, ou se regressou a noções mais simples, mais capazes de se satisfazer com conceitos evoluídos a outro nível da linguagem (como a passacalha por exemplo), ou se tratou ainda esta forma como uma espécie de fachada na qual as funções originais desapareceram para dar lugar a simulacros de funções que preservam apenas uma descrição de todo exterior.

A evolução da dedução em relação à ideia original coloca-se praticamente sempre no quadro de uma formalização global relativamente a uma formalização local. Importa, pois, que o estado presente do vocabulário o permita e autorize esta noção de desenvolvimento.

Pode estudar-se este fenómeno de um modo muito mais explícito, quando existe um estado *de crise*: crise histórica ou crise individual.

Crise histórica. Vimos, no início deste século, sobretudo quando a expansão do vocabulário cromático e a vontade de não-repetição levaram a pôr em dúvida inclusive o princípio da dedução. Neste momento, apenas podem fazer-se exposições ou encadeamentos de exposições, com características similares para preservar a homogeneidade estilística.

Se lermos a confissão improvisada de Webern, que são as suas conferências reunidas sob o título *Rumo à nova música*, ficamos impressionados com a sua atitude num momento preciso da sua existência: a recusa – ou a impossibilidade – de deduzir. Declara ele: “Tive o sentimento de que, uma vez aparecidos os doze sons, a peça estava acabada.” A busca da coerência absoluta numa exposição, unida ao desejo absoluto da não-repetição, leva assim a um bloqueio total.

Para Webern, tal como para Schönberg, a solução foi considerar que a série transposta, embora utilizasse os mesmos doze sons, não era uma repetição; e, ademais, que as notas absolutas que compunham uma série podiam ser relativizadas em diferentes registos e surgir assim como objetos, ao mesmo tempo, novos e deduzidos. A crise de Webern, em particular, passou, pois, pela aniquilação dos esquemas de dedução a todos os níveis da linguagem. Eis porque as obras deste período são de uma extrema brevidade, mesmo no seio da sua própria brevidade. Por outro lado, ele recorreu a textos poéticos para religar as “exposições” umas às outras, para forçar a dedução formal a produzir-se a partir de outra causa.

Schönberg não fez outra coisa em *Erwartung*, onde o liame é sobretudo dramático, e onde seria inútil querer encontrar uma extensão, ou uma pulverização, da noção de forma. De resto, quando quis “promover” a série por meio de quadros formais, teve de recorrer a esquemas antigos que ele aprontou para as necessidades da sua causa. Assim a nostalgia da *grande* forma não é apenas uma reação contra a brevidade, mas provém da tentação necessária de reconquistar a dedução, de lhe proporcionar a sua verdadeira dimensão – que é, obrigatoriamente, a da extensão no tempo. A variação é ainda uma outra forma de recurso possível, porque esta forma está ligada, de perto e de longe, à dedução, como variação ornamental ou estrutural.

Importa ainda mencionar, relativamente à situação de crise histórica, a *aparência* de dedução, tal como a prática, de modo totalmente exterior, o percurso neoclássico. Os esquemas são aqui retomados, não já pelo que eles são profundamente, mas como uma espécie de prótese mais ou menos bem adaptada.

Crise individual. Assistiu-se, no século XIX, à falta de adaptação das ideias à dedução, porque elas não tinham sido previstas para isso. É a doença dos sinfonistas depois de Beethoven, doença que Wagner observara, não sem malícia. Ou então a dedução aplica-se mal, porque as consequências não são convincentes. É o caso de Berg com as suas simetrias: elas “funcionam” sob certas condições, quando a ideia foi pensada em função da dedução (ritmo contínuo – ou, pelo contrário, ritmo não-direcional de acentos); mas se a ideia for uma ideia melódica direcional, é inadequada relativamente à assimetria de que se serve a dedução.

Quais são, pois, *as relações da ideia e da dedução*? Elas refletem-se... À partida, não são necessariamente pensadas de modo pleno e conjunto. Podem descobrir-se, pela dedução, propriedades implícitas na ideia, mas esta descoberta do imprevisto pelo previsto é justamente uma parte integral do trabalho do compositor.

A ideia pode ser pensada enquanto tal. O compositor analisa os seus elementos e deduz as consequências para um desenvolvimento: a ideia é deveras *real*. Mas pode também ser *virtual*, preexistente a

todo o dado temático: neste caso, condiciona simultaneamente a definição das imagens reais e dos seus desenvolvimentos. Ter-se-á uma boa ideia desta diferença, comparando as *Variações*, op. 31 de Schönberg e a *ideia* de variação desenvolvida por Webern nas *Variações para piano*, op. 27 e as *Variações para orquestra*, op. 30, onde a forma da obra é definida pelo grau de proximidade ou de afastamento, de simetria ou de dissimetria, relativamente a um esquema latente.

Passou-se assim de uma conceção propriamente temática para uma conceção que, de início, se chamou *atemática*. De facto, existe dedução, como na minha *Sonatine pour flûte et piano*, a partir de uma rede abstrata de possibilidades onde se definem as circunstâncias desta ou daquela aparição.

De modo geral, e na liberdade frente às definições académicas do tema ou da figura, e das conotações que elas implicam, direi que a uma ideia finita corresponde um desenvolvimento finito, e que a uma ideia não finita pode corresponder um desenvolvimento não finito.

Esta ideia de desenvolvimento finito tornou-se-nos familiar pela história da nossa tradição ocidental. O gesto é nela delimitado por uma forma terminada e, claro está, determinada. Esta forma é o que nos conduz de um ponto a outro, através das peripécias que podem revestir um carácter mais especificamente estrutural ou, pelo contrário, propender para a imediatidade da expressão. Importa pouco, aliás, este carácter da significação. Como a peripécia tende para uma forma, a escuta, no fim de contas, deve controlar e conhecer os elementos deste percurso ou deste drama. Tais são os objetivos da obra *acabada*.

Encontram-se também obras não acabadas a partir de princípios mais ou menos acabados. É o caso da improvisação sobre ragas na música da Índia. Ao invés, a elaboração pode ser acabada a partir de uma ideia virtual, como em Webern: o ponto de partida não é o mesmo, mas o objetivo não muda.

Mas a partir da ideia não acabada, pode e *deve* conceber-se a noção de um desenvolvimento não finito. Não falo, claro está, de um desenvolvimento inacabado, mas de um desenvolvimento em que a noção de acabado já não tem sentido.

Sobretudo no período atual em que se falou muito de acaso – amiúde, a torto e a direito –, a noção de *estatística* é que pode desempenhar um papel muito importante. O acaso não pode implicar critérios estilísticos; rejeita-os, porque aceita seja que escolha for. Consegue apenas produzir um montão de atos cujo único vínculo é o *a priori* que decide fazê-los chegar na simultaneidade ou na sucessão. Depressa se enxergam os limites de semelhante percurso, e até na surpresa que rapidamente se esgota e não renova, com a intensidade necessária, com a qualidade de novidade que a percepção deseja, esta dialética do reconhecível e do imprevisto indispensável para criar e manter o interesse.

Pelo contrário, o desenvolvimento estatístico aceita dados estilísticos e gramaticais, mas desloca o acento para a previsão de soluções múltiplas, de campos de desenvolvimento: será indiferente, por conseguinte, servir-se de uma solução precisa ou de qualquer outra. Certas soluções serão, porventura, subjetivamente mais interessantes do que outras, mas, num contexto global, inscrever-se-ão numa escala de interesse em que as outras soluções encontrarão também o seu lugar. Ao reconsiderar os meus próprios percursos, consigo compreender que a minha utilização das estruturas “automáticas” sem decisão “estética” – como no primeiro livro das *Structures pour deux pianos – Sonate pour piano* ou *Éclat* – são, na realidade, uma abordagem estatística do desenvolvimento que, desde há muito, me preocupou e que hoje compreendo com maior clareza – sobretudo quando penso em certas soluções possibilitadas graças ao uso do computador e à especificidade deste último relativamente ao trabalho “seletivo” do compositor.

Em face da escolha do compositor ou, de qualquer modo, de um número limitado de escolhas propostas pelo compositor, a máquina pode propor-nos uma infinidade de opções que tornam caduca a própria ideia de escolha e nos obrigam, portanto, a encontrar uma nova noção de desenvolvimento, de dedução.

Em face de uma *direccionalidade* da dedução, pode imaginar-se uma dedução absolutamente *não direcional*. Não somos obrigados a ouvir, uma a uma, as soluções que ela nos propõe em massa, nem a escolhê-las uma a uma; estão presentes num certo contexto e *podem* aparecer, *precisar-se*, na ocorrência de outro acontecimento, que nas proporciona um invólucro para se delimitar e se determinar.

Este automatismo das deduções pode, evidentemente, submeter-se a diversas críticas restritivas, que suscitam famílias mais ou menos reduzidas de soluções. Trata-se, todavia, de um certo bloqueio dos elementos constitutivos ao nível zero da linguagem, como em *Structures I*.

A partir daí, pode imaginar-se que a linguagem consiga evoluir de estados amorfos para estados “morfos”, se me atrevo a dizer. Estamos perante duas categorias de atitudes: ou uma solução precisa pode desenvolver-se à medida que as condições se tornam mais restritivas e a escolha se leva a cabo num campo muito restrito em que o juízo o pessoal se torna o fator essencial; ou faz-se sofrer várias transformações que implicam uma degradação da ideia primordial rumo a uma forma que já não tem significação individual e onde os critérios, pouco a pouco, se desfizeram ao ponto de só interessar à percepção global: trata-se, então, de uma entropia da ideia de partida.

É possível deduzir estas duas categorias uma da outra, fazer que elas se sucedam ou alternem. Pode igualmente fazer-se que uma destas categorias atue sobre a outra. A ideia determinada, selecionada, poderá servir de envelope a um processo indeterminado, ou ainda

o processo indeterminado poderá fazer proliferar a ideia determinada, ao ponto de a levar a perder, por excesso de multiplicação, a sua individualidade. O computador é, claro está, o utensílio mais propício a este percurso, o mais apropriado para a extensão estatística da dedução. A forma e a conceção da forma absorvem, pois, a ideia de acaso, de probabilidade, mas ao mesmo tempo garantem a validade destas deduções múltiplas.

Parece-me que as consequências são grandes quanto à flexibilidade da obra, da qual certas produções só podem inscrever-se definitivamente no instante da realização, embora aí se inscrevam com a máxima precisão, e são também grandes quanto à coerência da linguagem. De uma linguagem de todo oclusa e de soluções únicas pode chegar-se a fazer uma linguagem aberta, não direcional, que implica uma percepção da mesma ordem.

A música, cujo objetivo, para mim, seria quase essencialmente o *indefinido*, pode concretizar este sonho do indefinido com utensílios adequados, e já não se contenta com uma aparência de itinerário em direção a ele.

3. Constrangimentos e liberdades da dedução

A ausência de dedução ocasiona um desperdício de ideias, porque é necessário inventar a todo o custo ideias para manter o interesse do discurso musical. O excesso de dedução, à força de esticar o trajeto entre a ideia original e o resultado final, chega a cortar toda a comunicação entre os extremos, e leva a que se possa deduzir tudo de tudo. Entre deduzir tudo de tudo e deduzir nada de nada, qual poderia ser o verdadeiro campo operacional? Ou, por outras palavras, quais os limites do reconhecer e do descobrir, o que Gilles Deleuze exprimiu pelos termos de repetição e de diferença? E, por conseguinte, quais as relações necessárias entre dedução e percepção?

Se nos colocarmos numa perspectiva histórica, vemos que a percepção se orientou para o enquadramento do desconhecido pelo conhecido. Desde a fundação da própria linguagem, é esta a tendência manifesta. Existe uma estandardização das funções tonais, dos objetos sonoros (os acordes), das funções formais. Desde que se ingressa na convenção de uma certa linguagem, estes elementos são preexistentes, e poderemos reconhecê-los, independentemente das diversas aparências sob as quais eles se patenteiam. Pode falar-se de funções abstratas que se materializam em tal ou tal contexto. Este universo será acolhido à primeira vista: por conseguinte, assistiremos apenas a uma iteração dos seus elementos, mas não a uma repetição pura e simples, porque os elementos são variados, diferentemente encadeados.

Tomemos o caso de todo o sistema harmónico tonal: o acorde e as suas inversões são o mesmo objeto organizado diferentemente nas suas constituintes e, por isso mesmo, adquirem uma função nova: o acorde fundamental, por exemplo, tem funções diferentes do acorde de quarta e sexta, embora se trate apenas de duas permutações de um mesmo objeto inicial. Por outro lado, as funções de graus e de inversões são as mesmas para todas as transposições. E as funções que unem os tons relativos são as mesmas para todos os tons relativos.

Para as estruturas formais, isso não é menos evidente. Seja qual for o tema empregue, a fuga lê-se segundo um certo plano formal, e cada secção deste plano utiliza tal ou tal categoria de procedimentos, determinada maneira de elocução. De acordo com o maior ou menor rigor das formas, o esquema formal será reconhecível através da evolução dos materiais de partida, escolhidos para o corroborar.

Mediante um tema ainda desconhecido e deduções também não ouvidas, será possível reconhecer progressivamente, eu diria até *verificar*, o esquema formal adotado. É ainda o trajeto de Schönberg nas *Variações*, op. 31. Mas porque é que, neste último caso, as coisas já não podem funcionar da mesma maneira? Embora a forma adote um esquema reconhecível, apesar do laxismo desta forma compartimentada, as funções que suportavam o esquema, de facto, desapareceram. Em variações ornamentais, de que tantas se escreveram no final do século XVIII e até meados do século XIX, dado que o esquema harmónico era assaz simples para ser reconhecido e o esquema melódico sofria transformações exteriores sem que a própria estrutura fosse modificada, era possível, justamente através das *Variações*, reconhecer o esquema inicial e compará-lo mentalmente com as variações, apreciar o seu grau de afastamento ou de enriquecimento, o acento que se punha neste ao naquele aspeto. Além disso, por causa da brevidade do dado, a memória conseguia reter na sua globalidade o esquema inicial.

A partir do momento em que o esquema inicial foi mais complexo e os elementos de manipulação se tornaram mais numerosos, desde que esta manipulação incidiu em elementos capitais para reconhecimento ou o não-reconhecimento, revelou-se mais difícil a leitura das variações, a avaliação do liame tema/variações.

Já em Beethoven é penoso seguir certos andamentos que utilizam o princípio da variação. Por várias razões. *A primeira* é, decerto, a recusa da compartimentação que torna claramente legível a variação clássica. (Se numa variação surgiu a desorientação, a memória começa no zero para ler ou decifrar a seguinte.) *A segunda razão* é a existência de uma estrutura original mais complexa que, por isso, não pode armazenar-se com tanta facilidade na memória, para servir de bitola de comparação: dispersão das vozes, dissimetria nas proporções,

dificuldade de captar a voz principal relativamente a um contraponto (proximidade da voz principal e da secundária, para retomar o vocabulário de Schönberg.) *A terceira razão* baseia-se na elongação do tempo e na não-proximidade imediata da variação e do objeto original. Dir-se-ia até que quanto mais Beethoven afasta a variação do objeto original no tempo e na aparência, tanto mais ele é formalista, no sentido de que respeita muito literalmente certos dados do objeto inicial. *A quarta* é a liberdade adotada perante alguns elementos do objeto inicial: a harmonia pode permanecer como elemento de variação, ao passo que a melodia original desaparece; podem surgir novas figuras mais importantes do que as figuras originais; pode haver mudança na disposição das vozes, modificação da proporção das partes constituintes ou das relações tonais que elas respeitam.

Se as variações “clássicas” utilizavam este princípio de reconhecimento, por vezes até ao desinteresse, a variação genuinamente beethoveniana, a dos últimos anos, lida cada vez mais com a tensão criada pelo afastamento ou pela aproximação da variação quanto ao tema, pela recusa da segmentação, pela observância rigorosa do esquema formal profundo em contraste com a deformação da superfície e das aparências.

Vindo agora ao esquema de Schönberg nas *Variações*, op. 31, vê-se bem que ele quis retomar esta tradição e pretendeu igualmente lidar com a oposição dialética do reconhecimento e do desconhecido. Mas as funções tonais já lá não estão; e se inicialmente há certas características de intervalos que são, e se tornam, o símbolo de uma variação, não pode dizer-se que as deduções derivadas da série sejam, em rigor, reconhecíveis. Portanto, o carácter da variação é que lhe dará a sua unidade, e estaremos perante uma sucessão de “peças de género” cujo critério será, sobretudo, ou a textura orquestral (orquestra de câmara ou grande orquestra), ou a pulsão rítmica, ou um envoltório [*enveloppe*] expressivo. Eis porque Schönberg precisou tanto desta separação entre as diferentes secções que permitem ao ouvinte mudar de “registro” e, portanto, reconhecer-se na sucessão das variações até à variação final e à sua coda.

Se escolhi a variação como ponto principal da minha demonstração, foi porque ela revela melhor a necessidade que os músicos sentiram de lidar e trabalhar com a repetição e com a diferença. Não causa surpresa ver que a maioria dos músicos, já de todo senhores do seu mester, ou seja, num período bastante avançado da sua produção, utilizou ou diretamente esta forma ou, de modo mais indireto, o procedimento da variação. Aliás, toda a história ocidental se enxerta no dilema repetição/variação, reconhecimento/desconhecido.

Isto encaminha-nos para um tema muito mais geral. Qual o valor de uma técnica, quando as suas premissas já não são perceptíveis? No quadro do “serialismo integral”, estavam reunidas muitas

condições para formar um objeto; a transposição destas diferentes condições facultava outro objeto. Mas até que ponto podíamos percebê-lo como uma transformação? Que critérios se hão de conservar para podermos aproximar um objeto de outro? Requerer-se-ão critérios fundamentais ou critérios fundamentais acrescidos de envelopes? E quando os envelopes são suficientes, porquê utilizar então critérios fundamentais tão complexos?

A linguagem de hoje já não se baseia em objetos padronizados e reconhecíveis pelo próprio facto da sua standardização. É difícil estabelecer um reconhecimento profundo da linguagem, daí a necessidade de recorrer aos envelopes ou de clarificar uma característica por meio de outra.

Será que, por outro lado, o *cantus firmus*, histórica ou simbolicamente falando, é feito para ser reconhecido? A inserção de um objeto noutra origina um objeto novo, cuja característica primeira não reside necessariamente no reconhecimento da dedução. Lida-se com um objeto diferente, que se tornou estranho.

Eis-nos perante um curioso paradoxo: quanto mais os elementos constitutivos são irreconhecíveis, tanto mais os envelopes hão de ser reconhecíveis. A partir destes elementos constitutivos, a principal preocupação será animar objetos cuja origem ou parentesco se reconhecerá, sublinhados por uma semelhança essencial e diferenciados por características provisórias.

Mas quando a obra, pela dedução, acumula objetos diferentes, tornados estranhos à sua origem, o perfil que ela apresenta vai da ordem para o caos. Isto passa-se não só com as estruturas fundamentais da composição – alturas, ritmos, dimensões vertical e horizontal – mas também quando um timbre instrumental constitui o objeto de transformações eletroacústicas: o instrumento de origem pode ser reduzido ao *anonimato* por uma série de transformações, onde a sua originalidade é pouco a pouco absorvida, onde o seu lugar se pode disseminar.

4. A música e a expressão: formal e instantâneo

Mais do que nunca, a composição assenta na dialética repetição/diferença, mas as leis que a regem são cada vez mais empíricas, locais, embora obedeçam a uma impulsão geral. Por conseguinte, é-nos necessário ver como se pode preservar uma impulsão expressiva no instante, ligando-a, ao mesmo tempo, a uma corrente mais profunda. No tocante à percepção da obra, que relação importará preservar entre o formal e o instantâneo? Por outras palavras, deverá o compositor, quanto ao seu gesto, interessar-se pelo reconhecimento do formal?

O primeiro problema, o da relação do impulso expressivo relativamente ao esquema formal ou – se quisermos evitar esta dualidade de plano – da invenção instantânea quanto às consequências a longo prazo, é um problema que paulatinamente se levantou, à medida que a música se “desformalizava”. Durante muito tempo, a música não levantou o problema da expressão (e a sua caricatura sentimental, “ser expressivo”) como uma categoria separada. Afigurava-se normal que a expressão estivesse formalizada num discurso coerente e orientado. Os pontos de referência eram de todo o tipo: formais, simbólicos; havia quase um código de expressão que beneficiava de um consenso coletivo. A música, qual linguagem verdadeira, transmite uma mensagem acessível e clara, pelo menos tão clara quanto possível para evitar as ambiguidades, embora a relação da música com o que ela pode expressar esteja, desde há muito, sujeita a caução. Mas, sobretudo quando se tratava de música religiosa, ligada a textos dogmáticos, não se visava a expressão pessoal, mas expressar a fé, para lá da individualidade e na qual cada um tinha o direito de se encontrar. Daí, em certo sentido, a extrema adequação de uma linguagem codificada. Em muitas músicas não-europeias, sobretudo nas músicas da Ásia, vemos igualmente códigos intervir do modo mais absoluto: regem inteiramente a comunicação entre o músico e o ouvinte.

Na tradição ocidental, o uso de certos intervalos relativamente à expressão direta da alegria ou da dor remonta a vários séculos. As suas raízes encontram-se na música da antiguidade grega, pelo menos nos escritos teóricos que ainda podemos ler. O meio-tom descendente, o meio-tom ascendente, o cromatismo em geral têm conotações assaz precisas para serem percebidas como tais por todas as pessoas que beneficiassem de uma certa cultura. As tonalidades possuíam igualmente conotações expressivas. Os melismas ou os motivos funcionaram como códigos da expressão, a tal ponto que, levando este princípio quase até ao absurdo, o musicólogo André Pirro pôde estabelecer um repertório de símbolos em Bach, numa época em que, decerto, já se nadava em plena euforia wagneriana. Porque eram códigos, todos estes meios podiam integrar-se sem dificuldade na linguagem.

Mas quanto mais transparece a expressão individual, tanto mais estes códigos gerais se tornam caducos, com a consequência de que cada um tenta, inclusive desesperadamente, encontrar uma transcrição de todo o pessoal do seu mundo não só expressivo, mas *emotivo*.

Quem diz “emoção” significa quase a rutura, a fissura múltipla, a instantaneidade e a unicidade da experiência, a luta contra a formalização depreciativa do acidente. A música assemelha-se a um oscilograma psicológico. O problema tornou-se assim, para o compositor, cada vez mais acutilante: como conciliar a diversidade das suas impulsões com, digamos, a expressão global de uma forma?

O primeiro obstáculo é, evidentemente, o da duração. Como se poderá chegar a constituir um conjunto formal coerente a partir de dados esparsos, ou até tensões contraditórias? Não é um problema novo. A história do romantismo consiste até essencialmente nisso. Os românticos recorreram a várias astúcias.

Adotaram a *forma curta*, forma em que o “desenvolvimento” não tinha, em rigor, importância, já que os limites em que ele se situava permitiam deduzir gradualmente, num perímetro restrito. Esta forma curta, que se manifesta particularmente bem no *Lied*, baseia-se numa figura “unificante”, à qual tanto a textura temática como a textura harmónica de acompanhamento estão inteiramente ligadas, quase como variantes decorativas. Por outro lado, a forma propriamente dita é uma forma estrófica (ou então estrofe-antístrofe) que limita igualmente ao mínimo a dedução. Solta a estes dois níveis da noção de desenvolvimento, importa é a captação do instante, condensado num acontecimento único e numas quantas ondas de choque que ele diretamente provoca.

Adotaram a *técnica do bernardo-eremita*. Instalaram-se na concha vazia da forma sinfónica clássica para tentar prolongar o instante por meio de uma técnica comprovada. As Sonatas e as Sinfonias da época romântica são uma demonstração fascinante ou académica desta tentativa de acomodação. Como os temas não são em geral inventados em função de um desenvolvimento e não possuem implicitamente na sua invenção a hierarquia que devem submeter-se, persiste uma luta entre a natureza dos procedimentos a que eles estão sujeitos e a sua própria natureza. Basta, aliás, observar como os *retornos* e as *repetições* inerentes à forma clássica se tornam incongruentes e incompatíveis com a própria índole da expressão. Será preciso aguardar Mahler, para que o problema da Sinfonia seja realmente abordado, e para que a sobrecarga expressiva faça explodir, ao mesmo tempo, o quadro formal e os processos de elaboração do material.

Recorreram a uma *incitação poética ou dramática*, para se desvencilhar de um dilema impossível. Quer fosse o drama em música, quer o poema sinfónico – música de programa nos dois casos, real ou imaginário –, utilizou-se um meio diferente para subordinar os elementos musicais e lhes proporcionar uma consistência formal, que a simples hierarquia musical não teria conseguido impor-lhes.

Após esta época, o problema foi em parte abandonado, desde que foram rejeitadas as “formas do passado”, os esquemas formais preestabelecidos. Não mais houve divergência entre o instantâneo e o esquema preexistente, mas teve de pensar-se em estabelecer, pouco a pouco, esquemas globais que deram coesão ao instantâneo, diria eu, primordial e às deduções subsequentes.

Não regressarei à crise do início do século, sobretudo no que concerne aos Vienenses – mas poderia igualmente falar de Stravinsky a

este respeito, e as suas *Noces* são disso um exemplo particularmente interessante.

Gostaria de abordar este problema a propósito da pesquisa serial e pós-serial. Já depois de Schönberg, e na sua esteira, houve como que uma obsessão de totalidade. A obra deveria ser regida por uma organização global única dos diferentes parâmetros. A elaboração destes parâmetros determinava sobretudo as *fases* de uma estrutura. Além disso, e sempre na sequência de Schönberg, a não-repetição era considerada como um fenómeno primordial, nascido inevitavelmente da necessidade histórica. Neste aperto, o compositor tinha a tarefa de inventar sem cessar, mas sempre a partir da mesma unidade de trabalho. Como esta unidade não dispõe de recursos ilimitados, acontecia decerto que a não-repetição num domínio tão restrito não apresentava a maleabilidade suficiente. Desembocou-se, pois, numa contradição entre uma técnica demasiado centralizadora e uma vontade de expressão ligada ao instante. Eis o que provocou a explosão desta disciplina. Impunha-se encontrar, dentro de uma determinação geral demasiado flexível, meios locais que correspondam a tal ou tal polarização: vantagens concedidas aos campos harmónicos, à utilização de dados restritos, privilégios da escrita vertical em comparação com a escrita horizontal, etc.

Desenvolveu-se, pois, uma técnica inteira para se conseguir incluir o *acidente*, elemento essencial de todo o desenvolvimento. Reencontravam-se, de igual modo, as dimensões da escrita *livre* relativamente à escrita *obrigatória*; não havia apenas *uma* solução, havia várias, ao ponto de, por se querer guardar, senão explorar, todas elas, se ter recorrido a estas formas em que certos elementos eram submetidos ao acaso da escolha instantânea. Esta *indeterminação* da forma foi uma das respostas possíveis, provavelmente a mais frutífera, para resolver o problema de dimensões livres relativamente às dimensões obrigatórias. A *indeterminação* transmitiu-se, aliás, mas não sem perigo, a vários outros elementos da linguagem que, mais ou menos bem, a suportaram.

Ela levou, por isso mesmo, a outra dificuldade: será possível doravante, mesmo no reconhecimento do gesto expressivo, reconhecer o gesto formal pelo qual ele supostamente se transmite? Poderá este gesto formal ter um sentido, se ele nunca é o mesmo?

Esta relação da especulação e da percepção sempre apresentou dificuldades, sobretudo num meio de expressão como a música que apela, ao mesmo tempo ou não, para duas “categorias”: o olho e o ouvido.

O ouvinte é certamente o ouvido, e até o ouvido assistido pelo olho. Mas o compositor, que, antes de mais, lê a sua partitura à medida que a inventa e transcreve, encontra-se dividido entre estes dois campos de atração. A especulação visual pode atraí-lo, e também, por outro lado, todas as especulações simbólicas como

as transcrições de números ou de letras. Disso são testemunho as numerosas alusões da música “sábia” da Ars Nova, os cânones secretos de Bach, os extraordinários códigos obsessivos de Berg. O caso de Berg, com os códigos secretos da *Suite lírica* ou o simbolismo do 3 no *Concerto de câmara* é deveras excepcional e vale a pena sublinhá-lo: conseguirá o ouvinte perceber alguma coisa desses códigos? Não se transmitem eles sempre mediante envoltórios que, na realidade, só escassamente correspondem à exigência imaginária?

Somos confrontados com duas atitudes cuja relação jamais se pacificará:

1. Tudo para o ouvido, porque o ouvido é um guia efetivamente preguiçoso ou atento. Mas tal guia, para alargar os seus poderes, precisa ser provocado. Entre a especulação e a percepção há que estabelecer um indispensável jogo de espelhos.

2. O ouvido decerto, mas o olho deve poder governar ou, de qualquer modo, nunca ser esquecido. O compositor é o olho que imagina o ouvido. Porquê, de facto, querer afastar a especulação e a investigação técnica sob o pretexto de que a nossa a percepção não consegue seguir? Visto que a invenção técnica pode obrigar-nos a sair dos nossos hábitos adquiridos, não será ela capaz de provocar a nossa imaginação e de fazer recuar os limites atualmente conhecidos da nossa percepção?

Em que medida poderá e deverá o compositor interessar-se pela percepção dos seus gestos formais? “Restará sempre alguma coisa...”, porque a percepção atua, segundo graus diversos, a níveis diferentes (a “leitura”!). Será, então, necessário pensar a um só nível? E escolher qual? O mais elementar? Não poderá a obra ser também um pretexto para a reflexão e dar lugar a uma série de paráfrases e desenvolvimentos, *fora* do compositor? E, acima de tudo, não nos forçará a especulação ao enriquecimento, ao desconhecido?

Nunca se estabelecerá o limite entre percepção e especulação, e uma das obrigações do compositor é recusá-lo enquanto tal.

5. O emprego da técnica como reveladora de novos gestos

Os nossos gestos expressivos são porventura limitados, ou se não forem, são fortemente condicionados pelo nosso atavismo cultural. Em que é que a imersão na técnica poderá ser libertadora? E levar-nos a descobrir gestos expressivos para os quais não estávamos preparados? Por outras palavras, qual a proporção de meios expressivos, de que conscientemente nos servimos, e aqueles em que embatemos em virtude de operações, decerto premeditadas, mas imprevisíveis quanto às suas consequências? Qual o jogo entre a vontade e o acidente?

Quando estamos prestes a escrever uma obra, estamos simultaneamente em estado de referência e em estado de inquirição. Referência, não só quanto ao passado “histórico”, mas ainda quanto a nós próprios, ao nosso passado, ao que descobrimos, ao que provisoriamente estabelecemos na obra ou nas obras precedentes. Certos traços afiguram-se-nos ou inconclusivos ou mais ricos de personalidades do que antevíamos; eis as carências e as promessas que temos no espírito, ao especularmos sobre o futuro imediato.

Há, pois, retomada de certos caminhos, e até de certas obsessões; e a nossa sensibilidade deseja apreender algo de novo, embora não saiba ainda como abordá-lo. Temos necessidade de ampliar, de desviar, de remodelar; pomos de novo em causa certos dados. Não obstante o nosso desejo de projeção no futuro, é um passado imediato ou remoto que pomos em jogo, que repomos em questão. Antes mesmo da expressão consciente do novo, existe reflexão sobre o estado presente, e dedução, extrapolação, relativamente a este estado presente.

Eis-nos, pois, prestes a tirar conclusões diferentes, a olhar um material dado sob um ângulo novo. Esta especulação é acompanhada de uma investigação em que a nossa sensibilidade se empenha, a bem ou a mal, porque ela não sabe por onde irá passar, nem sobretudo onde irá parar. Não é o que conhecemos – por nós próprios ou por outros – que nos levará a determinada solução na escrita; ao invés, a busca da solução de um problema de escrita é que nos encaminhará para outra forma de expressão. Pode dizer-se que nunca teríamos chegado a esta expressão diferente, se o problema de escrita não nos tivesse forçado a descobri-la.

Não falo apenas de constrições, como as já evocadas: constrição do bloco de mármore para Miguel Ângelo, constrição do soneto para Mallarmé, condicionamentos exteriores ou constrições internas. Falo sobretudo da consequência da técnica na percepção sensível, de técnicas como o contraponto invertível em Bach ou o retrógrado em Beethoven⁹. A percepção será tanto mais estranha quanto mais adversas as consequências forem aos seus hábitos de escrita, ao que se está acostumado a ouvir no seu vocabulário sonoro.

Quando Schönberg, na quinta peça do Opus 23, escreveu em doze sons, o desenrolamento da série dividida em quatro vozes fez-lhe descobrir, de modo insuspeito, uma espécie de dimensão “diagonal” onde a repartição dos sons era mais importante do que a sua distribuição nas duas categorias vertical e horizontal. Esta descoberta foi fugaz, não constitui o objeto principal da inquirição nesta peça, mas assinala-se imediatamente ao ouvinte atento pela sua estranheza em comparação com o resto do contexto, assaz tradicional.

De igual modo, quando se ouve o *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen, dá-se conta de que a especulação do autor sobre o fenómeno das durações em especial o arrastou para uma expressão de

todo nova, radicalmente diferente da que ele praticara até aí, e que abria a porta a toda a avaliação *estatística* da duração.

A partir destes poucos exemplos, e de muitos outros mais recentes, pode ver-se em que medida a reflexão sobre a própria linguagem e a busca de uma prática diferente da linguagem geraram uma sensibilidade nova frente ao fenómeno sonoro.

Houve, sem dúvida, erros quanto ao liame especulação/percepção. Por vezes até, a percepção revela-se de todo diferente da concepção. Criam-se *Gestalt* reais, que se contrapõem a *Gestalt* projetadas e resistem a toda a filiação direta. Entre o gesto que o compositor concebeu e o que realizou, não há outra medida comum exceto o caminho pelo qual ele passou da sua concepção à sua realização. O retorno de uma à outra não chega a estabelecer-se, apesar do conhecimento que se tem do encadeamento entre elas existente. Uma vez, as duas *Gestalt* coincidem, outras não. É o que se produz, por exemplo, em certas obras de Webern como o *Quarteto* com saxofone ou as *Variações*, op. 30.

Levantemos, por último, o problema da transgressão frente à lei existente, que condiciona as nossas sensibilidades e as nossas opções. Observa-se uma transgressão bruta por um gesto libertador direto, expressão espontânea da sua própria reação, muitas vezes, em particular, no início de “carreira”, ou quando, após o autor ter progredido no conhecimento do seu vocabulário, opera uma transgressão deliberada, profunda, geradora de perturbações a longo prazo. Ou então, assustado com as suas próprias audácias, o compositor recua perante uma transgressão em prol da consolidação de uma ordem dada. Finalmente, caminho muito improvável, esta transgressão aceite da percepção pode revelar-se estéril ou, ao invés, mostrar-se prenhe de renovação a longo prazo. Mas o compositor, por si, dificilmente pode avaliar o alcance da sua transgressão, porque há transgressões que permanecem letra morta durante algum tempo e aguardam aquele que descobrirá as suas consequências.

6. A interferência dos vetores exteriores

Supusemos que o gesto do compositor se basta a si mesmo, que possui uma total autonomia. Em particular, quando tem a ambição de se apossar de dados novos, o gesto do compositor recorre à reflexão sobre o estado presente do seu ser musical, da sua consciência e, pela dedução e transgressão, força certas barreiras que, até então, lhe tinham parecido intransponíveis. Encontrava a razão de ser apenas em si mesmo, tão-só na reflexão sobre dados genuinamente musicais, mesmo se estes dados pudessem beneficiar da observação de outras experiências em domínios diferentes, e até adjacentes. Todo o criador pôde ser sensível a uma experiência que não lhe diz

diretamente respeito e, para lá da diferença do aspeto, ser influenciado por tal ou tal ponto de vista, por ele encontrado na sua própria linguagem.

A influência dos vetores externos traduz-se assim de duas maneiras: indireta, quando o contributo exterior não é destinado a integrar-se literalmente na obra; direta, quando, de forma deliberada, se quer amalgamar com a música outro meio, também ele suscetível de autonomia, como a poesia, o teatro ou, mais geralmente, o espetáculo.

Da primeira, a influência *indireta*, é muito difícil falar, já que semelhante influência se manifesta por indícios de tal modo absorvidos pela substância musical da obra que, abstraindo das confidências pessoais do autor, seríamos talvez incapazes de fazer a aproximação por nós próprios. Aliás, as aproximações que a história nos sugere não são forçosamente aproximações reais. Existe a tentação, por exemplo, de fazer uma aproximação entre um certo período criador de Webern e um certo período criador de Mondrian: idêntica tendência para a *redução* do material, para a simplificação do timbre, da cor, para a ordenação “geométrica” da forma, para o aforismo da enunciação. Mas é pouco provável que Webern tenha conhecido a evolução de Mondrian, e ainda menos provável que Mondrian tenha sabido da experiência de Webern: embora historicamente concomitantes, as duas experiências não se intersetam. Importa, pois, aceitar que um gesto profundo, dependente da época, mas não ligado a circunstâncias diretas, tenha levado os dois criadores a formular a sua expressão com meios de uma similaridade profunda. De igual modo, é pouco provável que a redução operada por Debussy na sua própria linguagem, esta concentração dos elementos utilizados, tenha sido o benefício direto de um contacto seguido com as últimas obras de Cézanne, onde se assiste à efetuação de uma redução similar. Há, pois, equivalências que se estabelecem ulteriormente, embora os protagonistas tenham atuado no isolamento individual, mas em referência comum aos dados de uma época.

Haveria talvez que estabelecer tipologias a partir das famílias de temperamentos, de modos de agir e reagir aos dados desta época. Seria possível orientar-se para uma tipologia Webern-Mondrian, uma tipologia Léger-Varèse, uma tipologia Schönberg-Kandinsky, uma tipologia Stravinsky-Picasso, uma tipologia Matisse-Ravel, etc. Se quiséssemos estender essas aproximações ao pormenor, elas muito depressa, demasiado depressa, mostrariam decerto os seus limites. Dito isto, o facto de nelas se pensar quase espontaneamente denuncia, numa época, a existência de diferentes fios condutores, vistos com a simplificação necessária a este género de perspetiva.

Quanto às influências que as suas leituras ou o seu contacto com as artes plásticas exercem sobre os compositores, só é possível

referir-se às suas confidências. Se em Wagner se descortina também a influência de Schopenhauer é porque ele a isso fez muitas referências. Sabe-se igualmente que era bastante impermeável à pintura, que as suas escolhas neste domínio eram de todo utilitárias – enquanto decorações ou elementos decorativos –, por conseguinte, que a sua obra, por “pitoresca” que possa ser em certos momentos, nada deve à visão dos pintores, mas muito mais a Shakespeare e aos trágicos gregos; e aqui não num sentido puramente “utilitário”, como se poderia ser tentado a crer, antes pela reflexão a que ele foi levado acerca do poder dramático da música, do motivo, sobre a importância da continuidade, da transição. A sua conceção da orquestra – entendendo o entrecruzamento polifónico em relação à voz do cantor – beneficia da sua reflexão sobre o papel do coro na tragédia grega. Poderíamos imaginar esta influência, mas, graças aos seus escritos, estamos cientes de que maneira esta influência atuou.

Não deveria, ainda ali, esperar-se muito de comparações que se situariam sempre ao mesmo nível. Quantas vezes, os músicos se queixaram do gosto dos poetas e dos pintores por compositores menores; quantas vezes, não vimos músicos, ousados no seu próprio domínio, tornar-se timoratos em campos estranhos. A influência não atua forçosamente de igual para igual, nem no interior do mesmo período histórico. Esta concomitância seria demasiado cómoda e dependeria de uma visão muito ingénua das relações da complexidade do indivíduo com o mundo que o rodeia. Importa pouco a fonte onde ele vai buscar a sua referência exterior; se a achar adjacente ao seu fim, o criador encaminhar-se-á para essa e não para outra, porque o gesto exterior a que ele se refere não o atrai forçosamente pelo seu valor intrínseco, mas antes pelo que ele vê por si mesmo, oculto aos outros, e que é o único a conseguir descobri-lo.

No tocante à influência desses gestos exteriores, poderei, no que me diz respeito, citar dois que particularmente me tocaram: confirmaram-me mais em certas preocupações minhas do que mas fizeram descobrir.

Na leitura do livro em que se resume o ensinamento de Klee na Bauhaus, fiquei impressionado com a coincidência das ideias que eu conseguira ter sobre o desenvolvimento orgânico das células de alturas ou de durações com o uso que Klee fazia, visualmente, deste mesmo tipo de ideias. Como uma ideia influencia *estruturalmente* a outra (a reta encontra-se com o círculo, modifica-o, é por ele modificada: sistema de forças antagónicas que agem reciprocamente). Como um objeto, um lugar, pode ser visto sob diferentes perspetivas simultâneas, e como o objeto, o lugar, pode ser o *foco* destas diferentes perspetivas. Como o espaço pode ser liso, não medido, ou estriado, medido – o que ele chama *dividual*, individual. Todas estas reflexões corroboravam as minhas, ao mesmo tempo que as faziam beneficiar de uma

abordagem especificamente visual, ou seja, avocavam prolongamentos e consequências de que eu não me apercebera, porque o hábito de manipular objetos musicais aticava certos reflexos adquiridos (pela educação), que me tornavam difícil a distância necessária que se deve ter para levantar questões sobre a validade dos tratamentos habituais.

Tendo pensado muito no acaso concertado, mais exatamente na escolha plural, deparei com o *Livre* de Mallarmé pelos esboços que dele então publicara Jacques Schéerer. Estes reforçaram as ideias que eu havia desenvolvido sobre a forma múltipla, sobre a subordinação das ideias a este género de forma, sobre a leitura múltipla de um conjunto de estruturas onde o sentido se renova em cada dimensão da leitura. Um exemplo: a densidade, a complexidade da textura, conforme se avança na espessura do *Livre*. Como este era *circular*, a densidade evolui, e a leitura começa num dado ponto da densidade para a percorrer no seu todo.

Citei Mallarmé, que estava em filigrana nestas preocupações estruturais. Mas ele esteve nas minhas preocupações de um modo mais construtivo quando se tratou de transcrever poemas para música.

Para os compositores, é o vetor exterior mais importante: o poema ou o texto teatral. Perante o poema, eles reagem, antes de mais, relativamente ao conteúdo poético, à imagística, à estrutura estrófica. Quanto a mim, na *Deuxième Improvisation sur Mallarmé e cummings ist der dichter*, tentei enxertar o tempo musical no tempo do poema, organizar a estrutura da música como um equivalente da estrutura do poema, relativamente ao verso, à quantidade silábica, à organização das gramáticas. A forma da escrita musical está aí ligada a cada qualidade particular da escrita poética.

Nas óperas do passado, o libreto era talhado à medida para se adaptar às formas musicais. Havia, pois, dificuldade em fazer coincidir a especificidade dramática com a especificidade musical, em virtude das diferenças de tempo, de enunciação. As soluções de Schönberg em *Erwartung* e *Die glückliche Hand* estão no pólo oposto da solução proposta em *Moisés e Aarão*. Em *Lulu*, Berg alarga, dilui e dissolve os quadros de ação utilizados em *Wozzeck*.

Os vetores exteriores chegam a modificar profundamente a reflexão sobre a significação das estruturas musicais, sobre a sua validade, sobre o nexo fundamental que existe entre a linguagem musical e as outras. A transcrição direta é impossível. É necessário transformar os elementos e adaptá-los ao caráter específico da linguagem musical; de outro modo, obtêm-se falsas equivalências que não podem satisfazer regras de correspondência genuinamente estruturais, idiomáticas.

Três tipos de relações são possíveis entre vetores extrínsecos: a concomitância e o paralelismo (um é reflexo do outro), a subordinação e a dominação (um é o envoltório do outro), a confrontação e a concorrência: entre os vetores existe conflito e antifonia.

Neste domínio da influência dos vetores exteriores sobre o gesto do compositor, não abordei um domínio quase tabu e que, todavia, fascina ou repele, com igual intensidade, o compositor de hoje. Refiro-me ao domínio da ciência ou, antes, da mera linguagem científica invocada como garante da modernidade.

Por vezes, lidamos decerto só com a concha vazia, com o invólucro exterior, com um certo vocabulário desviado do seu sentido direto, que se torna uma simples inspiração “poética”. Os títulos de Varèse – e somente os títulos – revelam este estado de espírito. O músico está possuído da ideia de encontrar uma verdade que não seja apenas subjetiva, uma verdade que ultrapasse a instabilidade artística, que assente em valores, se não mais profundos, pelo menos aparentemente mais indiscutíveis. Daí estes títulos: *Intégrales*, *Hyperprisme*, que evocam uma solidez, uma verdade para lá do humano, do transitório. À exceção da vontade, aliás de todo irracional, de relacionar a invenção musical com leis da natureza, de transferir o seu caráter inelutável para a necessidade absoluta da obra assim concebida, de lhe apor, portanto, um rótulo de qualidade para lá de todo o critério estético baseado em avaliações formuladas de modo demasiado vago para serem tomadas a sério, não se vislumbra realmente em semelhante estado de espírito a manifestação de uma influência determinante da ciência ou de um pensamento científico. Quando muito, é aí visível a nostalgia do absoluto, uma sede do indiscutível, expressão por excelência de um intuito poético.

No fundo, parece-me avistar este mesmo desejo de absoluto e de indiscutível na maior parte dos recursos à ciência ou ao vocabulário científico no que concerne à expressão artística. O instrumento matemático surge como um fundamento irrefutável; embora já não se fale, a cada instante, das leis da natureza a que deveríamos submeter-nos, persiste todavia a ideia de modelos que contêm a verdade, e que um juízo estético, por demasiado precário, não pode cingir. Porquê não admitir esta ilusão, enquanto incitação poética? Que nos importa se a imaginação é propulsada por uma paisagem, por um estado psicológico, por uma ideia intelectual, contanto que, à luz do prisma do fazer, a incitação se converta numa obra genuinamente musical, obedecendo, por último, tão-só aos seus próprios critérios? As nuvens, afinal de contas, podem inspirar a nostalgia debussysta; pela sua estrutura estatística, pela sua expansão, pela sua reabsorção, podem inspirar a construtividade de Xenakis ou as agitações de Ligeti. A legitimidade não provém do trajeto seguido a partir do fenómeno “nuvens”, mas estabelece-se em virtude de a obra alcançar assim uma qualidade muito definida.

O que se me afigura mais difícil de aceitar, e inclusive o que, por vezes, me parece de todo ilegítimo, é a ausência de transposição relativamente ao objeto da reflexão. A transcrição direta de um

universo para outro só pode ser dececionante, porque não atende às leis peculiares a cada universo. Em especial, as correspondências diretas entre o visual e o auditivo são, quase sempre, de uma “irrelevância” por demais evidente. Uma curva (transcrição de uma função qualquer) dará resultados melódicos insignificantes, porque o glissando é um elemento aniquilante e redutor por excelência, um fenómeno amorfo que não tem em conta aquilo a que o ouvido atribui mais valor, a noção de cesura e de intervalo. De modo análoga, crer que o timbre será interessante porque a sua curva, no osciloscópio, é bela de ver, é uma ilusão de que o ouvido, com experiência, depressa se restabelece. Em termos mais gerais, certas formas de pensamento, presentes nas ciências atuais, exigem uma transposição adequada para serem legitimadas. Um certo aparelho científico – ou antes tecnológico – serve, pois, sobretudo de utensílio relativamente ao desenvolvimento da tecnologia hodierna que permite expandir o campo da atividade musical. Esta verdadeira *transmutação* de linguagem para linguagem parece-me ser a única que se pode justificar em semelhante caso.

7. A reciprocidade dos gestos do compositor e do intérprete; o gesto integral ou repartido

Os diferentes tipos de mediatização pelos quais há de passar o compositor, tanto a virtuosidade instrumental, individual ou coletiva, como a tecnologia, podem transformar o seu gesto. É um fator do seu trabalho que ele não pode ignorar: ou para com ele contar ou para o rejeitar.

Uma parte do gesto do compositor consiste em pôr em forma, em função, os gestos dos intérpretes. Há duas atitudes extremas possíveis: ou se encara o gesto da transmissão só como um gesto necessário, mas desprovido em si de valor; ou, pelo contrário, se considera que a qualidade deste gesto ou o seu nível decidem do que se pretende fazer-lhe transmitir, determinam a mensagem.

Estas atitudes não se confinam a intérpretes “vivos”, conforme se tem em conta ou se nega o papel da virtuosidade. Isso estende-se igualmente ao domínio recente da tecnologia: ou se utiliza esta tecnologia como o canal mais adequado para concretizar certas visões “determinantes”, ou o interesse incide nas propriedades e nos acidentes da tecnologia para os utilizar enquanto tais e deles se servir como de uma *inspiração*, como instâncias do previsível e do imprevisível.

Se prolongarmos este problema da reciprocidade dos gestos da composição e da interpretação ou da realização, arriba-se à questão da desapossessão do compositor. O seu gesto desencadeou processos que ele já não controla, que já não quer gerir. Ele dedica-se então

apenas a escrever um diagrama de ação em que outras personalidades se incorporarão por meio da improvisação, ou desencadeia os processos automáticos que a aparelhagem técnica, devidamente preparada, fará proliferar. Em ambos os casos, dá o piparote inicial, mas após este gesto mínimo será, por assim dizer, espoliado de toda a iniciativa. Tenderá a pensar que alcançou um patamar superior da invenção, estádio em que já não é apenas a decisão autoritária e tirânica de um só que decide, mas em que se elabora um processo para lá do individual; a validade deste processo consistirá precisamente em estar situada para lá de um acidente individual, mas que seria, ao mesmo tempo, tão-só uma coleção de acidentes individuais. Depara-se aqui, parece-me, com a utopia do músico que gostaria de forçar o universo a falar através do seu gesto, como na hipótese “científica”, que pensa que o seu gesto individual propriamente dito se aniquilará na grande verdade incógnita do universo, ao qual, por estes fracos meios, atribuímos a prioridade absoluta.

Mas que se passa exatamente com esta utopia? No extremo, ela não passa de uma pia ilusão, de uma fuga perante os problemas da linguagem; pois apenas se relegam para um piso *inferior* as questões do gesto. E digo bem, para um piso *inferior*. Como o compositor já não assume nenhum gesto pessoal ou, quando muito, oferece dele uma caricatura vazia de todo o sentido profundo, remete a responsabilidade da obra para outros gestos, supostamente espontâneos, libertos, na realidade muito mais acorrentados a reflexos adquiridos do que o gesto refletido. O gesto do executante refere-se, acima de tudo, à sua memória ou aos seus hábitos de manipulação. A memória: são as referências às obras que já tocou, que armazenou, consciente ou inconscientemente, e ainda que as deforme ou as manipule superficialmente, o esquema profundo não varia; manifesta assim o seu grau de cultura e a sua faculdade de assimilação quanto a esta cultura. Neste sentido, ele não inventa gestos novos, mas tritura gestos originais já realizados e insere-os numa rotina de fabricação que está no extremo oposto da liberdade a que se aspira. No plano psicológico, porventura, o manipulador sente-se livre; na realidade, ele é de todo manipulado pela sua memória, é o brinquedo da sua própria cultura. Também o executante é tributário dos seus hábitos instrumentais. A cultura musical de que ele dá provas assimilou-a precisamente no contacto com o seu instrumento. E na aceitação ou na recusa, ele é prisioneiro de reflexos brutos que o levam inexoravelmente a iludir as questões fundamentais da invenção, ou seja, o nexo da estrutura e do material.

Este nexo estrutura/material é o que condiciona a reciprocidade de gestos entre o compositor e o intérprete ou entre o compositor e a tecnologia de realização. Mas deve ser, acima de tudo, um ato refletido. Pode ter-se a ilusão de inventar no imediato, mas só pode

inventar-se na reflexão. Não me refiro às categorias de imediato e de reflexão como categorias definidas pela duração ou pelo escrito. O imediato não é necessariamente a improvisação; o imediato pode ser também a obra decalcada diretamente sobre um modelo, para deduzir as verdadeiras consequências do modelo. A reflexão não é forçosamente um produto da escrita e do tempo passado na redação; a reflexão pode ser instantânea e encontrar-se na improvisação.

Mas é certo que a reflexão precisa, se assim posso dizer, de um transe crítico; ao passo que o imediato é tão-só a aparência de um transe, e a crítica está dele necessariamente ausente. O gesto do compositor é, por conseguinte, insubstituível, e toda a desapossessão desemboca apenas na banalização. Não é o Universo que se ouve, mas, pelo contrário, a estranha e desoladora ausência de toda a *Ideia*.

É no gesto da composição que se inscrevem as relações da estrutura e do material, e distinguirei três atitudes: 1) o gesto do compositor *nega* o gesto do intérprete enquanto tal, e aceita-o apenas como meio de transmissão (ou não o toma diretamente em consideração, como nas minhas próprias *Structures I*); 2) o gesto do compositor *absorve* o gesto do intérprete: analisa-o em dois planos: o plano da reação com o instrumento, o plano da reação na execução individual ou coletiva; 3) o gesto do compositor *deixa-se dominar* pelo gesto do intérprete: verga-se à virtuosidade, toma-a, se não como material da obra, de qualquer modo como o intermediário obrigatório e privilegiado. Estas mesmas três atitudes reencontram-se na relação com a tecnologia.

De facto, embora a virtuosidade ou a tecnologia possam ser boas inspiradoras, o gesto do compositor corre o risco de se aniquilar ou de se debilitar, quando se lhes concede a prioridade. No caso da *absorção*, existe uma dialética entre o que o gesto tecnológico ou instrumental é capaz de fornecer, e a exigência a que o compositor submete estes dados. Mas afigura-se impossível *negá-lo* ou esquecer-lo de todo. Pode pôr-se de lado a importância da transmissão, tomar as disposições para que ela cause o mínimo de problemas possíveis relativamente a outros problemas tidos por mais importantes. Mas, queira-se ou não, estes dois gestos intermédios existem e contrapõem, então, a sua força de inércia.

18. SISTEMA E IDEIA (1987)*

Abordei acima o desafio temático. Mas se quisermos ir mais longe na relação entre a entidade temática e o que lhe serve de suporte para nascer, se desenvolver e irrigar o campo da composição, é-se levado inevitavelmente a encarar as relações complexas que toda a ideia musical mantém com o seu sistema de origem. Toda a linguagem musical se baseia no entrecruzamento de diferentes sistemas: sistemas de alturas (gamas/modos/escalas), de durações (valores/metros), de timbres (orquestra/timbre de síntese), etc.; sistemas mais ou menos estritos (altura, duração), mais ou menos lassos (timbre), herdados ou inventados; sistemas que condicionam – até inconscientemente – todo o aparecimento das ideias, mesmo se elas revestem a aparência da espontaneidade mais direta.

De facto, um problema essencial para o compositor – desejo dele dar-se conta ou rejeite a sua realidade, preconizando a imediatidade da inspiração – reside precisamente no mecanismo que liga ideia e sistema. Que o sistema seja inteiramente absorvido, tido por natural e inevitável – o que implica condicionamento e passividade –, e a ideia surgirá como espontânea; na realidade, sofrerá todas as restrições apreendidos e, além da falta de originalidade, correrá o risco de ser circunscrita por limites demasiado precisos, para não levar à esterilidade. Que o sistema esteja disposto a procurar-se, a definir-se, e a ideia arriscar-se-á a ser apenas uma demonstração sem consistência e sem realidade, sem incorporação, sem encarnação; predomina a lógica: não é apenas a espontaneidade que se arrisca a sofrer, mas a própria força vital da invenção, submetida a restrições excessivamente conscientes.

Entre sistema e ideia situa-se o processo da *elaboração*; ser-nos-á preciso refletir sobre o que ele representa, avaliar a distância do sistema à ideia elaborada e levantar a questão muito ambígua: há de, ou pode, o sistema reconhecer-se através da ideia? Pode, e deve, a ideia dissimular o sistema? Os desenvolvimentos da música no século XX sublinharam muito fortemente – até ao ponto de rutura

* Publicado em *Points de Repère III / Leçons de Musique* (2005), pp. 339-420.

– este jogo entre o sistema e a ideia, relação incerta que tem por pólos o dogmatismo e o deixar correr. Este debate regressa regularmente, de modo mais visível, depois que o sistema tonal desapareceu como princípio unificador de técnicas e de estéticas diversas. Mesmo desabando sob os acrescentos e as exceções, este sistema – com as suas variantes modais – inspirava um certo consenso quanto aos elementos do vocabulário à disposição do compositor. Tendo este sistema sido ou recusado, ou restaurado, ou ainda esquartejado e até canibalizado, cada compositor foi tentado pela autonomia, inventando ou julgando inventar o seu próprio sistema. Assim, cada um inventa-o para as suas necessidades pessoais, ao mesmo tempo que, numa contradição paradoxal, o ambiciona como universal. Vimos um certo número destes sistemas expostos em artigos teóricos, que não passam de métodos de trabalho individuais, por vezes inteiramente temporários. Não era já o que acontecia com a gama de tons inteiros, de que Debussy se serviu como de uma variante cada vez mais excecional, e que permanece muito ligada ao seu vocabulário específico?

Visto de longe e com certa pressa, trata-se quase sempre de recuperar alguma coisa: integrar a tonalidade no universo puramente cromático; criar campos harmónicos privilegiados, ou seja, regressar a funções do tipo das que organizavam o universo tonal, etc. Os sistemas aplicaram-se a definir sobretudo o universo das alturas; por vezes, juntam-se-lhes considerações de ordem acústica para, a exemplo de Rameau, oferecer uma justificação simultaneamente física e natural do seu discurso, e a fim de alinhar com os usos mais recentes acrescentam-se sons enarmónicos e a análise dos espectros. Tudo isto suscita obras, é verdade, mas os sistemas permanecem muito precários. E nota-se que, para lá de um encontro limitado no tempo, o sistema em questão não consegue alimentar a invenção, que se exaure num círculo de possibilidades demasiado restritas.

Ao considerar as relações mantidas pelo sistema e pela ideia, embrenhamo-nos, pois, num terreno extremamente difícil, assinalado por todas as ambiguidades possíveis, onde se mesclam inextricavelmente as intenções do compositor, o coeficiente da sua personalidade, as relações imutáveis que entre si têm a sua invenção e a sua linguagem. Tudo neste universo se tornou relativo: na discussão infinda que opõe dogmáticos e espontaneístas, partidários da reflexão que tudo organiza ou da inspiração que tudo subverte, apenas consigo ver um problema mal equacionado, que suscita respostas mancas e insuficientes. Examinarei, pois, as incertezas que religam o sistema à ideia.

★

No domínio da música, observa-se – ponto comum à maioria das culturas – um equilíbrio incerto entre fenómenos livres, relativamente espontâneos, e elaborações voluntárias, mais sábias, conscientes dos seus meios. A música “popular” desenvolveu-se no território que lhe é próprio, e a tradição oral encarrega-se da pedagogia, da memória, da transmissão; as consequências são uma evolução muito lenta ou uma fixação rumo à degenerescência. Que semelhante tradição encontre fenómenos inesperados, cuja presença será brutalmente sentida como a intrusão de outro mundo mais vigoroso, mais vivaz, em plena expansão, e ei-la em risco de ser submergida dentro em breve e de desaparecer para sempre. Existe uma verdadeira *doença* das civilizações tradicionais ligadas ao seu estatuto sociológico. A música “sábua” corre, muitas vezes, os mesmos perigos de esclerose e de paralisia: congela-se e fixa-se num momento histórico ótimo, preserva a este respeito uma imobilidade que se julga eterna, que, de facto, se revela cada vez mais artificial e não oferece maior resistência aos choques imprevistos vindos do exterior. Basta evocar, no Ocidente, o destino da tradição gregoriana.

Mas há uma forma de música “sábua”, encarnada muito especificamente na nossa tradição ocidental, que aposta cada vez mais nas virtudes da imaginação individual que deve criar o seu mundo próprio, nos méritos do único, do insubstituível; esta tradição musical, ao contrário das outras, está – cada vez mais – sujeita à pressão da evolução, porque o critério de excelência já não se mede em termos de preservação das aquisições, da sua consolidação, mas em termos de evolução voluntarista, e até de destruição. Quanto mais se afirma o individualismo, tanto menos consenso existe por parte da coletividade acerca do sistema, e até um conjunto de sistemas próprios para garantir a coerência da linguagem em que se exprime o músico, para garantir, ao mesmo tempo, a compreensão direta, pelo seu auditório, da obra que ele lhe propõe. Toda a evolução musical do século XIX vai neste sentido: conheço as regras, conheceis as mesmas regras, logo estamos de acordo, logo compreendemo-nos. É o que a linguagem quotidiana nos permite fazer: nenhuma ambiguidade acerca do sentido, nenhuma dificuldade de comunicação; se houver uma mal-entendido pode ser ultrapassado por meio de alguma explicação complementar. Desde que o poeta intervém, a situação já não é tão idilicamente simples. Persistem decerto as regras essenciais da linguagem; distinguem-se do falar quotidiano por um emprego mais nobre e distinto, situando-se num nível superior, não se restringindo a usos sumários, eficazes, mais restritivos. O domínio da utilização é mais amplo, pode, pois, levantar problemas, segundo o nível de cultura e de educação; mas raros são os poetas que *inventam* regras, sistemas de linguagem – ou se o fazem, isso permanece episódico, mantém-se como uma paralinguagem que, com algum

esforço, bem depressa recompensado, se reconduzirá à “linguagem habitual”. Como o sistema sintático, morfológico, só pouco ou nada é perturbado, o sentido não deixa de ser mais difícil de decifrar do que o da linguagem quotidiana. Isso pode ter a ver com as regras prosódicas que impõem o número e a sonoridade, a quantidade de sílabas e o seu conteúdo fonético: Mallarmé, em certos sonetos, cultiva esta dificuldade num elevado grau de virtuosidade; tal não se faz, decerto, para simplificar a sua leitura, antes para torná-la literalmente mais musical. Todavia, muitos poemas desde então – e, aliás, no próprio Mallarmé – não se adstringem a sujeições tão rigorosas, e contudo apresentam-nos dificuldades de interpretação, quando tentamos interpretar o seu sentido, diria: decifrar os seus múltiplos sentidos. Um sistema gramatical e uma morfologia respeitados não conduzem, pois, diretamente ao sentido, à compreensão.

O problema levanta-se de modo simultaneamente mais simples e mais complexo no domínio musical, porque as regras nunca remetem para um sentido corrente, para o conceito imediato de troca, e já que, por conseguinte, o consenso só pode ter lugar a partir da própria obra e do universo estilístico particular a que ela alude – mesmo se as características individuais de uma obra ou de um conjunto de obras se possam definir de acordo com critérios mais gerais, relacionados com a história e a evolução cultural. Esta autonomia da linguagem musical não está, longe disso, inteiramente separada de toda a noção de sentido corrente, embora este sentido assente sobretudo em códigos de significação geralmente aceites, graças à existência de um património de referência. Por vezes, os códigos mudam muito mais rapidamente do que as leis de um sistema gramatical, e após alguns séculos, só a educação adquirida nos pode levar a esperar, e ainda (!) a reencontrar o significado “exato” de uma música, se é que a noção de exatidão se poderá aplicar a um absoluto musical muito difícil de abarcar e de definir, embora os códigos nos sejam perfeitamente conhecidos, e até familiares. Poderia, porventura, dizer-se de uma música do passado que ela se assemelha a uma língua morta; mas uma “tradução” não chegará para atualizar a obra musical; mesmo adaptada aos instrumentos e às práticas de hoje – a reconstituição perfeita revela-se muito problemática por múltiplas razões, das quais a mais incómoda, e até destrutiva, é a noção de autenticidade: quanto mais se tenta a aproximação ao modelo real (largamente imaginado segundo a leitura e o estudo de obras teóricas sobre uma prática musical delimitada a uma época dada ou a um grupo específico dentro dessa época), tanto mais ela se distancia da nossa compreensão direta, levando-nos a sentir fisicamente a dimensão, logo a distância, histórica – uma música, por todo o seu sistema de escrita, persiste ligada a uma dada conjunção, e nada consegue fazê-la sair daí. É possível, além de a transcrever fielmente, modernizá-la, ou

antes *modernizá-la*, impor-lhe certas práticas atuais, alguns traços do vocabulário de hoje; tornar-se-á assim o público consciente, de outra maneira, da distância histórica, pelo encontro inopinado, pela compressão do tempo: não se trata realmente de um enxerto estilístico, quando muito apercebemos isso, assim no *Pulcinella* de Stravinsky, como uma coloração que confere um novo picante a uma música que, sem estes acrescentos ornamentais, teria perdido para nós muito do seu interesse. Não se trata do equivalente da cópia por um pintor de um célebre quadro, não é exatamente Picasso que visita Manet, Delacroix ou Velásquez, pois estes senhores não se deixam esquecer tão facilmente como o mais modesto Cimarosa; isto situa-se num registo amortecido, subalterno, recreativo – mas a origem da colisão permanece a mesma, já que a decapagem é mais virulenta num caso do que no outro, já que a *reflexão* se situa num nível nitidamente mais revelador. O sistema em que se insere o modelo está falseado: subsistem as funções; estejam elas desviadas ou falsificadas, a consciência estilística – memória assaz precisa – mede a distância, a deformação, entre o objeto-modelo e o objeto proposto. O sistema funciona num duplo plano em relação às ideias elaboradas: a referência e o desvio. Na pintura, ao afastamento quanto ao modelo acrescenta-se a relação de imitação-deformação quanto à “natureza”. Os pintores, olhados como sujeitos de reflexão, abstraíndo das suas qualidades genuinamente pictóricas, dedicam-se a reproduzir, a imitar o objeto que descrevem; não há diferença de conhecimento entre o que se vê na natureza e no quadro: a transposição é mais subtil, ao ponto de escapar ao amator que olha de modo superficial. Se a transposição for mais agressiva, mais decapante, forjando uma visão fortemente individual a partir do olhar quotidiano, os sistemas irão desviar-se um do outro, de modo muito mais radical do que acontece nas “adaptações” musicais, porque a observância de certos códigos musicais habituais – a lógica tonal no seu nível mais elementar – não pode confundir-se com a percepção visual que temos do mundo externo. Logo que ouvimos uma música, por simples que seja, entramos no domínio do artifício, porque toda a referência direta à natureza é absolutamente desprovida de sentido; entramos, saibamo-lo ou não, num sistema cujas coordenadas talvez inconscientemente conheçamos: estas, todavia, condicionam a nossa escuta. O facto de mirarmos uma flor ou um fruto não acarreia necessariamente a referência ao ato pictural: natureza morta; o fenómeno cultural pode estar de todo ausente, embora esteja obrigatoriamente presente no caso da música, mesmo a mais elementar, a mais embrionária, repito.

★

A ideia musical não existe num vazio absoluto, fora de um sistema; é inteiramente condicionada por ele, no seu perfil, nas suas funções, nos seus prolongamentos. A abordagem inicial, antes de se fixar segundo os códigos de uma linguagem, pode referir-se a outras origens, concretas – visuais, auditivas –, abstratas – conceituais. Manifesta-se aí uma certa espontaneidade ou o resultado primordial de uma reflexão ainda não levada ao seu verdadeiro termo. Depois de a ter *captado*, falta ainda um processo de elaboração para definir as coordenadas que permitirão fixar e transmitir a ideia. Importa ainda poder deduzir desta ideia primitiva consequências assaz variadas que, por um processo dinâmico, hão de garantir coerência e renovação: nascerá uma forma, cuja estrutura é de todo condicionada pelas capacidades de desenvolvimento que emergirão a partir da ideia primordial. A história das ideias, das formas musicais, não pode separar-se da história da linguagem, porque existe uma relação permanente do sistema à ideia, relação que se torna conflito nos períodos de mutação. Seria inútil perguntar se é a própria ideia que obriga o sistema a evoluir, ou se é a transformação progressiva do sistema que leva as ideias a inscrever-se nele de outro modo, por necessidade. Sistema e ideia vivem em total simbiose, a sua história é uma recíproca absoluta. Num sistema fortemente codificado, a ideia *singular* é, de algum modo, deduzida de uma ideia genérica em coincidência com uma dada forma. Assim um tema de fuga não pode ser qualquer tema; é inventado em vista de desenvolvimentos precisamente delimitados, para se vergar a certas formas de escrita mais ou menos estritas, obedecer a leis harmónicas e contrapontísticas que determinarão as hierarquias de uma forma e, ao mesmo tempo, os seus parágrafos.

A fuga é o exemplo mais demonstrativo de uma ideia criada para o sistema, inteiramente condicionada por ele – o que não impede a variedade das aparências da ideia. Se algumas das condições são constritivas, ainda subsistem bastantes outras para que sejam possíveis miríades de aparências em que encadeamentos de intervalos, ritmos, fraseados e articulações se conjugam e suscitam um universo literalmente inesgotável; enquanto a forma, igualmente suscetível de infinitas possibilidades de variações, obedecerá a certos princípios – entradas sucessivas, diferentes exposições, sobreposições mais ou menos cerradas – que farão reconhecê-la enquanto tal. Sistema tonal, códigos de escrita e de forma impõem, portanto, um perfil muito particular da ideia musical – a invenção de um tema de características específicas – que remete exclusivamente para este sistema, para este tipo de escrita e de forma.

Um exemplo mais maleável da adequação da ideia ao sistema é-nos fornecido pela clássica forma-sonata. Também aqui os temas são inventados em vista de funções muito precisas: leis arbitrárias

do universo tonal e das relações hierárquicas que os diversos graus de uma tonalidade mantêm, leis mais concretas de expressividade e de contraste que exige uma forma baseada na oposição de duas entidades; estes dois tipos de leis manifestam-se um pelo outro. Mais ainda do que numa forma amplamente estrita como a fuga, estes esquemas diretores são assaz abertos para que a variedade das aparências não sofra praticamente nenhum limite; apesar desta imensa variedade de apresentações, estamos dispostos, todavia, a reconhecer imediatamente a sonata não só pela identificação da forma, do seu desenrolamento, mas pelas qualidades dos temas apropriados à construção desta forma. Na evolução da sonata e da sinfonia, constata-se o seguinte: quando a temática se torna mais rica, mais ambígua, menos binariamente contrastada, menos restrita e menos sujeita aos códigos gramaticais, também a forma se ressentirá profundamente; de arquitetural tornar-se-á narrativa, dará lugar a noções formais menos deterministas, apresentando a vantagem de uma maleabilidade, de uma riqueza e de uma variedade maiores, e a desvantagem – se alguma houver – consiste em elas não serem reconhecíveis de modo mais imediato: a invenção, em certa medida, corrompeu o sistema, porque as ideias exigiam uma outra conduta da dedução, uma noção diferente de desenvolvimento, uma outra forma do discurso.

A ideia e o sistema corroboram-se, lutam, transformam-se, manifestação da história pelo indivíduo e testemunho do indivíduo que assinala voluntariamente o seu lugar na história, se rebela contra os seus antecedentes e que no “património”, num processo que não domina, tão condicionado e revelado a si mesmo ele é pelas circunstâncias que o rodeiam e determinam, não encontra uma maneira adequada de exprimir a sua visão do mundo. Temos hoje, sem dúvida, uma visão mais combativa, mais antagonista, das relações entre sistema e ideia do que a podiam ter os músicos até ao início do século XIX, período em que começaram os conflitos devidos à vontade do compositor de se afirmar enquanto indivíduo solitário, todo-poderoso na sua determinação e nas suas escolhas, refratário às constrições de herança e de sociedade. A rebelião, prosseguida ao longo do século XIX pelos espíritos mais inventivos e mais audaciosos, acentuou-se ainda mais no começo do século XX, sobretudo com a Escola de Viena, rompendo algumas amarras seculares, suscitando assim uma resistência e uma retração ainda manifestas relativamente a obras vindas à luz, já há muitos anos. A ideia fez voar em estilhaços um certo sistema, já lesado por muitos ultrajes menos-mal aceites, mas que acabaram por penetrar nos costumes! Será, no entanto, necessário crer que certas leis fundamentais foram então transgredidas e que as obras alheias a estas leis estão irremediavelmente votadas à rejeição, maculadas de vícios que as

tornam impróprias para a percepção e – em termos mais vulgares – para o consumo? Teria a luta entre sistema e ideia encontrado já aí a sua conclusão definitiva, ao traduzir-se por uma recusa categórica? Donde procedem, após fases experimentais cada vez mais ousadas, certos regressos ao romantismo – ou seja, à origem das perturbações, à rejeição do sistema, à preeminência da ideia – quando os retornos precedentes iam para o classicismo, ou seja, para a regra, para a perfeita união sistema-ideia?

O paradoxo quer que uma geração – a que se manifestou radicalmente antes da Primeira Guerra Mundial – tenha sentido, entre as duas guerras, a necessidade de um regresso à ordem, ao classicismo: ela tinha destruído muito, sentia-se em perigo de anarquia e de esterilidade, se não recorresse à regra. A infelicidade quis que ela, no seu conjunto, recorresse não a uma regra, mas a um esquema, ou antes a um conjunto de esquemas que já não estavam em fase com a evolução da linguagem. Isso confluiu no que se apodou de neoclassicismo, com as suas derivações, as suas “distanciações” (a *Verfremdung* nada tem a ver com Brecht), cujo jogo era mais ou menos sincero, conforme ele se chamou Schönberg ou Stravinsky.

Num caso, tenta-se reaclimatar a tradição, realizando seriamente enxertos morfológicos, sintáticos ou formais, com o que isso pode, por vezes, comportar de aplicação pedante. No outro, lida-se antes com objetos que não se escolhem em função de uma chamada tradição evolutiva contínua, mas no acaso de uma digressão pelo bazar que a história nos deixou. Num caso, trata-se de uma missão histórica, no outro, de um prazer de amador. Mas, seja qual for o grau de investimento, implicação ou desapego, a referência não deixa de ser um esquema, uma atividade que foi possível rotular de paródia, no sentido literal do termo. É possível perceber, hoje, até que ponto sistema e ideia estavam, então, entre si separados: não havia nenhuma troca vivificante, o sistema provindo de um sistema morto compelia progressivamente o compositor a ideias mortas. É talvez a única consequência, sofrivelmente nefasta, que se pode observar: o sistema arrastou a invenção para o seu nada.

Quanto aos retornos românticos, são ainda menos elaborados. O neoclassicismo, nos seus momentos mais perspicazes, tentava utilizar o confronto, e até provocar uma transferência de valores. O texto novo não era inteira e simplesmente redutível aos esquemas que o haviam engendrado; atendia-se a um fenómeno de distorção para o valorizar de um modo quer caricatural ou humorístico, quer demonstrativo como uma lição de história. O neorromantismo, de alguma forma, já nem sequer se embaraça com estas considerações de *amor-próprio*; contenta-se com um *pot-pourri* bulímico sem desvio num confronto, e decerto sem distância crítica seja de que ordem for. O paradoxo quer que, para remediar os supostos danos da

desordem relativamente à ideia, se suba à corrente que, justamente, desencadeou a desintegração da ordem estabelecida e prosseguiu neste trajeto até à derradeira consequência: o seu desaparecimento. Aliás, não é necessário atribuir a estas veleidades maior importância do que a que têm. Elas são, evidentemente, o sinal de uma confusão profunda, e dão testemunho da incoerência na reflexão sobre a situação hodierna. Havia vantagem em mencionar isto para vermos como a validade da invenção, quando sistema e ideia já não coincidem, se acha gravemente diminuída, se é que não aniquilada.

Voltemos, porém, à origem longínqua das situações cada vez mais precárias, a cujo desenvolvimento se assistiu, sobretudo após o início deste século.



Apesar da evolução observada ao longo do século XIX, apesar dos poderes do indivíduo que tendiam, na sua criação, a arrastar a bem ou a mal a evolução coletiva, a substituir uma estética da dominação à do consentimento, o sistema permanecia em larga medida inabalável, pelo menos nas suas componentes mais essenciais e mais primitivas. Os elementos primitivos do vocabulário, mesmo se tomassem formas sobrecarregadas, nitidamente mais complexas, conservavam as mesmas referências quanto aos objetos e às relações entre estes objetos. Os próprios objetos? A noção de identificação relativamente a um modelo genérico continua preponderante, senão absoluta. Já não se persiste, decerto, numa noção demasiado literal de *acorde classificado*, de objeto depressa reconhecível e preensível sob um certo número extremamente restrito de aparências, ou antes de situações. Muitos objetos ambíguos nasceram, suscetíveis de pertencer a categorias diferentes, capazes de encadeamentos diversos, portanto não de todo previsíveis, embora inseridos numa rede fortemente constituída; além disso, esses objetos são ricos, acusticamente falando, a sua percepção analítica é menos imediata: reconduzi-los a uma categoria, a uma família, torna-se, portanto, uma operação um pouco mais complexa.

Já há muito se fez remontar a *Tristão* a evolução cromática radical da linguagem harmónica. Os encadeamentos de acordes do prelúdio do primeiro ato estão em todas as memórias: originaram cascatas de comentários para tudo provar e também o seu contrário. Pode, efetivamente, falar-se de acordes ambíguos que, tomados isoladamente, é possível resolver segundo trajetórias muito diferentes; quando eles se mantêm no seu lugar durante tempo suficiente para que a sua ambiguidade se estabeleça e tome posse da percepção, é a resolução escolhida que surpreende, porque se tomou consciência da indecisão a que ficámos entregues. Mas outros analistas comprazeram-se

em salientar que estes acordes ambíguos são, na realidade, tão-só a modificação de acordes inteiramente simples e sem equívoco na sua funcionalidade; e que assim as relações ambíguas não passam de relações admitidas, classificadas, mas camufladas, momentaneamente, por alterações: quando se ouve a resolução, reconstitui-se facilmente a relação simples e direta. As análises deste tipo, inteiramente redutoras, apoiam-se em esquemas de graus harmónicos elementares que pretendem clarificar as estruturas fundamentais da linguagem wagneriana. Infelizmente, entre estes esquemas inaudíveis e a realidade interpõe-se precisamente a realidade das múltiplas ambiguidades, ao mesmo tempo dos próprios objetos e dos seus encadeamentos. Supondo mesmo que o esquema apresenta uma certa validade, não é a ele que ouvimos, nem sequer é ainda a ele que nos podemos referir. No prelúdio do primeiro ato de *Tristão*, os acordes de sétima de dominante, nos quais se suspende cada célula, não encaminham para a tonalidade em que, teoricamente, têm o seu lugar e a sua função. O primeiro acorde, o mais ambíguo e o menos determinado, de função mais do que vaga, resolve-se imediatamente no segundo: esta sétima de dominante. Para o primeiro acorde, as funções são múltiplas, não reconhecíveis, e a sua resolução imediata informa-nos sobre a função que ele acaba de assumir. Para o segundo acorde, a função é claramente reconhecível segundo um código aceite, mas a sua função não é adotada. A função não reconhecida mas revelada opõe-se à função reconhecida mas evitada. Este acorde de dominante, para iniciar uma progressão harmónica regular, encadeia-se no primeiro acorde transposto, graças a duas notas comuns, ou seja, graças a um carácter exterior às funções próprias.

Poderão objetar-me que não se trata de uma análise harmónica ortodoxa e que não leva em conta os limites do vocabulário da época. Mas, para lá da abordagem académica, o essencial não será ver como funciona uma linguagem relativamente à percepção que dela, hoje, podemos ter?

★

Dizia eu acima que os objetos utilizados pelos compositores eram cada vez mais ricos, do ponto de vista acústico. Isso verifica-se, de modo muito especial, com a literatura orquestral. Baseara-se esta literatura, primeiro, na identidade e na identificação do timbre. De modo particular, quando a orquestra ainda mal saía do domínio da música de câmara, as combinações eram restritas e os timbres serviam para uma valorização sem equívoco da escrita e das componentes da escrita. Durante o período barroco, o grupo instrumental era restrito, muito perceptível enquanto soma de individualidades.

Dito isto, a proliferação destes objetos e a multiplicidade das organizações que os governam são de molde a poderem ser dominados pela memória: a sua identidade permanece imutável, seja qual for o seu lugar na escala sonora; funções e relações não dependem de um caso particular, mas são de ordem geral, não podem variar de obra para outra, e ainda menos no interior da obra. O ouvinte, ao ouvir esta obra – com a ajuda da memória, se dispuser de poder cultural adquirido –, consegue referir-se aos múltiplos dispositivos e códigos de um sistema, graças aos quais pode avaliar, mesmo sumariamente, a hierarquia dos objetos que a obra lhe propõe. Aliás, não foi na renovação dos objetos sonoros em si mesmos que residiu a novidade trazida por cada compositor até ao início deste século: acordes mais ricos, relações mais complexas, sem dúvida, porque as referências essenciais permanecem praticamente sem alteração. A evolução manifesta-se de modo mais radical nos dois domínios fortemente ligados um ao outro: por um lado, as funções e a hierarquia a que estão ligados os objetos serão cada vez mais pessoais, desligadas de um sistema global, para se tornarem escolha individual do compositor; por outro, a forma, gerada pela ideia musical e pelas deduções que lhe são aplicadas, tornar-se-á de todo irredutível a um esquema preexistente associado a funções precisas, a uma hierarquia aceite. A revolução, se realmente é possível utilizar este termo, provirá, primeiro, muito mais da combinatoria do que da natureza dos próprios objetos.

Sempre se acentuou a evolução da linguagem para um cromatismo total e, a partir da Escola de Viena, que sentiu particularmente esta continuidade da evolução, a linhagem Wagner-Mahler-Schönberg impôs-se como o símbolo da renovação. Mas importa não esquecer que se tratava de um certo tipo de renovação, onde as funções muito direcionais da linguagem harmónica se dissolveram, de facto, graças ao recurso constante a acordes que foi possível apelar de acordes *vagos*, mas que se poderiam também ter chamado, mais exatamente, “acordes multidirecionais”. Por outro lado, as relações de linha a linha no contraponto são governadas, cada vez mais, pela complementaridade cromática. Mas existe uma outra linha diretriz da renovação, que começaria em Mussorgsky e se prosseguiria graças a Debussy e Stravinsky. Aqui, já não se trata de dar aos objetos uma constante ambiguidade. De facto, conservam-se, amiúde, objetos perfeitamente identificáveis, mas ficam imobilizados numa dada posição acústica, e são privados, portanto, de toda a funcionalidade de encadeamentos. Os acordes paralelos de Debussy são um modelo do género. O acorde perfeito, de sétima ou de nona, já não assume a função de acorde perfeito, de sétima ou de nona; é a amplificação acústica, por assim dizer, de uma nota simples. Em Stravinsky, o fenómeno enriquece-se – sobretudo em *Le Sacre du*

printemps – com notas adjacentes que tornam complexo um objeto simples, destituindo-o assim não da sua função primitiva ou de dispositivos que já nada têm a ver com um acorde “funcional”, mas que estão lá essencialmente pelas suas propriedades acústicas. Varèse não fará um uso diferente. Pode constatar-se que, nesta perspectiva de “desfuncionalização”, o cromatismo não desempenha um papel preponderante, longe disso. Observa-se, pelo contrário, um reforço do diatonismo ou um empréstimo pedido a modalidades de toda a ordem: quer modos anteriores ao estabelecimento da tonalidade, quer modos oriundos de outras culturas, adaptando-os, com maior ou menor vigor, aos intervalos temperados que caracterizam a evolução da música ocidental. Arcaísmo e exotismo não são, todavia, a razão de ser essenciais destes empréstimos; são antes uma outra maneira de dessacralizar e relativizar as funções tonais. Não é possível negar as conotações estéticas deste arcaísmo ou deste exotismo, ligados a movimentos artísticos mais gerais, que têm amiúde as mesmas causas: assim, por exemplo, o recurso de certos pintores do século XIX ao universo japonês ou de certos pintores do século XX ao que se rotulou de arte negra. Estas influências podem, num caso, remontar a uma nova definição do espaço e da perspectiva; no outro, a uma redefinição dos volumes relativamente às linhas e às superfícies.

Se, em Debussy, o universo harmónico funciona igualmente bem no diatonismo e no cromatismo – Wagner em *Parsifal*, e também em *Tristão*, não se priva desta dialética –, o Stravinsky do *Sacre du printemps*, tal como Varèse, utilizam agregados essencialmente cromáticos em que a funcionalidade é posta em dúvida desde o início, por causa das tensões criadas no próprio seio do objeto harmónico.

A evolução destas duas filiações, apesar de aparentemente distantes, baseia-se todavia num mesmo fenómeno: a rejeição de funções estabelecidas como base consistente e coerente da linguagem.



Até ao início deste século, não foi na renovação dos objetos sonoros em si mesmos que residiu a novidade trazida por cada compositor. A evolução manifesta-se de modo mais radical em dois domínios fortemente ligados entre si: por um lado, as funções e a hierarquia a que estão ligados certos objetos estarão cada vez mais desligadas de um sistema global para se converterem na escolha individual do compositor; por outro, a forma, engendrada pela ideia musical e pelas deduções que lhe são aplicadas, tornar-se-á de todo irredutível a um esquema preexistente. A revolução virá, primeiro, muito mais da combinatória do que da natureza dos próprios objetos.

A forma, evoluindo para a narração, contará cada vez menos com simetrias exatas, com *reprises* textuais, arrojando-se progressivamente para o não-retorno literal dos acontecimentos já expostos, das deduções utilizadas. Não se trata apenas de um alargamento da noção de variação, de uma remodelação ornamental ou em profundidade do material musical empregue; pode tratar-se ainda de uma apresentação diferente, de uma mudança de iluminação, de uma avaliação cambiante da importância dos elementos, de uma confrontação inédita, da introdução abrupta ou sub-reptícia de elementos novos.

Poderia fazer-se uma distinção entre a evolução da forma musical pura – tal como se encontra no domínio sinfónico ou no da música de câmara – e a evolução da forma teatral. Esta manifestou, um pouco mais cedo, uma forte propensão para se libertar de esquemas constritivos e encontrar a verdade dramática. Sem dúvida, os momentos formais, instantes de reflexão, paragens no desenrolar dramático, resistiram durante mais tempo e acomodaram-se a modelos arquiteturais, sem sofrer demasiado quanto à sua identidade, uma vez que a intensidade musical era então mais forte do que a ação: o momento formal da ária, do dueto ou do conjunto, preservou a sua autonomia, já que essencialmente ele se contrapunha à narrativa assumida pelo recitativo. Quando as fronteiras entre ação e reflexão se tornaram mais fluidas, a forma adotada pelo compositor, sobretudo Wagner, apoiou-se na *transição*, para a verdade dramática, o voltar-atrás tornara-se impossível exceto como citação do passado, já que a substância temática tinha de se adaptar, sem cessar, a novos contextos.

No domínio sinfónico, a renovação formal deveu-se, antes de mais, à influência, e até à corrupção literária. Primeiro, Berlioz: tenta encontrar um equilíbrio incerto entre formas de repertório e uma história que ele quer narrar; daí um difícil confronto entre forma estrita e anedota – mistura por vezes feliz (*Symphonie fantastique* – *Roméo et Juliette* – *Lélio*), por vezes abortada. Liszt transgride deliberadamente a noção de sinfonia, apoia-se ostensivamente, não menos do que Berlioz, num argumento. Ambos escrevem para um teatro imaginário que lhes permite estilizar noções tornadas demasiado rígidas, esvaziadas do seu original poder expressivo. (No caso de Berlioz, o teatro imaginário funciona melhor do que o teatro real, onde ele se acha prisioneiro de convenções formais bastante estéreis.) A própria sinfonia, que permanecera sob a capa de Beethoven, encontra com Mahler uma junção eficaz entre formalismo e narração; embora persistam definições de andamentos (*scherzo*, andamento lento), o material tende para uma proliferação e para uma evolução permanente que, na maioria dos casos, criam uma forma específica remotamente derivada de um protótipo.

O domínio da música de câmara permaneceu, durante muito tempo, o menos “contaminado” pela *anarquia*! A meu ver, é nas últimas obras de Debussy – sobretudo nos *Études pour piano*, mas também nas *Sonates* – que se encontram os exemplos mais surpreendentes de uma libertação e de uma autonomia notáveis, libertação e autonomia de que ele já dera amplas provas em obras sinfônicas como *La Mer* e *Jeux*. Na primeira não há conteúdo narrativo propriamente dito: os títulos dos andamentos são, quando muito, indicações poéticas, sem qualquer constrição de sucessão ou de equivalência simbólica. Na segunda, *Jeux*, o argumento de bailado fomentou provavelmente uma continuidade narrativa, mas a maleabilidade com que Debussy desenvolve a sua forma e a eficácia da concreção temática fazem que não haja necessidade alguma de recorrer ao argumento para seguir a música: esta transcende nitidamente a literalidade do argumento, se é que exprime a sua evolução e o seu passo. Os dois únicos instantes de simetria, quase exatos, o início e o fim, são como que o enquadramento visível da história, os sinais de abertura e de encerramento.

Na segunda metade do século XIX e no primeiro quartel do XX, vimos evoluir a forma teatral e a forma sinfônica para um conceito que admite cada vez menos os retornos textuais, as repetições, as repisas literais. Desde que a forma renuncia a voltar atrás, já não pode haver recurso a um sistema geral, cada obra suscitará o seu próprio sistema formal de referências. Como, em primeiro lugar, a percepção está desorientada por uma relação em constante renovação, o facto de ela poder apoiar-se num vocabulário “corrente” ajuda-a poderosamente na sua descoberta do percurso: persiste, ao menos, um elemento, e um elemento essencial como portador de um sentido aceite, reconhecido. O que resta do sistema ao nível mais elementar ajuda a apreender o que dele sai, que tende a destruí-lo, a aniquilá-lo. De todas as obras ousadas depois de *Tristão*, pode dizer-se, grosso modo, que após um período incómodo de ajustamento, foram adotadas graças a este elemento permanente de referência no qual se baseia o seu vocabulário, já que as situações ambíguas se resolvem rumo a situações estáveis, e as relações incertas, não funcionais, cedem o lugar a relações claramente definidas; a alternância e a variação nestas escolhas de percepção irrigavam o sentido da obra, facultavam-lhe, muitas vezes, as suas características estéticas. Quis o paradoxo que o que restava do sistema fosse enxergado como o mais espontâneo, o mais imediato, quando o que dele emanava deliberadamente, o que o transgredia, surgia como o mais artificial, o mais arbitrariamente *sistemático*.

A precariedade desta situação tornava-se cada vez mais conspícua à medida que a transgressão fazia desaparecer as funcionalidades do sistema. Para poder expressar a diversidade, a multiplicidade do querer estético, os elementos do vocabulário rapidamente se

dispersaram, se não na desordem, pelo menos ao sabor de um livre arbítrio individual, onde o sistema original só aparecia como uma entidade fantasmática, uma espécie de para-raios contra a anarquia absoluta, uma astúcia codificada para assinalar os momentos essenciais, as articulações indispensáveis. Prevalece então a rejeição da ideia de sistema enquanto tal, continua a ser aceitável apenas o recurso a boias de salvação lançadas ao ouvinte. É neste ponto que duas atitudes se irão manifestar, de modo muito divergente, é neste ponto que se situa a famosa fratura que assinalaria a incompreensão irremediável que separa público e obras novas. O objeto elementar, o acorde em si, ou controlo vertical de componentes horizontais, ei-lo que perde toda a referência a uma matriz: é o fruto do momento, do encontro instantâneo. É o resultado de uma tensão levada ao seu máximo até na sua constituição cromática; tudo simplesmente muito lógico: como a forma havia já evitado as repetições literais, as funções preestabelecidas, era normal que o vocabulário se aplicasse também a evitar os esquemas regulares, as constituições previsíveis, as deduções absolutamente similares. As soluções diferem segundo os compositores, mas refletem uma vontade individual de organizar um universo sonoro ou segundo o instinto, ou partindo de uma reflexão sistemática, embora raramente codificada.

O que unifica as diferentes tendências, para lá das divergências de intenção e de realização, é a preponderância do cromatismo ou da relação cromática. Se o cromatismo, como na Escola de Viena, for o elemento constitutivo do vocabulário na sua totalidade, as relações de nota a nota, de voz a voz, de acorde a acorde, serão inteiramente dominadas pela complementaridade cromática: não haverá redobramentos, repetições na identidade, a oitava é banida quer como relação intrínseca dentro dos acordes utilizados, quer como relação extrínseca direta entre as diversas vozes de um contraponto. No caso de Stravinsky e de Bartók, elementos diatónicos que pertencem em geral ao universo modal, são inseridos num nexo de maior tensão por sobreposições que introduzem um cromatismo avesso à lógica de cada elemento separado; ou então está-se diante de acordes de tal modo peçados de ambiguidades que deixam de ter uma funcionalidade generalizável, que existem por si mesmos, imóveis, e até imutáveis, à espera, por assim dizer, de que uma outra entidade os venha substituir. Este último vocabulário implica polarizações muito fortes que dão uma orientação aos objetos utilizados, fornecem direção e lógica ao discurso musical; a percepção do ouvinte, graças a estes marcos de sinalização, é guiada para uma aceitação relativamente rápida, uma vez ultrapassadas, sem grande dificuldade, as reticências iniciais: é fácil encontrar a ordem que governa o que, à primeira vista, pode parecer, se não anárquico, pelo menos terrivelmente centrífugo.

Não se passa o mesmo com a linguagem utilizada pela Escola de Viena – insisto nesta comunidade de intenções, apesar de estéticas muito diversificadas tornarem as obras mais ou menos complexas, mais ou menos difíceis de compreender – que introduz mudanças radicais, por vezes tão extremas que, ainda hoje, nos interrogamos sobre o seu fundamento. Um único princípio, negativo ou positivo segundo o enunciado que dele se oferecer, se encontra na base deste percurso: pode denominar-se o princípio de variação, pode igualmente rotular-se de princípio de não-repetição. De facto, a consequência de uma renovação constante é evitar múltiplas noções até então aceites, assimiladas pelo uso corrente e, portanto, olhadas como naturais. Na linguagem harmónica, isso traduz-se, de modo mais visível, pelo não-emprego da oitava, pela ausência sistemática de todo o acorde perfeito, sobretudo em posição fundamental, pela evicção muito frequente de intervalos estáveis, como a quinta, cujo uso poderia criar uma polarização momentânea. No domínio do contraponto, há mais reticência em empregar a variação integral, pela razão muito simples de que semelhante contraponto tornaria irreconhecíveis as figuras deduzidas umas das outras; e sobreviveu, inclusive, uma certa escolástica, do tipo mais rigoroso, que não deixa, por vezes, de contradizer o renovamento incessante das relações harmónicas. Terá sido mais forte o desejo do reconhecível? Será o engodo para uma forma de escrita tão difícil de realizar e de controlar no estrito contexto tonal, mas que mescla e intercala, com bastante facilidade, a unidade de conceção e a divergência das relações num contexto cromático muito mais solto? Os três Vienenses utilizaram, de facto, de modo substancial, embora muito dissemelhante em cada um deles, os artifícios da escrita canónica, da imitação estrita, empregaram formas como a Passacalha de regras relativamente constritivas. Frente ao perigo de anarquia harmónica, afiguram-se necessários controlos muito restritivos para que a percepção não fique de todo desorientada. Mas, afora esta disciplina de escrita contrapontística de uma frequência muito relativa, constata-se um individualismo levado ao paroxismo. O *sistema* parece voar em estilhas, não ter já nenhuma razão de ser. Pelo menos está-se numa continuidade lógica quase absoluta: não-redobramento nas componentes de um objeto, não-repetição dos objetos, não-retorno literal das ideias, não-iteração textual dos elementos de forma; aparentemente, *evita-se* a todo o custo a globalidade do que constituía as bases da música ocidental: a identificação e o reconhecimento, os códigos e os esquemas, as funções e as referências formais. Consegue-se assim explicar melhor a “rutura” dos anos dez, sentida ainda hoje como tal: impressão de partir à deriva para um mundo que só a repetição e o costume ajudarão a dominar.

Acontece em Schönberg o mesmo que nas primeiras telas abstratas de Kandinsky, ao passo que Picasso, como Stravinsky, se

contrapõe à realidade aceite. Em rigor, já não há sistema; a ideia é todo-poderosa, basta-se a si mesma, estabelece as suas próprias hierarquias, inventa o seu vocabulário, mesmo se este obedece a normas gerais, por vezes demasiado gerais – assim a complementaridade cromática – para estabelecer verdadeiras leis de encadeamento. Para objetos classificados, harmonicamente, a percepção não precisava de se apoiar numa análise individual; o sistema era tão coerente e tão forte que a ligação de tal ou tal objeto individual a esta ou àquela classe de objetos, com as funções e os encadeamentos daí decorrentes, se fazia de modo instintivo, sem qualquer esforço. Quanto mais forte, e até tirânico, for o sistema, tanto mais espontaneidade existirá na reação do ouvinte, até ingressar no domínio, desigualmente bem-vindo, do previsível. Quanto menos sistema, tanto mais livre arbítrio haverá, tanto mais a percepção deverá passar pela reflexão, pela vontade de compreender, pela necessidade de reouvir, a fim de ser capaz de apreciar. A liberdade na ação de escrever acarreia inevitavelmente uma escuta ativa, capaz de analisar e de relacionar. Se cada acorde, por exemplo, possuir a sua própria identidade de construção, só nos aperceberemos, primeiro, dos traços mais exteriores, mais grosseiros: disposição de registo, tensão dos intervalos, relação com o timbre; não captaremos imediatamente de que relações de intervalos ele é constituído, se bem que, se for desdobrado no tempo, maior será a capacidade de o analisar e, portanto, assimilar; se aparecer apenas de modo furtivo, no meio de outros acordes da mesma natureza, mas dissemelhantes na apresentação, tornar-se-á praticamente impossível dar-se dele conta.

Não se pense que estou a falar aqui unicamente da percepção de tais acordes, de tais objetos sonoros, por especialistas, que considero a escuta de uma obra como uma série ininterrupta de ditados musicais – embora os problemas levantados pelo ditado musical dependam do mesmo grau de complexidade interna, do mesmo poder de discriminação e de análise em objetos que se trata então de transcrever, já que o ditado é uma fase subtil, consciente, do nexos do objeto ouvido com o objeto percebido. Podemos constatar estes graus nas avaliações da percepção em ouvintes não profissionais, treinados numa escuta atenta por uma cultura musical que a ida regular aos concertos desenvolveu, e em ouvintes que beneficiam apenas de uma escuta assaz pobre, informe, por falta de curiosidade ou de treino; mas constatamo-la igualmente em profissionais que, para estarem certos do acorde que ouvem, o harpejam no piano, por exemplo, analisando assim instantaneamente as suas componentes para reformar na simultaneidade o que, de início, lhes teria podido escapar. Quanto mais numerosos, dissemelhantes e complexos são os objetos, tanto mais a memória desempenha um papel na percepção de cada objeto, na comparação que ela faz entre objeto e objeto,

na estimativa da sua semelhança ou dissemelhança, e assim na sua capacidade de estabelecer ligação e coerência entre os diferentes objetos percebidos: memória que, de acordo com o que registou, faz previsões, verifica-as retrospectivamente, aglutina entre si os fenómenos. Os acordos paralelos, mesmo complexos, assimilam-se com muita rapidez, porque são apenas a ampliação de uma linha. Em acordes quase paralelos, algumas divergências de intervalos não nos fazem perder a consciência da identidade comum. Ou então, se obedecem a uma lei regular de aumento ou de diminuição, seguimos as suas alterações, avaliando esta lei. Quando o envelope é ilegível, percebemos objetos diferentes. O problema reside todo na relação do contorno e do intervalo. O contorno pode ser mais forte do que o intervalo, aniquilando o seu poder específico. O intervalo pode dominar o contorno e destruí-lo. É a luta da percepção unitária contra a percepção global.

Quando a percepção é demasiado rica para que a memória consiga desempenhar o seu papel de coordenação, a obra parece incoerente, porque a memória regista apenas factos isolados, ou cadeias de factos demasiado curtos ou excessivamente separados uns dos outros para constituir um todo contínuo no tempo. Conta-se, então, muito mais com a expressividade para compensar esta carência fundamental, pois que a percepção se baseia num estado ou numa sucessão de estados psicológicos para criar uma cadeia de compreensão mais fácil de apreender e formular. Constatou-se que, em certo momento, no mais atomizado momento da sua linguagem, os três Vienenses se serviram de textos poéticos ou dramáticos para construir as suas obras. Se isso os ajudou enquanto compositores a substituir a instantaneidade da linguagem pela continuidade da expressão, a ajuda não foi menos profícua para os ouvintes, que se agarram a esta trama poética ou dramática manifesta para atenuar a sua dificuldade de compreensão frente à trama musical, difícil de captar nos seus elementos, na sua funcionalidade e na continuidade temporal.

★

Neste ponto do desenvolvimento histórico, tem-se a impressão de que toda a ideia de sistema teve a sua época, de que jamais se poderá retroceder a um conjunto de hierarquias, mas que a exacerbação do individualismo atingiu um ponto-limite, para lá do qual apenas se depara com a impossibilidade de comunicar: a mania da renovação constante da coisa proferida acarreta a perda da mensagem; torna-se tão difícil dizer como ouvir. Será, pois, necessário organizar de outra forma o mundo dos sons, buscar normas diferentes, estabelecer, se possível, uma lei nova; se tal não suceder, a

escrita já não será possível, porque corre o risco de perder, a longo prazo, toda a coerência. Os compositores desta época, com maior ou menor felicidade, tentaram encontrar ou recuperar a lei, segundo os seus meios, na movência da sua tradição, em acordo com a sua circunstância. Se, desde o século precedente, a expressão é que suscitou a evolução da linguagem – cuja configuração era uma consequência necessária –, então este momento da história suscita vocações para a lei e a ordem, para o estabelecimento de regras a que a personalidade se há de submeter a fim de se exprimir, ser inteligível. Retorno em força do sistema, de todos os sistemas, por invenção e por imitação: será o medo perante o caos, o desejo de se inscrever no desígnio histórico, a canseira de inventar o seu próprio caminho, de inventar até os seus passos à medida do caminho? Quão difícil é separar a necessidade estética e o desejo de um reconforto intelectual, e até de um certo conforto manual!

A lei por imitação é, evidentemente, o neoclassicismo: uma lei que não é lei, uma aparência de hierarquia, uma norma mesclada de caos, justamente o que é necessário para a tornar aceitável ao nosso desejo de novidade. Não queremos reouvir os mesmos encadeamentos, os mesmos objetos; pegamos, pois, nestes objetos e acrescentamos-lhes algum ingrediente que não faça parte de nenhum sistema, um ornamento que introduza um pouco de imprevisto neste objeto reconhecível, uma espécie de especiaria num manjar demasiado insípido. Quanto aos encadeamentos, o mesmo procedimento: certo encadeamento seria trivial, demasiado previsto e esperado; é então forçado, desviado, deslocam-se as componentes e são compelidas a ir num sentido divergente. Toda a escrita se baseia no seguinte: reconheço os pontos de partida, aprecio o modo como eles são sujeitos a truques; em face desta nova realidade, estou tranquilo, porque ela remete para a minha cultura, para todos os esquemas que me são familiares, mas divirto-me, porque o desvio efetuado os dispõe de modo a torná-los para mim “picantes”, insólitos. Poderia falar-se de uma cultura para palácios enfadados, ou do estilo antiquário que, de uma velha trombeta, faz uma lâmpada de cabeceira. Há, decerto, virtuosidade, e até prestidigitação, nesta manipulação dos estilos e dos objetos; mas persistimos sempre na referência, e o modelo continua subjacente a ponto de ele, como o salitre numa parede húmida, corromper a imitação. Virá o tempo do desencanto: a vez do ilusionismo desvelado, despido dos seus atractivos. A lei ligeiramente ajazada de livre arbítrio não basta para garantir a perenidade de uma linguagem. Quer se trate de neoclassicismo, quer de neorromantismo, de todos estes regressos tão artificiais quanto ingénuos, pode estar-se certo de que se lida essencialmente com decoração e guarda-vento, cuja origem remonta, mais ou menos, à questão: como expressar-me numa linguagem universal,

universalmente compreendida? Comparo este tipo de resposta a uma questão mal formulada e erroneamente compreendida com o baile de máscaras; quão indispensável e quão divertido! Mas depois da terça-feira gorda tem-se a quarta-feira cinzas, indefinidamente...

Seria, pois, a lei mais séria, mais austera, e até mais rebarbativa? Para falar com franqueza, os discursos teóricos nunca foram uma grande fonte de refrescamento; prefere-se muito mais ater-se ao que o autor pensa que deve exprimir do que vê-lo a teimar em descrever-vos minuciosamente os utensílios do seu trabalho. Pensais, com razão: o utensílio é tão-só o meio mais adequado para transmitir a expressão; é dever do compositor refletir sobre a melhor ferramenta possível, mas enquanto ouvinte, isso só me diz respeito pelo resultado. Quase sempre, é verdade, os trabalhos de reflexão do compositor, se existirem, se destinam a confortá-lo na opção que tem de tomar, que ainda não de todo apreendeu, que o seu estudo ajuda a captar de forma mais precisa. Os três Vienenses passam por compositores imbuídos de teoria; e depara-se, de facto, com estudos analíticos, escritos por cada um deles: trata-se sobretudo de explicações de texto, e não de elementos de uma teoria verdadeiramente constituída, *membra disjecta* [membros soltos], dizia-se no bom tempo dos estudos clássicos. Apesar desta ausência de reais textos teóricos, fica-se sob a impressão de que o *sistema* se situa no centro das suas preocupações, na segunda metade da sua vida criativa, com modalidades, de resto, muito afastadas umas das outras. Berg e Webern sentem-se sempre, mais ou menos, sob a tutela do seu mestre Schönberg, perante cuja anterioridade estão prontos a inclinar-se. No entanto, as modalidades de aplicação do que se tende a ver como um *sistema* permanecem muito afastadas entre si; o temperamento individual de cada compositor faz, em parte, sentir-se e denota uma divergência de comportamentos que seria interessante estudar um após outro, porque nos poderiam fornecer uma indicação muito preciosa em vista de um itinerário mais geral e menos delimitado no tempo. Poderia dizer-se que cada um dos três percursos é emblemático de uma atitude fundamental, observável em todo o criador na relação dialética entre sistema e ideia. Será interessante estudar de perto este comportamento perante o sistema em relação com a ideia para, depois, o estender a um percurso mais geral.

Em primeiro lugar, será o sistema verdadeiramente uno? Retrospectivamente, fica-se espantado com a magreza da bagagem implicada pelo estabelecimento da série de doze sons, como Schönberg a formulou. Quando muito, é um meio prático de controlar a cada instante, de modo racional, a complementaridade cromática. Afora isso, nada governa verdadeiramente as diversas dimensões da escrita musical: nada no que concerne às leis harmónicas, nenhuma regra nova sobre o contraponto, porque os procedimentos

permanecem os mesmos que antes, sendo, quando muito, revivificados sob a sua forma mais estrita; de igual modo, nenhuma prescrição de escrita rítmica que não seja a réplica das regras passadas, como aumento e diminuição dos valores. Ademais, o que respeita ao controlo harmónico do contraponto desaparece, por assim dizer, totalmente, ou antes, abandona-se ao instinto do compositor, o qual avalia se os encontros das diferentes vozes produzem um resultado capaz de satisfazer a sua sensibilidade harmónica. As leis, mais ou menos artificialmente derivadas da acústica, esticadas até à rutura para aceitar relações ambíguas e longínquas, desapareceram agora em prol do instinto. Captam-se assim, sem dificuldade, as imensas lacunas de um sistema que persiste, primordialmente, como um meio sucinto de coordenação: a organização sistemática das alturas vem do desenvolvimento da ideia temática; como esta noção cresce sem cessar, afirmando-se por cima de todas as outras componentes do discurso, acabou por dominá-las totalmente para se tornar, ao mesmo tempo, um infratema e um ultratema. Infratema, porque só as alturas são ativadas numa total neutralidade de perfil, de registo e de duração, sem querer falar de dinâmica e de timbre – pois estes últimos dados não são indispensáveis para estabelecer um perfil primitivo: ultratema, no sentido de que toda a obra dependerá integralmente desta sequência, de que todas as ideias, os temas reais, dela serão derivados, porque o princípio da unicidade, da referência absoluta, se olha como o próprio fundamento da obra. As duas bases principais desta conceção são, portanto: *identidade* absoluta de um intervalo, seja qual for a sua posição no registo – a terceira, por exemplo, pode considerar-se como idêntica à segunda ou à sexta, e sobretudo permanece identificável para lá destas aparências diferentes; *unidade* da obra obtida pela referência obrigatória a uma mesma matriz, apesar da diversidade das ideias deduzidas e dos contrastes exigidos pela grande forma. Sem tomar em consideração as lacunas já assinaladas, é fácil constatar, hoje, em que medida estes princípios dependem de uma utopia formalista sem eficácia *direta*. Um intervalo adquire uma identidade diferente desde que é manipulado, desde que pertence a outro contexto; requerem-se outras características para criar critérios de semelhança assaz fortes: uma relação rítmica, por exemplo, ou uma cadeia de intervalos suscetível de criar uma região harmónica; em condições de ordem hierárquica superior, um intervalo em si não tem oportunidade de ser reconhecido, elemento demasiado fraco em comparação com características mais salientes e mais determinantes para a percepção.

Aliás, é curioso que Schönberg, depois de codificar o seu método de trabalho com os doze sons, tenha aparentemente abandonado toda a preocupação harmónica sistemática propriamente dita. O final do seu *Tratado de harmonia* é consagrado a um alargamento

cromático das relações entre acordes, que suspenderá a harmonia; trata, de modo assaz longo, das possibilidades da gama por tons ou de um sistema de acordes baseados em quartas. A relação harmônica continua a ser, nesse momento, um elemento fundamental das suas investigações, com o intervalo situado no seu contexto, na sua função, na sua constelação. Parece que, num dado momento, uma preocupação irá dominar todas as outras, a da unificação temática, e que a harmonia, enquanto tal, só será abordada como uma função derivada. Isso reflete-se igualmente na produção de Berg e de Webern⁹. Os três compositores, no primeiro período da sua obra, parecem estranhamente conscientes do valor do acorde, do poder da linguagem harmônica. Em rigor, não pode falar-se de lei, mas é possível realçar uma escolha meticulosa na elaboração das famílias de acordes. Isso é particularmente sensível numa obra como o *Livro dos jardins suspensos* de Schönberg, em todas as obras de Berg até ao *Wozzeck* inclusive, em Webern até ao Opus 13.

Trata-se, porventura, de uma herança do Romantismo, época por essência da harmonia, embora esta harmonia seja, como em Wagner, animada por uma vida muito rica das vozes que a compõem. Estas vozes, mesmo quando dão provas de uma autonomia aparente, são, acima de tudo, harmonia em movimento, e não real contraponto. Estão sujeitas à coesão do todo, tantas de existir por si mesmas.

A herança de Wagner é, sem dúvida, assumida de modo cada vez mais livre, e as relações harmônicas sofrem o contragolpe de linhas que visam a disjunção em virtude de uma tendência crescente para a autonomia. Mas parece que, progressivamente, a dedução temática se torna o fenómeno capital em vista da coerência e, por conseguinte, o vocabulário harmônico perde importância, tornando-se, por assim dizer, uma consequência secundária e deixando de ser a preocupação principal do compositor. Quanto mais rígido se tornar o procedimento temático, tanto mais aleatório será o resultado harmônico, com a tendência para se tornar um fenómeno secundário ao qual a percepção já não pode religar-se. Basta ouvir, a par, as *Peças para quarteto de cordas*, op. 5 de Webern e o seu *Trio para cordas*, op. 20, para se dar conta desta evolução. Se, de igual modo, compararmos as *Peças de orquestra*, op. 16, de Schönberg, com o *Pierrot lunaire*, constata-se um deslizamento na ordem das preocupações. Até em Berg, dos três o mais apegado à importância e à permanência do vocabulário harmônico, se constata uma maior dificuldade em controlar os elementos e os dispositivos harmônicos. Visto que a combinatória dos intervalos, e sobretudo a combinatória *horizontal* dos intervalos, se tornou o instrumento de trabalho que domina os outros, era difícil, exceto por artifícios locais e limitados, não incorrer na incoerência ou, pelo menos, não aderir a uma coerência de fachada.

Assistimos, no decurso da evolução dos três compositores, ao reaparecimento desta preocupação harmônica. Alban Berg, sobretudo, tenta reencontrar certas características da linguagem harmônica tonal. Procede assim no *Concerto para violino* em que as tonalidades, se é que não as funções reais, afloram à superfície, em momentos cruciais da forma. Schönberg, na *Ode a Napoleão*, encontra igualmente combinações próximas da tonalidade para acabar em mi bemol maior; mas, sem exagerar a importância desta alusão à *Eroica* de Beethoven, observa-se que o vocabulário harmônico é simplificado segundo certas normas de forma a ser detetável. O próprio Webern, o mais afastado destas preocupações, mais ou menos nostálgicas, organiza cada vez mais a sua música a fim de ter pontos de referência harmônicos. Na *Segunda Cantata*, op. 31, ou nas *Variações*, op. 30, vislumbramos encadeamentos privilegiados, pólos de atração, modulações, por assim dizer, cristalizadas nos registos. Esta preocupação encontra-se nele esporadicamente desde a *Sinfonia*, op. 21, que se seguiu imediatamente à obra mais anárquica deste ponto de vista, o *Trio*, op. 20, de que já falei.

O problema da relação entre horizontal e vertical é, pois, um problema que ressurgiu para compositores certamente conscientes de que a expressão musical tinha necessidade de uma solução convincente, mesmo que pudesse ser tão-só empírica.

Quanto à unidade da obra adotada pela unidade de uma matriz, importa reconhecer a utopia de semelhante projeto, porque os *produtos derivados* deste sistema único, permanentemente subjacente, hão de ser diversificados pela não-repetição textual. Será que as deduções múltiplas revelam realmente a entidade de partida? Ou, graças à personalidade que delas se exige relativamente ao desenvolvimento e à forma, tornar-se-ão mais ou menos autónomas e afastar-se-ão tanto da matriz original que não conseguem ligar-se a esta fonte sem uma ginástica visual, a qual já não tem grande coisa a ver com a percepção? Quanto mais as diferentes formas da ideia tiverem adquirido um perfil individual – o que se revela indispensável à constituição de uma obra ou de um fragmento da obra – tanto mais elas se esquivarão à referência única: a conexão consciente não se fará sem uma operação fora de contexto, e não se sentirá a necessidade desta aproximação de todo artificial.

Regresso ao que já acima afirmei sobre a virtude do contorno relativamente ao intervalo. O intervalo em si existe só *incorporado*. Ora a série queria, sobretudo, atribuir-lhe uma função geradora enquanto *absoluto*. Este intervalo de terceira menor numa redução abstrata é que iria poder transpor-se para qualquer outro grau, adotar qualquer outra relação, quer multiplicada pela oitava, invertida, retrogradada, quer ainda sob uma forma sucessiva ou simultânea. Ora todas estas *incorporações* do intervalo lutam contra a própria noção

do reconhecimento de identidade. Uma sexta maior possui a sua identidade de intervalo enquanto tal, mais forte do que a de inversão de uma terceira menor – a não ser que outro elemento se imiscua no jogo para conferir uma identidade diferente: um ritmo por exemplo, o perfil de uma figura similar aplicada à terceira menor e à sexta maior, reduzirá estes intervalos a um elemento identificável, mas que poderia igualmente servir-se de outro intervalo, por exemplo a quarta, para existir. Falei de *um* intervalo, mas desde que se trata de vários intervalos, e até de um conjunto de intervalos, a percepção carece de ser orientada por redes muito poderosas de relações, nas quais os intervalos darão provas da sua validade. Sozinhos, não conseguem grande coisa no absoluto. Incorporados, dominam toda a percepção. Existência teórica e existência real de um intervalo, eis onde essencialmente tropeçou o método de Schönberg, eis a causa do seu enfraquecimento e da sua debilidade.

Na micro-estrutura e também na macro-estrutura, é-se obrigado a constatar a ineficácia do próprio princípio da série, se ele não for corroborado por outras componentes que darão forma, sentido e direção a uma componente fraca e, literalmente, informal. É interessante analisar o comportamento dos três compositores vienenses em face das insuficiências, falhas e fraquezas do princípio de escrita por eles estabelecido e ao qual estavam ligados. Mesmo se, neste período de crença em que laboravam, nunca formularam uma crítica negativa, é claro que a sua obra atesta amplamente a consciência que tinham desses problemas: compositores deste calibre não podiam, sem dúvida, iludi-los, e cada um deles forneceu uma solução individual de acordo com o seu temperamento, as necessidades da sua linguagem e da sua expressão, a relação que, por instinto ou por reflexão, estabelecia com os seus antecedentes. Poderia, aliás, dizer-se que, embora a sua utilização do sistema torne mais evidente a sua conduta, não assinala em nada uma mudança de comportamento, uma inflexão na motivação: as preocupações permanecem sensivelmente as mesmas, a evolução estética e estilística persiste como o apanágio normal de uma personalidade em constante vigilância, que se transforma progressivamente ao confrontar-se consigo mesma. Quando muito, pode constatar-se uma rigidez, um mal-estar em face de uma disciplina muito constritiva. Não se trata de renegar a necessidade desta passagem histórica, que se justifica pela evolução inelutável da polifonia; trata-se de dispô-la e ordená-la o melhor que for possível, de se contentar com regras estritamente formuladas, de tentar arrumar uma certa espontaneidade no interior de um domínio algo avesso. Depara-se, decerto, com um apoio no facto de o livre arbítrio não reinar sem partilha, de esta disciplina ser uma espécie de resguardo contra as más tentações e os hábitos estéreis. Mas a ascese não deve, não pode ser o principal motor da

imaginação. Sobretudo quando se foi educado no seio das refulgências pós-românticas (Strauss e Mahler eram heróis e faróis), é difícil vergar-se à exigência exclusiva dos números e da contabilidade.



“Não sou o inventor de um sistema, mas de um método”, afirma o próprio Schönberg. E também: “A série fundamental funciona à maneira de um motivo”. “Este método nada oferece e muito tira”, observa ele ainda; para pormos fim às citações, eis a última a ser escolhida: “Impõe-se seguir a série fundamental, mas, dito isso, compõe-se a seu bel-prazer, como se estava habituado.” Para quem se refere aos textos explicativos de Schönberg, é evidente que a evolução da sua linguagem se baseia no desejo de unificar a obra tão forte e inevitavelmente quanto for possível, mediante um sistema muito cerrado de temas e de motivos que irriga a textura, o fechamento, lhe confere a sua razão ser, a sua coerência e a sua diversidade. O seu pensamento assenta essencialmente na dedução; portanto, não surpreende que num desejo absoluto de alcançar a unidade e a diversidade, ele pretenda fazer derivar temas e motivos de uma célula central. Mas como esta única célula, a série, não era suscetível de lhe oferecer uma razoável variedade de proposições, ele enxerta nela o antigo sistema, na altura praticamente abandonado no uso quotidiano, das diversas formas de apresentação utilizadas em contraponto estrito; a partir desta base, declara-se capaz de criar temas, motivos e desenvolvimentos, e isso sem qualquer limitação, em virtude da riqueza combinatória da matriz de que dispõe. Pensa, ademais, que não há dificuldade de maior em criar uma harmonia lógica – o acorde na sua formação intrínseca e nas relações que eles mantêm entre si – porque já não há diferença entre o vertical e o horizontal: o mundo é, por assim dizer, percebido fora de toda a gravidade; cita como testemunhas a seu favor Swedenborg e o Balzac de *Seraphita*. (Evocou-se, mais tarde, o ponto de vista dos pintores cubistas em face do objeto.) Por conseguinte, os acordes serão apenas uma outra maneira de perceber o motivo; o que é válido horizontalmente será, pois, também válido verticalmente, e pelas mesmas razões. Dado que a estrutura temática ou motivica se reporta ao princípio fundamental da complementaridade cromática, o liame melodia-harmonia basear-se-á igualmente neste princípio.

Schönberg está, aliás, tão convencido de ter mudado os métodos sem alterar os pontos essenciais de referência que, por analogia, utiliza o mesmo vocabulário: ao falar, por exemplo, das diferentes transposições da série, menciona o seu uso eventual em oposição à série inicial como de modulações relativamente à tonalidade principal. Importa, sem dúvida, levar em conta o desejo de ser compreendido,

de mostrar que a sua linguagem não rompe totalmente com os princípios existentes, que tradição e revolução se dão a mão; mas é evidente que a sua prática supõe este universo de referência: tenta fazer coincidir o mais estreitamente possível o antigo sistema e o novo, ao ponto de as ideias musicais que tinham criado, numa anarquia crescente, a necessidade de um novo sistema, se irão transformar totalmente, suportar, de algum modo, o jugo da antiga disciplina para sustentar o novo sistema e dar provas da sua não menor validade. O ascendente do antigo sistema sobre o novo, enquanto justificação fundamental, irá, pois, forçar as ideias musicais a nascer e a crescer num marco construtivo, que lhes imprimirá um cariz pré-fabricado; as ideias são suscitadas em vista desta conjunção dos dois sistemas, e haverá não só analogia de um perante o outro, mas total recobertura. Desaparecidas certas leis – sobretudo as leis harmónicas –, o novo sistema assumirá as suas funções por extensão, já que estas foram, por conseguinte, devolvidas ao tema original (assim se poderia designar a série).

A partir desta entidade única e do conjunto das suas derivações primeiras, suscitar-se-ão, em rigor, os temas e, por dedução, uma multiplicidade de motivos; e então, como afirma Schönberg, “compõe-se a seu bel-prazer, como se estava habituado”. Só que não era ele que “estava habituado”, mas antes os seus predecessores e, por vezes, os seus predecessores estavam muito afastados no tempo. Ele próprio tinha o hábito de compor de modo diferente; escrevera obras em que a forma tinha sido criada para o evento, onde temas e motivos se sucediam, se renovavam, se combinavam numa hierarquia dúctil oriunda da necessidade do instante; em suma, linguagem e forma eram livres, por vezes louca e perdidamente; a ideia, repito, gerava o sistema, por frágil e provisório que ele pudesse parecer, engendrava igualmente a forma, adequação temporária e única a esta ideia. Doravante, e desculpar-me-ão por exagerar e ridicularizar o ponto de vista, as ideias são criadas, formuladas, para uma verificação; são constrangidas, e até pré-constrangidas, pela sua utilização futura num marco “clássico”. Depara-se até com vestígios textuais do antigo sistema, que persistem ali como a impressão fóssil de uma língua morta: no *Quinteto para instrumentos de sopro*, op. 25, a transposição privilegiada da série inicial, que propiciará regiões semelhantes, efetuar-se-á à quinta, intervalo fundamental da linguagem tonal. Aqui, não pode tratar-se de um regresso exato às funções tonais da quinta; de resto, esta transposição não se entende como ligada a este intervalo específico, mas é caracterizada pelas duas regiões de intervalos que suscita. Todavia, esta quinta-fantasma é perfeitamente simbólica de um estado de espírito, ou melhor, de um estado de alma: sentimental, sem dúvida, mas não a ponto de abdicar!

Quase não vale a pena prosseguir; com estas premissas, reencontra-se em toda a parte a referência, desde a própria linguagem a todos os aspetos formais, já que a obra manifesta nisto uma coerência perfeita – é até, no fundo, o que ela tem de mais convincente. Trate-se das formas da sonata clássica, da suite pré-clássica, da variação em sucessivos painéis compartimentados, todo o repertório será utilizado, talvez revivificado, em vista de uma demonstração, de uma justificação. As constrições da nova escrita não facilitam, decerto, a tarefa do compositor; esta invasão permanente da *ordem motívica*, se assim posso designá-la, condensa certos aspetos da linguagem, inflige-lhe uma certa rigidez, impede-a de recorrer a certas categorias ornamentais, extremamente necessárias para diversificar a escrita e lhe facultar a sua ductilidade e fluidez. Houve sempre, na história da música, uma imensa margem de manobra entre o que se chama a escrita livre e a escrita obrigatória: na segunda, regras mais ou menos constritivas, que podiam chegar à obrigação, ao mesmo tempo, única e total, forcem-vos a escrever ligações de notas absolutamente determinadas; na primeira, pelo contrário, as leis, de ordem mais geral, permitem uma infinidade de encadeamentos e de figuras, território onde a liberdade e o livre arbítrio do compositor são passíveis de se manifestar a todo o instante. Da decisão única e obrigatória à decisão múltipla e livre de constrições, a margem da invenção é sem limite; a influência, o ascendente do compositor sobre o material varia na sua natureza e na sua extensão de campo. A verificação do novo sistema pelo antigo faz perder algumas faculdades fundamentais – o que a custo chega a ser compensado pela riqueza do território recentemente adquirido; é necessário retroceder à conclusão do próprio Schönberg: “Este método nada oferece e muito tira”. Além disso, a operação de verificação traz consigo a inversão do par sistema-ideia, instaura uma hierarquia contrária à precedente, impõe à invenção do compositor uma forma de servidão, enclausura-o num mundo que ele deveras não suscitou, encerra-o no historicismo, ou seja, a longo prazo, na esterilidade.

★

Ser-me-á permitida uma digressão? Apesar do emprego, por Schönberg, da palavra “método”, que implica um horizonte restrito, deliberadamente limitado, pode falar-se, no caso dos três Vieneses, de uma atitude frente ao espírito do sistema: ela afigura-se-me extremamente sintomática de feições de espírito que se podem considerar como “*genéricas*”. Os três compositores, mais do que qualquer outro do mesmo período, tinham um sentido profundo da continuidade histórica, da tradição, na aceção decerto mais viva e mais

fecunda do termo, mas também mais constritiva e mais correspondente. Tendo deduzido as consequências radicais de um estado de facto, com que haviam deparado no começo do seu itinerário criador, postaram-se no interior de um modo de escrita, criada pela sua própria diligência e solicitude, e confrontaram-se, segundo uma disciplina inventada e consentida, com uma verificação de certos parâmetros da escrita. Eis porque continua a ser importante observar e estudar a sua reação pessoal; para lá das contingências históricas que os induziram ao método de escrita por eles utilizado, trata-se, de facto, de uma relação fundamental entre sistema, escrita e estética.

Contestou-se, desde o início, este método de escrita, olhado como excessivamente formalista. Reconheceu-se a validade das obras, quando foi reconhecida, contestando embora o fundamento do método ou do sistema. Ironizou-se igualmente sobre a vida assaz curta de um sistema que aspirava à perenidade. Para tudo isso, claro está, houve respostas: a perenidade não pertence ao que permanece imóvel, mas a um pensamento capaz de se transformar. E o pensamento dos Vienenses transformou-se, dissolveu-se na aragem do tempo, ramificou-se em muitas maneiras de fazer. Se o sistema inicial teve, de facto, uma duração de vida muito limitada, a sua posteridade é inúmera, e por vezes encontra-se onde menos se esperava. Quanto às relações da obra e do método, parece-me difícil que este se baseie numa contradição absurda, porque a obra deriva do método, e se a obra é válida é porque o método não pode ser inteiramente falso e apresenta alguns aspetos absolutamente válidos. É o que constatamos, ao vermos os *princípios* da escrita coincidindo com a *realidade* da escrita; quando há divergência ou ausência de verificação, a escrita vê-se extremamente fragilizada, perde a sua coerência e o seu sentido. A acusação de formalismo é desprovida de alcance, se for formulada de um modo tão vago que se refere exclusivamente à onnipotência e à infalibilidade do instinto. Cai sob a acusação de formalismo o que não é reflexo. Sob tal pressuposto, haveria que rejeitar muitas obras que apelam para formas de escrita constritivas, para regras de dedução que exigem uma ciência da elaboração e das relações internas. Seriam formalistas tão-só as obras que recorrem a relações já abordadas; o não formalismo seria então apenas a evidência visível fornecida pela memória. Que exista uma visibilidade maior ou menor das constrições, um rigor mais ou menos conspícuo, eis o problema real recoberto por esta denominação demasiado vaga de formalismo.

Muito haveria, aliás, a dizer sobre a visibilidade das constrições. As regras de contraponto estrito são de todo explícitas a este respeito, porque nos obrigam a considerar as relações exatas entre os diferentes objetos fonte e conclusão da dedução direta. É impossível não se dar conta da dimensão obrigatória, porque é a própria relação que se impõe com mais força. Para lá das figuras, esta relação é percebida

enquanto tal, enquanto regra ou constrição aceite e definida segundo regras existentes e códigos circunscritos. Estas leis e estes códigos definem, por assim dizer, um modo de escrita, e até uma forma. A visibilidade das constrições surge como marco da invenção e será apercebida com muita justeza. Mas quando a constrição se dissimula, voluntariamente ou não, por detrás dos acidentes da escrita, parece difícil, e até impossível, descobri-la – exceto talvez, como já afirmei a propósito de Schönberg, por meio de uma certa rigidez, uma ausência de desembaraço e de flexibilidade. A constrição pode ainda transformar-se, esquivar-se ao código, possuir uma grande variedade na aplicação das regras que se adotam, e que se modificam ou se contornam. Quando Debussy, em alguns dos seus *Études pour piano*, aceita constrições tão precisas, mas tão maleáveis, como o *intervalo* de quarta, de terceira, de sexta ou de a oitava – precedido nisto, aliás, por Chopin, entre outros – ou tão vagos e tão flexíveis como o *acorde*, o *harpejo composto*, os *oito dedos*, não perfilha decerto um quadro formal, uma relação codificada como ponto ou base de partida. No caso do *Étude pour les quartes*, faz invadir o seu vocabulário por este intervalo, mas não de um modo exclusivo: a quarta será talvez um elemento determinante, ou também apenas uma espécie de coloração. De qualquer modo, a conceção formal deste estudo conserva, desta constrição de partida, apenas o emprego mais ou menos visível do intervalo. Assim se passa com outros *Études*, onde a constrição se dissipa, reaparece para de novo se esquivar, invadindo tudo, mas de modo extremamente subtil e movente.

Pode ainda citar-se, no mesmo estado de espírito, o terceiro ato de *Wozzeck* com as suas diversas invenções sobre um *tema*, um *ritmo*, uma *tonalidade*, um *movimento perpétuo*, um *acorde*, uma *nota*. Mencionei estas seis constrições porque, exceto o primeiro – sobre um tema – que é um conjunto de variações sobre o tema dado, nenhum deles consegue impor uma forma. E a constrição sobre os elementos do vocabulário gera não tanto o “formalismo” – na aceção mais restritiva do termo – quanto as definições das cenas do segundo ato (*Sonata*, *Fuga*, *Lied*, *Scherzo*, *Rondó*) onde, todavia, o vocabulário não obedece a imposições exteriores, envolventes, tão fortes. Os constrições do terceiro ato disseminam-se em formalizações muito diversas que, umas vezes, são um fator de unidade, de adjunção, e outras um fator de dissociação, conforme a utilização que é possível fazer das componentes de um ritmo ou de um acorde, por exemplo.

Esta forma de constrição, tal como acabo de constatarla em Debussy ou em Berg, tem o mérito da adaptação, da passagem, da transformação. Nem por isso deixa de ser constrição, acatada – sobretudo em Berg – de forma muito estrita; é um denominador comum, durante um certo tempo, a todos os elementos de um vocabulário específico – o das alturas ou das durações.

Julguei necessário fazer este desvio para que se compreenda bem que não me atenho exclusivamente ao aspeto histórico das escolhas de Schönberg, Berg ou Webern, como se eles fossem ainda atuais, mas insisto nas características do seu itinerário individual, já que estas me parecem exemplares no sentido de que *tipificam* a reação da invenção relativamente ao sistema.

Regressemos às conclusões que eu extraía sobre o percurso de Schönberg. Este, confrontado com o seu próprio método, nunca deixou, aparentemente, de o verificar mediante categorias já existentes. Anteriormente, tinha escrito obras em que a forma era criada pelo evento, em que temas e motivos se sucediam, se renovavam, se combinavam numa hierarquia dúctil que dimanava da necessidade do instante; a ideia gerava o sistema, por frágil e provisório que ele pudesse parecer; engendrava igualmente a forma, adequação temporária e única a esta ideia. Daí em diante, as ideias são criadas, formuladas para uma verificação; são constrangidas, e até *pré-constrangidas*, pela sua utilização futura num marco “clássico”. A verificação do novo sistema pelo antigo faz perder algumas faculdades fundamentais – o que a custo chega a ser compensado pela riqueza do território recentemente adquirido. A operação de verificação traz consigo a inversão do par sistema-ideia, instaura uma hierarquia contrária à precedente, impõe à invenção do compositor uma forma de servidão, enclausura-o num mundo que ele deveras não suscitou, encerra-o no historicismo, ou seja, a longo prazo, na esterilidade.

Não retornarei aqui ao paralelo que se poderia instituir entre o historicismo a que Schönberg, por fim, recorre e aquele com que Stravinsky opera. Já me expliquei a propósito das semelhanças superficiais e das diferenças fundamentais entre esta obsessão pela história, com que se depara na mesma época em ambos os compositores. No caso de Schönberg, trata-se de uma busca da autenticidade na linha reta de uma tradição venerada; no caso de Stravinsky, trata-se de um jogo com objetos encontrados, ou antes, recuperados no armazém da história. No primeiro caso, demanda-se, a todo custo, a continuidade com a história; no outro, reconstitui-se a história como uma espécie de *puzzle*. Verdade ou jogo, verifica-se que o traço comum continua a ser a referência, e que a oposição categórica que Adorno pensava estabelecer entre o progressista Schönberg e o restauracionista Stravinsky nos parece, hoje, cada vez mais porosa. Afigura-se-nos que, quanto à restauração, o empreendimento de Stravinsky persiste sobretudo como insolente, ao passo que em matéria de progressismo a atitude de Schönberg se apresenta repleta de respeito, e até de devoção. Provavelmente, Stravinsky – muito

mais do que Schönberg – tornou impossível o recurso à história pelo seu encarniçamento paródico, ao passo que o historicismo de Schönberg, mais dissimulado, diria até mais enquistado, prolonga a ilusão com nostalgia e, inclusive, com encanto.

A primeira relação observada em Schönberg é, pois: um dogmatismo, não propriamente seguro de si mesmo, mas incerto, sentindo a necessidade de ser reforçado pela permanência de alguns critérios na evolução que, sem isso, poderia ziguezaguear no aleatório. Como é que Berg irá comportar-se em relação ao seu mestre?

Se evoco a relação de mestre a discípulo, é porque ela desempenha, parece-me, um papel importante na adoção por Berg do princípio, pelo menos, da série de doze sons. Não é que ele o faça mais por obediência do que por convicção, mas o seu caminho e as suas escolhas não o predispunham para uma adesão estrita. Berg, desde as suas primeiras obras, não se mostra menos exigente do que Schönberg – foi por este ensinado – no tocante ao trabalho sobre os temas e os motivos; utiliza, em certos casos, a totalidade cromática organizada de modo rigoroso. Mas, mais do que ele, sente a necessidade de referências históricas diretas, de recursos episódios à tonalidade; a sua estética mescla e combina em vez de excluir; sente a necessidade de confrontar o mundo que abandonou com aquele que descobre, porque este encontro se torna, por vezes, eminentemente simbólico, como na cena da leitura da Bíblia, no terceiro ato de *Wozzeck*: a tonalidade torna-se então citação nostálgica de um mundo acabado.

Na sua própria escrita, Berg preza o desvio relativamente ao modelo; se varia um melisma, se trabalha sobre um motivo, é levando em conta tanto o desenho como o intervalo: a ordem não pode assemelhar-se a um dado imutável que se manipula, alterando a sua apresentação, a ordem baseia-se mais na afinidade, na semelhança e no gesto que não suportam sentir-se oprimidos pelo textual. O génio de Berg é a maleabilidade, a cada instante, da disciplina, que faz dela um instrumento superior, preservando o imprevisto do encontro e da circunstância, sem correr o risco da incoerência ou da desarticulação. Por outro lado, existe nele o que se poderia rotular de uma mística ou de um feiticismo do número: não faltam os exemplos das constrições numéricas, que ele adota na quantidade dos compassos escritos, a cifra do metrónomo, as durações num ritmo, o princípio orgânico de composição. Os familiarizados com a sua obra aprendem a referenciar estas constrições exteriores que não estão verdadeiramente destinadas a ser apercebidas – no caso de uma indicação metronómica, como isso seria possível! –, mas encerram a imaginação do compositor num quadro estrito que o obriga

a inventar soluções, criando uma convivência com o leitor quando este descobrir o segredo das proporções ou da significação, dissimulada em tais cifras. A presença do número na obra de Berg não pode considerar-se de todo como a obediência a uma regra, está ali como um símbolo, como o vestígio de um culto pitagórico, como o recurso a uma ordem superior, absoluta, no momento em que a expressividade da música, mutável, e até febril, desvia a cada instante a nossa sensibilidade de toda a noção abstrata que a governaria.

De resto, Berg não ingressa no sistema da série sem tergiversar: acerca-se e desvia-se dela, sente a necessidade da oposição escrita livre-escrita obrigatória, tenta preservar o gesto e o desenho, sem ser prisioneiro do intervalo textual. Certos andamentos, ou partes de andamentos, da *Suite lírica*, escritos livremente, opõem-se a outros andamentos, ou partes de andamentos, apoiando-se numa técnica de escrita rigorosa. Mas também aqui ele recusa a unicidade da série como modelo absoluto para uma obra; da série original deduz, para cada utilização, uma série específica, deslocando algumas notas – o que a leva a adquirir caracteres de um certo tipo, de que ele se serve para dar o seu perfil ao andamento em que a utiliza. Em *Lulu*, vai mesmo mais longe no que se poderia apelidar de esquartejamento do sistema: parte do dado inicial para, na prática, o negar ou mostrar – involuntariamente? – a sua impotência. A elaboração das diversas séries associadas às personagens da ópera alia a mística do número, o seu simbolismo dissimulado, a uma total desenvoltura frente ao modelo, uma vez efetuada a dedução. Dir-se-ia que, por respeito e por devoção, ele paga o seu tributo à série, mas que, após a realização desta cerimónia, se considera liberto de toda a forma de obediência literal: basta ver, um pouco mais de perto, o modo como ele procede para disso se convencer, e a expressão de Schönberg, já por mim citada, aplica-se particularmente bem ao seu caso: “Dito isso, compõe-se a seu bel-prazer, como se estava habituado”; citação que seccionei a partir da proposição inicial: “Impõe-se seguir a série fundamental”, porque esta perde então toda a pertinência.

Concretamente, como procede ele? Eis a série inicial que, supostamente, garante a unidade da obra inteira. Toma regularmente uma nota em duas, uma em três, uma em cinco, uma em sete, para formar, de cada vez, um total de doze; aplica a esta série original operações mais complexas do tipo uma nota em duas, depois uma nota em três, uma em quatro, uma em três, uma em duas e, assim sucessivamente, para chegar também ao total de doze. Ei-lo munido de um conjunto em que as relações de estrutura são, ao mesmo tempo, muito explícitas no procedimento, e absolutamente inaudíveis, se não forem expressamente mencionadas numa relação musical. Que fará Berg? Extrai de cada uma destas deduções um tema – quer seja um tema melódico, um tema harmónico ou uma combinação

destas duas dimensões – e, pelo seu carácter expressivo, associa-o a uma das personagens do drama. Mediante certos métodos não menos complexos, extrai da série das sucessões de intervalos privilegiadas como as quartas, ou das teclas brancas seguidas das teclas pretas, aglomerados que, por um artifício qualquer, poderiam ser deduzidos seja de que série original for, em virtude do seu carácter essencialmente geral e amorfo. Neste caso, pode bem dizer-se que remonta de um conteúdo temático já inventado para o deduzir da sua matriz inicial, por meio de artifícios assaz tortuosos: prova, se necessário, de que o seu interesse não incide nas relações de dedução, mas na qualidade dos temas que daí ele extrai. Com efeito, no decurso da obra, poderia imaginar-se, tendo em conta os confrontos entre as personagens, que a linguagem musical as ilustraria à luz desta engendração numérica: nada disso; elas são escamoteadas, esquecidas, em total provento do trabalho temático tradicional. Nada há, na percepção musical, que nos possa orientar para as fontes; a cadeia de dedução persiste exclusivamente como propriedade do autor; o autor, inclusive o mais atento, o mais circunspecto, nada disso consegue perceber no texto final.

Pode legitimamente levantar-se a questão do porquê: porquê recorrer a métodos de dedução tão rigorosos e tão rebuscados se, após a sua utilização, são para esquecer? Porquê, inclusive, reclamar-se deles no momento em que, manifestamente, o objetivo era determinado e já não se requeria isso para ser alcançado? Pagar o tributo ao sistema debaixo dos olhos do mestre, extrair dele ideias pessoais que irão imediatamente mostrar a sua independência. Tal poderia ser a psicologia de Berg, que manifesta, ao mesmo tempo, o seu respeito perante uma disciplina combinatória consonante, nele, com uma mística das cifras, e reconhece que tais operações não podem, por si sós, assumir a responsabilidade da invenção musical: mescla inextricável de obediência e de irreverência, de disciplina estrita e de desobediência.

Isso transparece igualmente bem, e ainda mais, quando ele inscreve a nostalgia na própria ordem: a série fora instaurada para criar uma ordem não tonal; Berg precisa da tonalidade, ou antes, de alguns dos seus elementos para poder exprimir-se nos dois idiomas, sem transgredir o princípio ou a regra. Assim acontece com o *Concerto para violino* onde as notas da série são dispostas de modo que possam propiciar acordes perfeitos. Nesta obra, ainda mais visivelmente do que em qualquer outra, a série é uma espécie de justificativo *a posteriori* para ideias, impossíveis de encontrar sem a sua ajuda; tanto mais que a cada ideia ou a cada motivo corresponde uma manipulação da série de origem, utilizada precisamente com esse fim. O sistema persiste, pois, como o ponto de partida *ideal*, mas não é intangível, porque está ao serviço da invenção, da ideia; é graças a

uma conciliação, sem cessar ajustada ao alvo, que a ideia pode viver numa espécie de simbiose com o sistema.

No tocante sobretudo ao emprego de “reliquias” tonais, tão caras ao coração de Berg, que lhe permitiam mergulhar e afundar-se com nostalgia num mundo perdido, recorrer à citação e aliar a bem ou a mal elementos heterogêneos, através de alguns giros rotineiros, de certas acrobacias combinatórias, o comentário de Schönberg – escrito em 1946 – é revelador: “Tinha razão como compositor, mas estava errado como teórico.” Pois quê! Deverá o compositor, para existir, desobedecer ao teórico vigilante que nele reside? Existirá a teoria tão-só para suscitar a desobediência à criação? Será legítima a teoria, se ela não passa de um estorvo com que importa conciliar-se ou confrontar-se? Berg ostenta assim abertamente o dilema essencial; furta e subtrai, por astúcia, ao sistema que – por deferência ou por convicção? – julga dever adotar, ideias que teriam podido nascer independentemente dele. Não sai de todo indemne, parece-me, das constrições de escrita que a *regra* lhe impõe. Pode, sem dúvida, utilizar a escrita estrita com um máximo de rendimento, e a noção de permutação que irriga o *Allegro Misterioso* da *Suite lírica* é realizada de modo magistral. É sobretudo em certas passagens de *Lulu* ou de *Der Wein* que a escrita apresenta menos ductilidade, menor riqueza de invenção no pormenor, no cotejo com o que se pode observar nas obras “livres”. Poderá esta maior rigidez, esta invenção menos espontânea, atribuir-se apenas aos problemas de escrita, encontrados no suposto antagonismo do sistema? É muito difícil responder pela afirmativa e aderir a esta simples hipótese, em virtude da tendência da época para o classicismo, que se reflete em Berg e em todos os compositores coetâneos. Falta, todavia, notar que é no momento da sua máxima *desenvoltura* perante o sistema que ele reencontra, como no *Concerto para violino*, uma virtuosidade de escrita e uma felicidade de expressão ausentes, por vezes, de uma realização sobre-carregada de constrangimentos, pardacenta e rígida em virtude de um excesso de obediência. O percurso de Berg mostra, de uma forma claríssima, a dualidade do sistema e da ideia, em que se baseia toda a última parte da sua obra; leva-nos a perguntar: serão doravante compatíveis a regra e o dom?

★

Depois do pai e do filho, venhamos ao espírito santo! Também ele teve a sua palavra a dizer sobre o assunto, neste período capital. Expressou-a com discricção, segundo o seu hábito, mas com que força, com que radicalidade, com que inteligência instintiva da situação em que se encontrava! Foi, decerto, mais obcecado do que os seus dois contemporâneos pela ordem e pelo rigor. A sua atração pela

música dos Flamengos é apenas um sintoma, bem como o tempo da sua aprendizagem consagrado à musicologia. Não se trata, por outro lado, de um rigor olhado como exercício de ascetismo e refletido na e pela escrita. O termo que, com maior frequência, surge na pena de Webern, quando comenta o seu itinerário e as características da sua escrita, é a palavra: coerência. Seria possível usar mais algumas que, não menos do que esta, expressariam a necessidade profunda que ele sentia; a primeira que me vem ao espírito é a de *responsabilidade*.

Para Webern, não se trata de uma nota, uma linha assumir a plena responsabilidade por outra nota, por outra linha; o todo há de constituir um conjunto de componentes entre si solidárias, sobretudo pela dedução que leva de um modelo aos seus derivados, mas também pelo nexos exatamente calculado da posição. Concebe-se assim porque é que a prática da escrita canónica estrita o fascinava, ao ponto de monopolizar os seus recursos inventivos, e em que medida este modo de escrita lhe dava, ao mesmo tempo, satisfação e segurança: uma vez estabelecido o princípio, não podia haver outra solução; esta solução era, talvez, penosa, difícil de encontrar, mas uma vez presente, a dúvida a seu respeito era absolutamente abolida. Ele escrevera de acordo com a Lei, obedecia assim à injunção da Natureza, com maiúsculas. O compositor torna-se o transcritor da Verdade que, por este meio, lhe é revelada; ele transcreve-se decerto, mas, ao fazê-lo, vai muito além da sua própria pessoa, rumo a uma evidência incontestável: a Ordem imanente revela-se através dele. Além desta preocupação essencial, que tinha por fito a unidade da dedução, a coerência total, havia uma outra, respeitante à renovação radical do discurso, à não-repetição absoluta: preocupações tão contraditórias que Webern iria, dentro em breve, encontrar-se na posição de Malevitch com o seu quadrado branco. A breve série de conferências, intitulada *O Caminho da composição com doze sons*, proferida em 1932, fornece-nos a descrição retrospectiva da extrema confusão desses dez anos: “Tive o sentimento de que, uma vez aparecidos os doze sons, a peça estava terminada.” Ele mostra-se em contenda com a absurdidade desta situação; nada há que, para de tal se dar conta, substitua a citação por extenso do próprio Webern: “No meu canhenho de esboços, inscrevia a gama cromática e riscava, ao mesmo tempo, as notas. Porquê? É que eu estava convencido de uma coisa: o som que apagava já tinha aparecido uma vez. Isto tem um ar grotesco, incompreensível, e é incrivelmente difícil. A escuta interior decidiu, com uma perfeita justeza, que o homem que escrevia as notas da gama cromática e, em seguida, as riscava uma a uma não era doido.”

A dedução reduzida ao estado esquelético das notas de uma gama cromática não permite, de facto, criar um universo... Por

isso, o método da série de doze sons, antes de Webern vislumbrar, julgar e apreciar todas as suas constrições, apresenta-se-lhe como uma libertação; a partir deste terreno minúsculo onde se sentia cercado, via perfilar-se alguns passadiços para um domínio mais vasto, podia imaginar um ar mais respirável, menos rarefacto! Mas regressava desta decida ao fundo do abismo com alguns princípios inabaláveis: “Os doze sons estão num pé de igualdade”, e também: “A composição com doze sons não é um substituto da tonalidade, vai muito mais longe”; ele falava sem cessar desta “sede de unidade”, das “variações sobre a ideia”, conceitos que não abandonara, mesmo após a prova radical de redução a que se votara. Depara-se, sem dúvida, com hesitações e incertezas, que refletem a influência de Schönberg, expressa nos próprios termos do mestre; por exemplo esta frase que, em parte, contradiz a sua prática peculiar: “Quanto ao resto, compõe-se como outrora se fazia, mas baseando-se nesta série estabelecida de uma vez por todas.”

Não é de todo falso: a escrita estritamente canónica, que teve sempre a preferência de Webern, permanece numa posição incontestavelmente privilegiada em relação a qualquer outra forma de controlo e de dedução; acrescenta-se o facto de que toda a relação no domínio da harmonia e do contraponto se refere ao mesmo modelo original. Schönberg constata, a este respeito, que o trabalho não se encontra facilitado; Webern dá-lhe uma réplica perfeita: “O laço é estrito, muitas vezes incómodo, mas é a salvação!” Acrescenta este comentário receoso: “A constrição e o nexos são tão potentes que importa refletir, antes de neles se embrenhar por muito tempo.”

Que se entende exatamente por esta reflexão? É evidente que os seus primeiros tentames com a série refletem uma certa confusão; sistema e ideia estão ainda longe um do outro, como mostram, por exemplo, os dois *Lieder de Goethe*, op. 19, e ainda o *Trio para cordas*, op. 20. A série zigzagueia entre as vozes, mas não cria verdadeiramente entidades reconhecíveis; há duas razões para isso: a série não tem características propriamente ditas, pelo menos estas características não aparecem diretamente na textura musical; a série serve para garantir, por assim dizer de modo amorfo, a complementaridade cromática das componentes sonoras. No limite, estas obras, sobretudo a primeira, poderiam ser escritas por meio de outra série. Recorre-se a um total cromático, sem lhe jungir funções, relações estruturais: o organismo que gera os intervalos em nada influi no arranjo da obra, de tal modo que não se consegue perceber a sua relação recíproca. Pode sempre ficar-se tranquilo, em virtude de se considerar este aspeto da questão como negligenciável, reconhecendo honestamente a lacuna: “Se um ouvido habituado nem sempre pode seguir o desenrolamento da série, não é grave. Até uma alma ingénua reterá sempre alguma coisa.”

É uma consolação, mas será uma solução? Webern não pode contentar-se com a desenvoltura como meio de existir. Por isso diz: “Procura-se obter o maior número possível de intervalos diferentes” – o que concerne a Berg e à série de todos os intervalos, que ele utiliza no primeiro andamento da *Suite lírica* – “ou certas correspondências no interior da série: simetria, analogia, reagrupamentos (três vezes quatro ou quatro vezes três sons)” – o que se aplica diretamente à sua obra a partir da *Sinfonia*, op. 21, e muito mais ainda a partir do *Concerto*, op. 24. “As considerações de simetria, de regularidade surgem agora em primeiro plano e sobrepujam os intervalos outrora dominantes, quinta, quarta, terceira, etc. Por esta razão, a metade da oitava – a quinta diminuta – ganha agora uma significação muito grande”, assim justifica ele o conjunto de reflexões preliminares ao estabelecimento da série, ela própria preliminar à composição. Segue-se de imediato esta lembrança que, aparentemente, soa como um desmentido: “Quanto ao resto, trabalha-se como outrora”, o que significa, e já o afirmei, que a escrita canónica continua a ser a base da realização, como o fora numa grande parte das obras anteriores. Berg e Schönberg fizeram igualmente estas reflexões sobre a série, sobretudo o primeiro, até ao feiticismo; mas as suas reflexões estavam longe de ir no mesmo sentido que a de Webern² Quando este apela para os esquemas anteriores da tonalidade, fala deles por “analogia”, para instaurar funções muitos gerais, e até características de tipo tensão-repouso, ordem-caos, conhecimento-reconhecimento, suscetíveis de se aplicar a todas as sintaxes. Há, pois, uma contradição entre o seu desejo de renovação constante do discurso, a sua vontade radical de não-repetição seja de que elemento for, e o seu desejo de manter os laços estritos entre as diferentes componentes da sua escrita, utilizando para isso procedimentos – sobretudo a escrita canónica rigorosa – que tendem a fazer da imitação exata uma regra absoluta. Entre a variação absoluta e a reprodução existe uma contradição fundamental, que levou Webern a baralhar as pistas, se assim se pode dizer. Há nele cânones de todo clássicos onde se ouve o fenómeno da reprodução de uma voz para outra; mas há outros onde se ficaria embaraçado por apercebê-los enquanto tais, porque outros fenómenos mais importantes, mais “cativantes”, bloqueiam a nossa escuta.

Como é que aqui chega? E, antes de mais, será de forma consciente? Ou será, então, apenas uma consequência de um vocabulário e de um dispositivo pouco adequados a uma espécie de discriminação das linhas? É certo que a linha conjunta e contínua nos permite apreender a sua identidade de um modo infinitamente mais cómodo do que uma linha disjunta e descontínua – se ainda for possível utilizar o termo *linha*. O facto de as alturas estarem separadas no espaço e no tempo confere-lhes uma certa autonomia, tanto mais forte se

a característica do timbre se acrescentar a este desmembramento. A identificação numa só entidade destes elementos, que tendemos a perceber como isolados, não se efetua sem esforço, e ainda que estejamos conscientes da identidade do todo, a nossa percepção não nos ajuda a apreendê-la, associando-se de preferência ao isolamento das componentes. Junte-se a isso o entrecruzamento das vozes, e teremos uma dificuldade suplementar: se a homogeneidade de registo nos ajuda a seguir uma linha, também o desfazer do registo, a interpenetração de um registo por outro, induz à confusão: já não se sabe exatamente a que entidade global se há de associar determinado elemento e, nos casos extremos, a percepção acha-se inteiramente diluída.

Temos um exemplo marcante deste estado de factos na *exposição* do primeiro andamento da *Sinfonia*, op.21. Sem pretender entrar no pormenor da análise, bastará dizer que esta exposição está escrita a quatro vozes, sendo todas elas entidades mais ou menos virtuais que pertencem mais ao conceito de voz do que a uma realidade conhecida no contraponto barroco, por exemplo. As quatro vozes estão agrupadas duas a duas num duplo cânone: as duas primeiras estão segmentadas de modo assaz legível e utilizam uma estrutura de timbre e não tanto demonstrativa; as outras duas são muito fragmentadas, com uma estrutura de timbre mais ambígua. Existe, pois, um contraste deliberado entre uma realidade tangível das vozes individuais e uma realidade dificilmente apreensível, tendendo para o virtual. O registo aumenta a ambiguidade, ao permanecer colado a um estrato de alturas; todas as vossas se ouvirão, pois, segundo esta rede imóvel que não caracteriza mais uma voz do que a outra. O registo tem, pois, uma forte propensão para dominar a individualidade das vozes e, se não estivermos muito atentos, esta exposição percebe-se como uma espécie de registo animado, como um mapa cujas coordenadas marcadas hão de, por seu turno, iluminar-se. Uma dada nota, por estar absolutamente fixa em determinada altura, é pois ela própria, antes de pertencer a este ou àquele complexo de alturas, a esta ou àquela voz. No limite, ouviríamos uma rede de notas individuais e escapar-nos-ia a lógica da sua aparição.

Webern não vai tão longe conscientemente nesta direção da luta entre elemento individual e entidade global; no interior do seu domínio, uma grande parte da escrita é ainda dominada por conceitos clássicos onde a logística da escrita adere estritamente aos códigos históricos. Mostra todo o partido que se pode tirar deste conflito e utiliza-o de forma restrita, sem dúvida, mas de todo exemplar. Há muitas outras partes da sua obra onde, pelo contrário, se é consciente da dificuldade que ele sente em sair desta logística clássica, já que as forças centrífugas como os grandes intervalos, os espaços de silêncio, o entrecruzamento das vozes ou a confusão dos registos

exercem contrições menores. A exposição do terceiro andamento do *Concerto*, op. 24, com as suas repetições de células e a sua rítmica bastante pobre, indica os limites da renovação, quando os elementos convergem para uma conceção mais tradicional da escrita.

É em relação a tal exemplo que se pode recordar a frase de Webern, por mim acima citada: “Quanto ao resto, compõe-se como outrora se fazia, mas baseando-se nesta série estabelecida de uma vez por todas.” Pelo contrário, quando as forças centrífugas, a que recorria, o impediram de escrever como outrora, ele encontra-se no seu mais elevado nível de invenção, de radicalidade, de renovação dos conceitos. A partida pode estar sobrecarregada de conceitos tradicionais, mas estes conceitos explodem sob a pressão do dispositivo de escrita e ocasionam outros conceitos em que Webern talvez não tivesse diretamente pensado, que a sua imaginação, porém, o obriga a achar. Se refletirmos no espaço estreito que ele tinha de transpor para ali chegar, pode dizer-se que se saiu bem e de forma brilhante. Recordemos, de facto, o grau zero da sua obsessão de renovação, quando riscava, um a um, os doze sons e não pensava poder ir mais além, por medo de uma repetição literal. Do deserto destas notas isoladas à reconstituição de grupos, à redescoberta da forma, o caminho era certamente difícil e penoso, sobretudo para alguém tão consciente, como ele, das obras-primas que a história da música quotidianamente lhe aduzia.

Quando Webern luta com os dados mais elementares da sua linguagem, pensa numa solução que seja convincente no plano da estrutura e da *incorporação*. Mais precisamente, diz ele: “A série dos doze sons não é um tema. Mas, porque me garante a unidade de modo diferente, posso trabalhar também sem temática e, por conseguinte, com uma liberdade muito maior.” Para ele, o dado temático e a estrutura da série formam uma só coisa. Agradar-me-ia empregar para isso o termo de *incorporação*, que eu, antes de mais, poderia explicar pela negativa.

Há, ou antes, houve – esse jogo tende a esgotar-se – muitas análises de música escrita rigorosamente segundo o método de doze sons. Muitas vezes, estas análises limitavam-se a verificar que as diversas séries se desenrolavam de acordo com a sua ordem numérica: punha-se uma cifra em cima de cada nota e constata-se que, segundo os diferentes segmentos da obra, esta ou aquela combinação de séries era utilizada de preferência a uma outra. Análises um pouco mais desenvolvidas do ponto de vista da combinatória esmiuçaram todas as simetrias ou as possibilidades de simetria no interior de determinada série, elucidaram quais os campos comuns que é possível encontrar entre este fragmento de série e aquele fragmento de outra série. O estudo da forma era abordado como um invólucro suplementar que se reporta a um esquema clássico e fazia sobressair, segundo

as partes, uma propriedade diferente ou análoga. Mas, nestes estudos, não se depara com nenhuma alusão, mesmo furtiva, à capacidade estética destas estruturas, destas simetrias e destes campos. E é aí precisamente que eu situarei a *incorporação*.

Nada de mais natural do que eleger e ter por pontos de partida certos elementos estruturais como poder de dedução e de derivação. Mas como hão de encarnar esses procedimentos de derivação e de dedução, qual a legitimidade que se lhes vai atribuir? A resposta de Berg era clara: ele deduzia *temas* a partir de entidades extraídas umas das outras por procedimentos mais ou menos numéricos e mecânicos. Feito isso, já não queria preocupar-se mais com esses procedimentos, porque pensava tê-los incorporado nos diferentes temas: as deduções e derivações futuras partiriam desta segunda etapa e jamais regressariam à etapa primitiva. Vê-se, pois, muito bem onde, para ele, se situa a incorporação. Para Schönberg, a incorporação situa-se igualmente na invenção de um tema; mas ela nem por isso descarta as outras formas estruturais que a sua série lhe fornece: incorporação de regras harmônicas, por exemplo; mais dúcteis do que um tema propriamente dito, estas leis harmônicas, uma vez criadas (certas formas de acorde), não forçam o retorno à matriz primitiva: fazem sobressair certas conexões e certos campos que assim se tornarão perceptíveis.

Em Webern, esta incorporação é mais subtil, porque é eminentemente variável. Basta ler o primeiro andamento das *Variações*, op. 27, para piano, a fim de nos darmos conta de que ele, segundo a sua própria expressão, “trabalhou sem temática”. A incorporação faz-se indiretamente por uma escolha harmônica ligada a um contínuo rítmico, para proporcionar não *uma* figura, mas um *tipo* de figura. O tema condensa uma certa ligação *optimal* entre diferentes elementos para elaborar uma figura forte, fechada sobre si, uma entidade capaz de ser armazenada pela memória. A partir daí deduzem-se desenvolvimentos baseados no desmantelamento e na reconstituição, na ornamentação e no despojamento. Mas a referência continua sempre a ser a fusão primitiva dos elementos, tal como nos fora fornecida com força pela aparição do tema. Em contrapartida, na relação entre série e realidade da obra, tal como Webern a concebe, existe o potencial de figuras diversas, e tal potencial nunca é realizado numa figura primordial. A variação é, nesse caso, uma variação na forma de incorporação. Em vez de *deduzir* como no caso do tema, *induzem-se* incorporações sucessivas de uma ideia primeira virtual. O risco, e viu-se bem no período de pesquisa e de ascenso que se seguiu, consiste em preocupar-se sobretudo com ideias virtuais, elaboradas por meio de sistemas diversos, baseados nas permutações, nas simetrias e em vários artifícios numéricos, sem uma preocupação excessiva com a incorporação. Os sistemas virtuais proliferam

em potencialidades, fornecem material bruto de um modo quase indiscriminado, mas não induzem obrigatoriamente a incorporação. As transcrições, mais ou menos literais, que podem fazer-se dos materiais fornecidos pelos sistemas têm decerto uma realidade, mas é uma espécie de *pré-realidade*, anterior ao ser musical propriamente dito. A incorporação faz que os nexos sejam percebidos, cria fenómenos sensíveis, suscetíveis de uma distinção recíproca. Não poderá, decerto, ser-se consciente do próprio fenómeno da incorporação, ou seja, da passagem do virtual ao real, mas apreender-se-ão as estruturas primitivas enquanto fenómenos sensíveis. É o que Webern – torno a lembrar – traduzia para um vocabulário mais direto: “Se um ouvido habituado nem sempre pode seguir o desenrolamento da série, não é grave. Até uma alma ingénua reterá sempre alguma coisa.” E ele falava de um caso de figura relativamente simples. Mas quando se multiplicaram as fontes e a combinatória, até a alma ingénua já não reteve grande coisa, porque já nada praticamente havia para reter. Imaginemos Berg e todas as suas deduções numéricas, como em *Lulu*, mas sem que haja a interposição dos temas. Que é que se poderá apreender?

Haverá para isso que explicitar absolutamente todas as conexões de engendração, todas as estruturas internas da linguagem? Não se arrisca a obra a tornar-se exclusivamente uma demonstração das possibilidades incluídas no material bruto, que utilizou como ponto de partida? O debate sobre a distância entre o sistema e a ideia elaborada não se deixa, sem dúvida, encerrar em termos tão simplistas. A elaboração das ideias a partir do sistema é um procedimento altamente complexo e variável, que nem sempre passa pelos mesmos carreiros. Será forçoso que a incorporação seja sempre reconhecível? Certamente que não, e já citei o caso do primeiro andamento do *Concerto*, op. 24, de Webern onde ele transita, sem cessar, da confissão para a dissimulação, se assim posso falar. Ora ilumina as simetrias em que se baseia a sua série de partida, ora a segmenta de um modo irregular – o que nos faz perder de vista a origem simétrica dos intervalos que ele nos propõe. A incorporação pode, pois, fazer-nos sentir a exatidão, a literalidade de uma transcrição, mas uma elaboração acrescida, e mais enganadora, pode afastar-nos do material original. Os dois percursos têm a sua validade e obtêm-na, muitas vezes, um pelo outro. É próprio de toda a obra assaz rica fazer-nos passar por alternâncias de evidência e de dúvida, de clareza e de ambiguidade. Se examinarmos as formas do passado, quase todas elas apresentam esta vantagem e fundam a sua estrutura e a sua repartição neste contraste essencial. A forma sonata propõe-nos a exposição, o desenvolvimento, a reexposição; a fuga apresenta os diferentes tipos de exposições e diversões; o rondó oferece-nos as coplas e o refrão. Em vez de considerar estas formas sob o seu aspeto propriamente

histórico, vale mais encará-las, hoje, sob este ângulo, que ainda nos permite tirar delas lições importantes.

Regressarei, mais adiante, aos diferentes graus da incorporação e aos fenómenos de verificação que ela permite ou impede, mas gostaria agora de voltar mais estreitamente a Webern e à sua técnica pessoal. No estabelecimento do seu material primitivo, ou seja, da sua série de origem, ele procede, para a criar, por segmentação, suscitando fenómenos de simetria, de analogia, de reagrupamentos de regiões: toda a obra será, por conseguinte, subordinada a uma organização privilegiada dos intervalos. Ele reduz assim consideravelmente o domínio da série até dividi-la em figuras mínimas, perceptíveis; no próprio momento em que se aperceberem as figuras musicais expostas, apreender-se-á a estrutura fundamental que lhes deu origem. Descrevo aqui, claro está, o caso extremo da extrema claridade; há muitos outros mais complexos, porque esta perfeita legibilidade depressa correria o risco de se tornar um monumento de tédio e de previsibilidade, e não uma demonstração. No entanto, é doravante inconcebível separar figura e estrutura, a não ser que se utilize temporariamente um desvio, uma ab-rogação desta ordem – arranjo de notas passageiramente dissimétricas, por exemplo – a fim de reinstaurá-la noutro momento importante da obra, como uma espécie de reexposição. Na obra de Webern, contrariamente a Berg que multiplica as operações numéricas destinadas, enquanto tais, a permanecer esotéricas, a operação em torno da série é redutora, extremamente simplificadora, para permitir a identificação imediata e manifestar a evidência sem ambiguidade. O percurso do compositor na sucessão das obras que começa com o Opus 21 é absolutamente legível: a ideia coincide de todo com a organização do sistema. Todavia, apesar deste rigor quase enraivecido, a relação vertical permanece ainda muito incerta, dependendo quase exclusivamente dos acasos oferecidos pelos ritmos e nexos de sobreposição entre as vozes horizontais. Por isso, a fim de evitar os “maus encontros” e rodear a dimensão horizontal de uma significação vertical, Webern utiliza o *gel* do registro – assim começa a *Sinfonia*, op. 21, assim termina o *Concerto*, op. 24: cada unidade da série de doze sons verá atribuir-se a si uma altura *absoluta*, constituindo de algum modo a justificação harmónica (no sentido tipográfico do termo justificação); todas as vozes se deslocarão de acordo com esta grelha das alturas, criando uma mobilidade de percurso numa imobilidade de posição. Semelhante elemento dinâmico, ao evoluir num meio estático, faz pensar num momento da escrita polifónica em que as restrições impostas às vozes eram tais, sobretudo quando o número de vozes se multiplicava para lá de uma certa norma, que a harmonia resultante era absolutamente imóvel. A totalidade da estrutura harmónica não pode, todavia, assentar numa sequência de estatismos

desta ordem, sobretudo se existir a pretensão de dar a cada voz uma autonomia de registos, e quando a música vocal restringe o âmbito e a agilidade concebível dentro deste âmbito. Como a escrita é muito cuidada, muito vigiada, os encontros verticais evitam, por conseguinte, intervalos – como a oitava – que contradiriam a organização horizontal individual; no entanto, a polifonia suscita relações de incerteza, porque o resultado vertical está à mercê de encontros num *campo* de alturas e não obedece a uma lei de nota a nota. Se o sistema é forte num certo domínio e coincide perfeitamente com a ideia, também noutro domínio o sistema só pode verdadeiramente funcionar em caso extremo de imobilidade ou em ocasiões que se abeiram deste caso extremo.

Importa notar que, sobretudo nas suas últimas obras, Webern teve a preocupação de jungir as duas dimensões da escrita, dando-se certamente conta de que a lei domina num setor e que, no outro, reina um acaso mais ou menos controlado. Regressa, de certa maneira, a formas de escrita que se encontram nas suas primeiras obras, como as *Peças para quarteto*, op. 5, por exemplo. Nestas existe, muitas vezes, a alusão e a referência de uma dimensão a outra e a linha melódica toma, de vez em quando, o aspeto de uma harmonia desdobrada. Mas tal junção faz-se essencialmente por instinto, de forma gradual; não há outra regra, afora o juízo no instante. Admitindo mesmo que esta preocupação não será uma preocupação dominante, é inevitável descobri-la, aqui e além, como uma força unificadora muito grande para religar entre si a dimensão horizontal e a vertical. Nas obras tardias, como a *Primeira* e a *Segunda Cantata*, ele regressa a este desejo de junção, de um modo mais racional e mais organizado. Mas persiste a ideia de que o horizontal é um desfraldar do vertical e o vertical um enrugamento do horizontal, para retomar os vocábulos de Mallarmé a propósito do leque e do *Livro absoluto*. A harmonia passa-se, pois, no tempo zero da coincidência das linhas; o contraponto passa-se no tempo duplo, triplo, quádruplo, da deriva das linhas. (Note-se em que medida ele permanece apegado à noção de harmonia ou de contraponto a *quatro* vozes, noção remanescente de um universo em que a quarta voz só podia redobrar uma das outras três, em virtude da estrutura de base harmónica de três sons; esta noção das quatro vozes é uma das mais persistentes, apesar da evolução da linguagem para resultados e desfechos muito afastados das bases primitivas.)

A harmonia indicará, pois, como se pode e há de ouvir a deriva das vozes. Mas, apesar desta intuição geral, as relações diagonais não chegam a dominar as relações diretamente verticais sempre mais fortes, porque a sobreposição no instante é percebida de um modo real, infinitamente mais forte do que uma relação virtual, que supõe uma espécie de restabelecimento mental, mais elaborado,

menos instintivo – e até, com frequência, de todo impotente para fazer surgir estas relações virtuais.

Será que a escrita vocal oposta à escrita instrumental levou Webern a pensar neste desdobramento e neste enrugamento do tempo? Talvez, mas é provável que isso tenha sido apenas o desencadeador de semelhante operação. Nas duas cantatas constata-se, efetivamente, a oposição de um estilo conjunto – para as vozes – e de um estilo disjunto – para os instrumentos –, mas também a oposição do canto silábico síncrono entre todas as partes, sendo o texto compreensível, e o canto contrapontado onde a música domina a compreensão do texto. Todos esses fatores – tradicionais na escrita coral – o obrigaram, porventura, a repensar a relação harmonia-contraponto – o que o levou a pensar, com maior radicalidade e profundidade, na noção de coerência.

Todavia, esta coerência, que persiste como a sua preocupação essencial, é bastante afetada: não uma coerência de princípio, mas uma coerência de facto, que a redução a um pequeno número de componentes simples lhe permitiu alcançar. O seu percurso aproxima-se muito, nisso, do de Kandinsky, na altura do Bauhaus, quando linha reta, quadrado, círculo servem exclusivamente de suporte ao desenvolvimento pictórico; por seu lado, Mondrian ignorará deliberadamente tudo o que não é linha reta. Em todas as obras deste tipo, o mundo das formas encontra-se, decerto, deveras empobrecido; em contrapartida, a percepção do desenvolvimento destas formas e das suas interrelações atinge uma evidência absoluta que, por isso, oculta um mistério genuíno, que nos faculta o prazer e a satisfação de um acordo sem problemas, porque nos vemos sofrivelmente capazes de aglutinar os elementos de base à totalidade da obra. A série, segundo Webern, é o resultado de uma ideia que está em relação com uma visão intuitiva da obra, concebida como um todo.

Ideia e sistema, repito, remetem um para outro, explicam-se entre si, fortificam-se e justificam-se mutuamente; formam, no limite, um casal de cabal reciprocidade.

Mas que se passa com a forma, esta grande forma que o novo método tornou de novo possível, após o estrangulamento devido ao emprego radical da não-repetição? Será uma consequência direta do sistema e das manipulações que ele permite? Neste domínio, pode constatar-se quer a ignorância do problema, quer o hiato entre a proposta e a realização, ou ainda a ambiguidade entre a intenção formal e a exploração do sistema. As três atitudes frente ao método recentemente promulgado veem atenuar-se a sua divergência básica no tocante à conceção formal inteiramente modelada – nem sequer derivada – pela herança recebida da tradição, embora com diferenças notórias. Na maior parte das suas obras rigorosas, Schönberg retoma integralmente à sua conta, e sem modificação essencial, os

esquemas habituais da sonata, do rondó, etc. Também Berg segue, em princípio, estes mesmos esquemas; mas a necessidade narrativa na música de concerto e a necessidade dramática na ópera levam-no a desviar-se de um quadro fixo e impelem-no a operar com interferências entre estas formas; os modelos estão lá, mas são deturpados pela citação, pela inserção, pela dispersão. As formas tomadas como referências históricas servem, por seu turno, de material a um nível superior da invenção, e a sua significação encaminhar-se-á, pelo menos, para o poder narrativo e a expressão dramática e, ademais, para o equilíbrio arquitetural. Quanto a Webern, o que ele realiza, à medida que a sua habilidade técnica lhe oferece essa possibilidade, é uma fusão das diversas formas clássicas; ao explicar a construção formal das *Variações*, op. 30, chega praticamente a constatar que tudo está em tudo. Schönberg, no seu Opus 31, havia regressado à sequência de *Variações* compartimentadas, cada uma delas baseada em características precisas e delimitadas; Berg utiliza na continuidade um mesmo princípio. Webern não se contenta com a continuidade temporal, quer integrar os diferentes painéis numa forma global, onde o tipo de manipulação do sistema assumirá, em grande parte, a responsabilidade pelos eventos musicais.

Estas variações, elucida ele, são efetivamente uma abertura; o tema é uma introdução; a primeira variação é realmente o tema, a segunda uma transição, a terceira o tema secundário, a quarta traz a repetição do tema – porque se trata de uma forma-*lied*; e assim prossegue a análise até ao fim da obra. Não é difícil enxergar a confusão voluntariamente mantida a propósito destas formas específicas que se fundem numa só; tal como ao nível da linguagem a escrita canónica recorta exatamente o emprego da série. Também a forma remete, pois, para o sistema, mas passando pelo filtro da forma tradicional. Dir-se-ia que Berg tende a demonstrar a impotência do sistema em virtude de os seus temas arremessarem ao nada a preparação minuciosa, misticamente numérica, das suas séries, ao passo que Webern tende a demonstrar a impotência destas formas clássicas, para fornecer uma réplica adequada ao sistema de escrita adotado: a ambiguidade reside ali como um ato de obediência em face da história; feita esta reverência, é possível considerar a obra sob um ponto de vista diferente, mais diretamente ligado à própria estrutura da sua linguagem; a alusão ver-se-á assim, de repente, abolida. Trata-se de uma obra simultaneamente real e fantasmática, real quanto às leis da nova linguagem, fantasmática quanto à sua menção do antigo mundo. Não é a verificação de Schönberg, nem também a nostalgia de Berg; é uma ilusão, uma fantasmagoria formal.

★

Considerarei, acima de tudo, o percurso deste pai, deste filho e deste espírito. Ele persiste ainda hoje como o mais notável, o mais acutilante e o mais refletido da primeira metade do século. Não é que não tenham aparecido, na mesma época, outras obras de qualidade ou de génio! Mas, ao lado das suas tomadas de posição, os outros compositores parecem indicar mais um fim de percurso do que uma trajetória nascente: a reflexão sobre a linguagem é neles parcial, esporádica, e até inconsequente e indeterminada. A própria utilização do vocabulário e da sintaxe não vai além das noções de empréstimo ou de acréscimo e sobrecarga. A sobrecarga pôde, de facto, funcionar durante algum tempo, enxertada em funções que perdiam, pouco a pouco, a sua identidade e, portanto, a sua força. Mas esta sobrecarga ou estes empréstimos apenas conseguem dar a aparência exterior da novidade. Se a renovação não se exercer em profundidade, os limites de semelhante decoração bem depressa não de surgir. Certas características escassamente apercebidas pelos Vienenses e até por eles rejeitadas como perturbadoras relativamente a uma hierarquia fundamentalmente tradicional, certas características como a continuidade ruído-som, a impugnação da constituição dos intervalos e das escalas, a conforme reinstauração dos particularismos de alturas, o alargamento da noção de duração, do conceito mais geral de tempo – todas estas características determinadas em vista de ultrapassar os limites dentro dos quais nos encurralou a evolução da nossa tradição, fizeram o seu aparecimento, aqui e além, em compositores provindos de horizontes muito diferentes. É inegável o seu potencial de novidade, mas pode dizer-se que ele apenas aflorou, que as intuições permanecem arriscadas e breves, que as tentativas continuam esparsas e não põem em causa nem a escrita propriamente dita nem as conceções formais. Nem sequer foram pensadas, tendo em mira a elaboração de um *sistema*. Assistimos ao florescimento de sistemas, ou se não de sistemas, pelo menos de tipos de conjuntos de coordenadas mais ou menos habilmente codificadas para sugerir um sentimento de seriedade e de segurança. Se não houve conjuntos propriamente codificados, recorreu-se a conceitos assaz grandiosos, amálgamas de estética e de filosofia, sem qualquer liame com o real. Assim, com um grande entusiasmo de prosélito, fizeram-se longas considerações sobre os nexos ruído-som, ou em torno da noção de contínuo. A tradição ocidental, diz-se, eliminou o ruído para conservar apenas fenómenos puros e concentrou toda a sua atenção em sons para levá-los a obedecer a uma hierarquia. É verdade, sem dúvida. O ruído é incómodo num conceito hierárquico porque não entra, não pode entrar numa ordem fortemente constituída a não ser como sublinhado, pontuação, reforço, por outras palavras, como fenómeno subordinado. Mas seria uma razão para entronizar os ruídos como objetos iguais aos

sons, sem já se ocupar das suas potencialidades próprias? A relação do som ao ruído permaneceu, por isso, quase sempre e nesta época, como uma relação superficial, mais ou menos estéril, baseada em noções e análises incompletas e grosseiras.

De igual modo, se pensarmos na famosa noção de *continuum* que, no imaginário de certos músicos, tomou o lugar que para os alquimistas devia ter, imagino eu, a transmutação do chumbo em ouro ou, outrora ainda, a obsessiva utopia do movimento perpétuo, é evidente que, com o privilégio crescente atribuído pela nossa tradição ao meio-tom temperado relativamente a todas as outras soluções imagináveis no plano da teoria, esta racionalização extrema e exclusiva poderia irritar todos os que sonhavam com universos mais flexíveis e mais ricos. Sonhava-se, pois, com reconstituir o plasma primordial, o que aboliria esta insuportável e única divisão: havia que reconquistar o *continuum*. E entra em jogo a sereia ou os *glissandi*: uma mirrada pitança em comparação com as ambições de partida. Também ali falta a reflexão sobre o que representa, efetivamente, o que se chama, aliás com bastante espanto, o contínuo sonoro. O *continuum* é um caso limite, que representa a indiferenciação, uma matriz, muito geral, cujas qualidades são muito limitadas, porque as características propriamente ditas estão dele ausentes. Nem sequer pretendo falar, no caso preciso das famosas sereias, das conotações não artísticas que elas acarretam. Admitindo por hipótese, como no caso de *glissandi* instrumentais, que as conotações sejam mais fracas, e até inexistentes, é verdade que a indiferenciação persiste como o fator dominante. O que torna interessante um *continuum* é a sua virtualidade e o facto de ele existir por detrás de um fenómeno mais importante, que é o do corte. Como dividimos este *continuum* em intervalos mais ou menos regulares, como reproduzimos o modelo inicial para cobrir todo o espaço sonoro, eis noções que são interessantes, porque são móveis, ativas, e porque engendram dimensões variáveis, ao passo que o *continuum* no estado puro, se assim posso dizer, é inerte, passivo, e não pode gerar nenhuma estrutura, seja de que ordem for. Integrar a noção de *continuum* no material, sob a forma de variações nas modalidades do corte, pressupunha uma reflexão mais extensa, mais exigente, do que o emprego sumário do *glissando*. Faltou, pois, esta reflexão para corroborar a utopia e para se desembaraçar, efetivamente, de uma hierarquia congelada e entorpecida na sua racionalidade restrita.

Isso faz-me pensar nos micro-intervalos. Os exemplos de música tradicional ou da música não europeia mostram-no em demasia e com redundância: a expressão musical não pode restringir-se ao estrito meio-tom. Seja na música vocal ou instrumental, o poder expressivo da música vê-se reforçado, se dispusermos de intervalos mais subtis, mais refinados, onde a nossa percepção se encontra

empenhada de forma mais intensa e mais discriminatória. Em diferentes países, levaram-se a cabo numerosas tentativas no sentido de explorar o mundo do micro-intervalo. Havia, porém, nesse domínio um pesado *handicap*, a saber, o da feitura instrumental, embora ele tenha sido ultrapassado de tempos a tempos. Houve ainda outros, mas os resultados permaneceram muito circunscritos, reduzidos a empregos episódicos – um piano, um harmónio, um clarinete em quarto de tom. Ao temperamento em meio-tom substituíam-se outro – uma simples divisão por dois. Em boa verdade, houve outras subdivisões ainda mais pequenas, sempre, que eu saiba, realizadas com pianos, ou seja, o instrumento menos sujeito à flutuação e o mais submetido a um controlo prévio. Seria preciso falar das obras que foram escritas para estes instrumentos ou para as cordas que, teoricamente, nos podem fornecer todos os mundos de intervalos que desejarmos – mesmo se a aproximação pode ultrapassar em percentagem a exatidão da definição. Estas obras não denotam, sem dúvida, uma imaginação excecional e, muitas vezes, não apresentam outro interesse a não ser o insólito dos intervalos que utilizam. Mas se formos mais além e abstrairmos da originalidade ausente, será preciso constatar, mais uma vez, que este material novo não estimulou uma verdadeira reflexão sobre a própria renovação da escrita que ele supõe.

Com intervalos de semelhante natureza, não é possível contentar-se com aplicar as mesmas leis de escrita feitas para e adaptadas a outro universo. Além disso, pode perguntar-se se os timbres dos nossos instrumentos tradicionais serão apropriados para intervalos desta natureza. A própria escrita, as suas múltiplas ramificações – dimensão dos intervalos, entre outras, definição da textura e da polifonia, riqueza ou pobreza do timbre, a adequação do registo às densidades de intervalos – a própria escrita, repito, deveria ser inteiramente repensada, desde as componentes elementares até à combinatória dos elementos. Não foi isso decerto o que vimos, mas uma utilização bastante rotineira da linguagem, onde só os intervalos eram alterados. Era, portanto, evidente que não podia esperar-se por uma transformação satisfatória do vocabulário e que, por conseguinte, as obras assim escritas se encontravam, em muitos pontos, num estado de míngua e penúria.

Acrescentarei, para rematar o balanço, que as utilizações feitas da duração se baseavam em impulsões “mecanistas” (*motorisch*, como se dizia, como muita justeza, em alemão) e que esta vitalidade rítmica apenas inchava certos traços de um uso tradicional. Inclusive, uma linguagem forte e coerente como a do melhor Stravinsky cedo degenerou para catálogo de maneirismos que se pode resumir a deslocações relativamente à métrica tradicional: deslocações provocadas por irregularidades, condensações ou expansões, de mero

alcance imediato. E, acima de tudo, estes procedimentos rítmicos não estavam integrados em linguagem, antes pespegados como uma decoração muito superficial.

Falta, em todos estes domínios onde a utopia dos compositores se exerceu o sentido da *coerência*, tão caro aos Vienenses. Pode acrescentar-se que a reflexão estética – ou melhor, o querer e a decisão estéticos – não esteve em fase com a exploração dos potenciais técnicos. Não é raro, sobretudo desde o século XX, observar estas deslocações ou incompatibilidades: sabe-se bem que a progressão não é, não pode ser linear, mas, por vezes, é impressionante a falta de coerência. Será, porventura, uma derivação do individualismo que se desenvolveu ao longo do século XIX? Cada um avalia a sua tradição e situa-se então num marco nacional, e até num contexto local. A qualidade individual não faz mais do que amplificar as consequências desta escolha ou desta situação. Verdade é que a linguagem utilizada tende a adquirir, simultaneamente, solidariedade com as escolhas estéticas e independência frente a elas. Uma estética radicalmente nova trará consigo um certo tipo de vocabulário, mas não forçosamente um vocabulário inovador de raiz. Estética e linguagem não são necessariamente coerentes, na aceção mais forte do termo. Permanece de pé a questão: será necessária uma tal coerência?

Ela assim se afigurou, no momento em que os Vienenses, se tal posso dizer, a legaram; esta coerência nem sequer parecia assaz coerente aos seus sucessores, porque ela não se exercia rigorosamente exceto numa parte do vocabulário musical, decerto a mais importante, apesar das impugnações, e porque as outras dimensões da composição dela decorriam por uma espécie de automatismo estrito ou pela aplicação, com maior ou menor felicidade, do livre arbítrio. Durações, timbres, dinâmicas possuíam, sem dúvida, uma lógica de utilização, tinham uma significação, mas a sua organização escapava profundamente ao sistema, tão rigoroso, e inclusive tão estreito, no tocante às alturas propriamente ditas. Que fazer, então, senão unificar o sistema e atribuir uma igual importância a todas as componentes do som? Era aumentar a constrição de um modo exponencial, mas era também tranquilizador – pelo menos superficialmente – no que diz respeito à necessidade absoluta de uma escrita incontestável. Que contentamento, frente à incerteza da escolha, poder dizer que um feixe de estruturas prévias, que uma rede de organizações derivadas de um modelo único, nos irá dar, mediante cruzamentos estritamente organizados, a nota única, inevitável, a solução que eliminará o acaso, a solução que, à força de ser impessoal, será necessariamente a boa! Era, com certeza, a utopia que dirigia este serialismo integral: para lá do desejo de unificar o sistema, de fazer justiça às componentes até então descuradas, de

reabilitá-las, existia, não menos forte, uma crença na infalibilidade da *ordem*, quase uma superstição em face das suas virtudes mágicas que, embora estas não substituíssem de todo a personalidade do compositor, o apoiavam sem falta na sua luta contra a incerteza, a expensas de uma parte consentida de anonimato.

Certas obras desta época dogmática muito breve levam a pensar, pelo sistematismo e pela conformidade que ele implica, no curto período do cubismo propriamente dito: a personalidade está subjacente à ordem, a vontade individual de expressão submete-se a uma vontade (suposta coletiva) de rigor na colocação e no alinhamento. A lei que o compositor inventa para lhe submeter a sua personalidade, protege-o da desordem do instante, atua como a revelação de uma *verdade* que, se ausente, ele seria incapaz de descobrir, e ainda menos de manifestar.

Revelar a ordem: é assim, de facto, que à distância se pode resumir este esforço obstinado de reduzir o discurso a uma global colocação e arrumação. A geração precedente visara a objetividade, manifestada sobretudo pela tendência neoclássica. A expressão devia ser perfeitamente representada e compendiada pela perfeição e beleza formais. Ordem e objetividade, tais eram as metas perseguidas de uma manifestação “*apolínea*” da beleza, em oposição aos excessos “*dionisíacos*” do romantismo. Esta objetividade e esta ordem afiguravam-se irrisórias à geração que se seguiu, sobretudo no seu desejo de se querer instantaneamente histórica. Esta ordem era demasiado mesquinha; esta objetividade, um desejo sem interesse.

Todos os domínios serão, por conseguinte, organizados segundo a mesma regra; todos os parâmetros serão previamente submetidos aos mesmos métodos de classificação, a sua proliferação controlada pelos mesmos processos. O jogo recíproco destes parâmetros pareceu suficiente para construir uma obra. Esta ideia não era tão míope como, à primeira vista, dava a entender; tinha a vantagem – mesmo assim, uma vantagem – de eliminar as referências às formas clássicas herdadas da tradição, da qual foi possível captar, com muita força, a contradição, e justamente a ambiguidade no tocante aos nexos forma-sistema. Aqui, a forma dependia diretamente dos modos de utilização do sistema. Realizava-se, além disso, o sonho – o pesadelo, porventura – de uma obra para lá do individual, para lá do acidente, de uma obra onde ao compositor, depois de ter preparado com cuidado o seu material de base, só quase restava lançar o mecanismo assim montado e deixá-lo levar a cabo a sua realização. O compositor escrevia sob o ditado de uma força combinatória; no limite, intervinha só para cuidar que a transcrição fosse fiel, para evitar que a máquina não se embalsasse e produzisse resultados absurdos. Estava tão certo do seu sistema que já não tinha de se preocupar com problemas de percepção, aos quais, na verdade, não prestara atenção, considerando-os secundários em relação ao bom funcionamento dos

seus sistemas. Desde que a mecânica funcionasse, a percepção também deveria funcionar. A realidade depressa lhe mostraria que os problemas eram menos simples do que ele supusera, no seu entusiasmo em submeter-se a uma ordem superior que, contrariamente às suas esperanças, não lhe garantia a validade de um bom número de componentes descuradas, quer no próprio fabrico do objeto ou na percepção que dele se pode ter. O sistema encarregava-se dos dados mais elementares da linguagem, e fazia-o ainda de um modo muito superficialmente formal, ignorando a especificidade de cada um dos domínios assim organizados.

Se atendermos às alturas, os doze sons podem, em rigor, considerar-se como absolutamente iguais; ouçam-se nesta ou naquela ordem, segundo esta ou qualquer outra permutação diferente, nenhum deles atrairá mais a atenção do que outro: para isso, seria necessário referir-se a critérios de proximidade, de repetição, certamente contidos de modo latente na série, mas que importa pôr em evidência para serem percebidos; à partida, todavia, sem outra operação de uma ordem superior, a igualdade existe. O mesmo não acontece no tocante às durações, tais como tinham sido serializadas; uma duração de extensão 12 – ou seja, o equivalente de doze unidades – não se percebe como o igual da própria unidade, ou seja, a unidade 1. Estatisticamente, se forem executadas seja em que sucessão for, os valores longos ganharão mais tempo: a série de durações brutas será, por conseguinte, percebida como basicamente desigual, ao passo que a série de alturas, ao apresentar-se isoladamente, não tinha nenhuma orientação. Quanto à duração, se quisermos restabelecer uma certa igualdade de pulsação, somos obrigados a efetuar uma operação de tipo superior, como dividir explicitamente cada valor pela unidade e recorrer então a uma acentuação dinâmica ou harmónica para realçar os valores originais assim divididos. Não insisto na dinâmica, dimensão evanescente por excelência, onde o rigor poucas oportunidades terá de se transmitir integralmente, em virtude da fragilidade e da vaporosidade da estimativa, já que ela, por outro lado, está ligada a um gesto musical contínuo, onde o descontínuo sublinha a exceção, assinala a rutura. Quanto ao timbre instrumental, é muito difícil aplicar-lhe uma verdadeira escala: não é possível, sem o risco de se expor ao absurdo, estabelecer categorias absolutas; quando muito, em certos casos de dinâmica, de registo, pode estabelecer-se uma proximidade – uma ambiguidade – semelhante, no melhor dos casos, à continuidade que se pode impor à sucessão das vogais, continuidade que se vê fortemente perturbada, abalada, pela interferência das consonantes. Aos timbres vocais e instrumentais, e à própria dinâmica, só podem já aplicar-se cifras, cómodas, mas sem qualquer alusão a uma realidade. Mesmo com timbres sintetizados, com regiões de transição e interpelações, uma

classificação revela-se essencialmente subjetiva, e o contexto continua a ser indispensável como critério de juízo. Embora a classificação de certos parâmetros permaneça fortemente sujeita a caução, um dado tipo de automatismo no desenrolamento e na combinação dos dados não deve descurar-se num domínio muito restrito, que se limitaria a formas sem começo nem fim, destinadas a contrastar com formas finitas e direcionais.

Espero voltar às relações do formal e do informal, que um sistema concebido globalmente de modo muito maleável permite; entretanto, gostaria de me deter nas insuficiências de métodos rígidos, e na incapacidade em que eles se encontram de resolver certos problemas essenciais de composição. Não as esgotarei, decerto, a todas, mas gostaria de referir-me e de focar umas quantas, particularmente importantes, que põem em causa, pela individualidade das respostas, a validade de todo o sistema.

O facto não é novo: uma parte da tensão no próprio seio da expressão musical provém da luta entre figura e sistema. Tomarei apenas um exemplo que, com o tempo, se tornou muito académico, o da fuga: quando um sujeito é exposto na tónica, depois na dominante, o intervalo de quinta transforma-se em intervalo de quarta; é impossível, em princípio, preservar o sujeito tal como é, faz-se-lhe, pois, sofrer, salvo por exceção, o que se chama uma *mudação*. O sistema é mais forte do que o intervalo; para que o sujeito de fuga possa funcionar no sistema tonal, é indispensável infligir-lhe uma deformação, transformar a sua estrutura interna. Todavia, ele é perfeitamente reconhecível, não só porque conserva todas as suas características, mas porque o sistema preserva a sua integridade, graças às funções que lhe faz assumir. Quando o intervalo quer ser o mais forte, o sistema vê-se perigosamente contestado, a autonomia dos intervalos torna-se cada vez mais irredutível ao sistema. Um dos exemplos mais impressionantes deste estado de coisas encontra-se num desenvolvimento da fuga do Opus 106 de Beethoven, restringido sobretudo ao intervalo de décima, onde o sistema harmónico se vê fortemente sacudido pela preponderância deste intervalo que invade a textura inteira. (Será ainda necessário acrescentar que esta décima, cabeça do sujeito de fuga, é ora maior na sua forma original, ora menor segundo as exigências do sistema harmónico.)

Mas com o advento da série, outra questão se levanta na relação da figura e do intervalo considerado como parte do sistema. O intervalo torna-se uma matriz abstrata que pode gerar um certo número de intervalos reais; este intervalo de origem posso manipulá-lo à minha vontade, mudar o seu registo, e até alterar a sua identidade, invertendo-o. Tornarão estas extensões, inversões e até transposições impossível todo o reconhecimento do intervalo original? Não destruirá a personalidade adquirida por meio de parâmetros de

manipulação, em virtude da sua própria existência, todo o recurso ao modelo, todo o vestígio da relação que, em princípio, existe, mas efetivamente se dissolveu na operação? A figura luta ainda aí com o sistema: que é mais forte na relação entre duas figuras? Será uma referência à altura absoluta, imaterial, ou será antes uma questão de contorno, de direção, de relação real? Não estará uma terceira maior ascendente mais próxima de uma terceira menor igualmente ascendente do que uma sexta menor descendente? O formalismo de uma estrutura de intervalos é menos dominante do que o contorno proposto por esses intervalos: é que existe uma diferença entre o poder do real e as potencialidades do virtual. Sem dúvida, há outras características de uma figura, em especial a estrutura rítmica, para lhe dar o seu verdadeiro perfil; mas elas hão de ser tanto mais grosseiras e constantes quanto mais variada for em termos reais a estrutura de intervalos, mesmo se os termos de origem permanecem idênticos.

Em que limites, pois, conservará esta figura original a sua identidade, sobretudo se a sua inserção numa polifonia a tornar mais dificilmente perceptível? De facto, o fracionamento dos seus elementos por silêncios, a confusão introduzida por registos muito extensos e o cruzamento das diferentes figuras no espaço interior destes registos, tudo isso torna muito problemática a identidade e, por isso mesmo, a identificação. Ora, na diferença, deve haver suficientes elementos de repetição, para que a memória e a percepção consigam consequentemente agir e reconhecer o objeto inicial através das suas diferentes representações. O *invólucro* [*enveloppe*] por assim dizer, de uma figura é, por isso, tão importante como os intervalos que a constituem; é nisso precisamente que o sistema de intervalos entra em conflito com a realidade da ideia. Se considerarmos a própria polifonia e a relação da densidade com a percepção, existe um problema da percepção das figuras individuais, já não tanto, desta vez, por causa da tensão figura-intervalo quanto em virtude da acumulação e da sobreposição. Se não houver leis harmónicas propriamente ditas, e a partir de uma certa densidade, as vozes já não serão percebidas enquanto tais, mas como uma globalidade estatística: por conseguinte, já não será este ou aquele intervalo, muito precisamente, que importará na escuta desta polifonia acumulativa, onde a exatidão do nexa já não desempenha o papel principal; preencher-se-á um registo delimitado, menos grosseiramente, será analisado, será limpo por linhas não forçosamente submetidas a uma hierarquia de intervalos, sendo antes guiadas por um princípio mais maleável de complementaridade, de paralelismo, de individualismo de umas em relação às outras. O sistema seria demasiado rígido e construtivo para um contexto que pede uma abordagem mais fluida do entre-cruzamento polifónico, de algum modo menos significativa, mais modelável, mais estatisticamente encarado.

Isso leva-me a falar, por outro lado, da rigidez do sistema quanto ao que eu rotularia de fenómenos adjacentes; entendo por eles artifícios de escrita que se enxertam em fenómenos principais, enriquecendo o seu poder expressivo. A apogiatura, o ritardando, a antecipação, são no sistema tonal o próprio tipo dos fenómenos adjacentes; não são puramente ornamentais como um mordente ou um *gruppetto*, a sua importância deriva de eles estarem diretamente ligados à função harmónica, trazendo-lhe uma tensão que, sem isso, um acorde ou um encadeamento de acordes seriam incapazes de ter. Ficou-se privado de um território muito rico quando se pretendeu reconduzir tudo a uma unidade central, já que as linhas derivadas deveriam obrigatoriamente conformar-se com o modelo sem derivação possível. Funcionava-se com um sistema igualitário onde, em princípio, já não há elementos fracos ou fortes; este tipo de relação foi abolido. Privou-se, de algum modo, o som, a linha de toda a possibilidade de ter uma *aura*.

De facto, um som pode considerar-se como um centro em torno do qual há satélites disponíveis para o enriquecer, para lhe conferir uma importância que por si mesmo ele não pode ter: esta aura pode ser uma ornamentação linear, pode apresentar-se também sob a forma de um agregado vertical, vem enxertar-se no som a título momentâneo, sem fazer parte integrante da estrutura a que o som pertence. Também uma heterofonia é, de certo modo, a aura de uma linha melódica; não se requer, para a constituir, uma regra rigorosa: pelo contrário, as volutas que ela traça à volta da linha principal são derivadas de um modo livre e imprevisível, que enriquece a sua apresentação, sem modificar a sua estrutura. A escrita da orquestra beneficia muito desta dimensão acrescentada da invenção; estas auras à volta das linhas de forças da construção originam uma ilusão baseada em perspetivas, em contrastes de plano, em acumulações de pontos de vista. Instaura-se assim uma verdadeira acústica instrumental, mais enriquecedora, a meu ver, do que a simples utilização de proporções acústicas.

Com estas últimas sofrem-se, amiúde, desilusões por dois tipos de razões. A maneira consiste na sua inépcia para formar figuras que sejam tão-só porções transcritas da ressonância; a segunda é que esta transcrição se efetua sem levar realmente em conta o fenómeno de fusão, que o timbre constitui. O que se reproduz não é certamente o próprio fenómeno, mas uma relação abstrata que deixa de lado as flutuações destas componentes no seu nexos recíproco: nos casos mais rudimentares, desemboca-se em acordes de sétima ou de nona dominante que, mesmo incompletos, suscitam conotações estilísticas muito fortes, desviam a atenção para a noção de estilo e para a adequação deste estilo às funções harmónicas que governam a obra; nos casos mais refinados, em virtude do emprego que se deve

fazer de micro-intervalos, que os nossos instrumentos só conseguem fornecer com uma aproximação muito aleatória, obtêm-se complexos sonoros interessantes, que só de longe têm a ver com deduções reais de fenómenos acústicos. A fraqueza desta referência acústica reside sobretudo no facto de ela empedernir o discurso numa excessiva verticalidade, privando-o assim de um grande potencial dinâmico: isso produz uma composição por placas sucessivas porque, embora tal sistema suscite resultados acústicos satisfatórios, a figuração da obra persiste nele tão subordinada que se aparenta demasiado enfraquecida. Parece-me que a dimensão acústica real ou ilusória pertence essencialmente à categoria dos fenómenos adjacentes, indispensáveis ao enriquecimento de um fenómeno central, mas incapazes de viver por si mesmos. Se, antes, se negligenciou demasiado esta simbiose possível, não pode, com o fim louvável de restituir toda a sua importância à percepção harmónica, fazer-lhe endossar uma responsabilidade que ela é incapaz de assumir, que não corresponde à sua essência. Estou persuadido de que aquilo que rotulo de aura é um meio eficaz de lutar contra a inflexibilidade e a exiguidade de um sistema, mas penso que ela só pode ser uma força de apoio. Ela introduz a transgressão, ao mesmo tempo que carece de um quadro de ação definido para se manifestar, para o enriquecer com o seu poder expressivo de ênfase ou de contradição.

As relações conflituosas que o sistema e a figura entre si ateam passam-se num universo que supõe uma direccionalidade, uma forma. Mas a ideia pode servir-se do sistema com uma finalidade de todo diversa, a de criar o amorfo, quer para fases de transição, quer para criar planos de natureza diferente. A nossa conceção da obra funda-se no finito, na forma fechada, na trajetória completada, na significação determinada por uma estrutura fechada: daí a construção baseada em figuras nitidamente definidas, que se transformam à medida da obra; as suas metamorfoses tornam-se a própria substância do desenvolvimento, fixando-lhe os seus limites.

Webern, a propósito da série, falara já de atematismo; de facto, nas *Variações para piano*, op. 27, não se trata de variações sobre um tema organizado e reconhecível como tal, e igualmente nas *Variações para orquestra*, op. 31, de Schönberg: estamos perante variações sobre um tema virtual que as propriedades da série, mais um determinado número de características figurativas, suscitam sob aparências várias. A noção de tema virtual, tal como parece nitidamente nesta obra, mostra, com efeito, até que ponto a utilização radical da série contradiz esta outra noção de escolha finita. A série, desde a origem, introduz o princípio de igualdade de todos os termos, de permutação infinitamente renovável, igualmente válida sob todos os seus aspetos; o tema e a figura implicam, pelo contrário, uma fixação na sucessão, na relação com os outros parâmetros, o carácter

expressivo – tudo coisas que, embora sejam suscetíveis de variações e pressuponham uma muito maior maleabilidade de articulação permitindo a manipulação, são todavia o contrário do que se denomina virtual: trata-se de um objeto muito real, que supõe uma escolha já determinada e fixa.

Há uma dimensão própria do objeto virtual que depende e faz parte dos conceitos de permutação, de interpolação, de estrutura aleatória, de crivo, de recursividade, de *mapping*, de regras de reescrita, que convida ao espaço aberto de desenvolvimento. Esta dimensão manifesta-se tão bem nos elementos como na sua combinação, no informal – mas não no sentido que Adorno deu a este termo. É o contínuo das alturas, definido por um corte, por uma escala qualquer num dado momento, produzindo-se de forma aleatória; é uma estrutura rítmica que se reescreve por meio de um certo número de regras; é um critério de densidade que depende da natureza dos intervalos utilizados; são categorias suscetíveis de gerar indefinidamente um material constantemente renovado no interior de um dado campo, mais ou menos limitado conforme as leis que o governam forem mais ou menos restritivas. A própria trajetória torna-se mais importante do que cada um desses momentos, é indiferenciada, não implica uma direção do tempo para o termo, supõe de algum modo o inacabamento, implica uma escuta esporádica.

Ao ouvir certas obras que se baseavam nos mecanismos da série ou da permutação, podia ter-se a impressão de escutar um fragmento arbitrariamente escolhido de um complexo que só começara ou só terminara pela mutilação imposta a um conjunto de combinações muito mais vasto; como, intuitivamente, o compositor sabe que a atenção não ultrapassará o momento em que a percepção, de modo inconsciente, terá tomado conhecimento do mecanismo que governa a sua construção – porque não se trata de um discurso, nesse momento, ele deterá esta mecânica, depois de ter feito funcionar as peças essenciais da engrenagem ou que ele considera tais; contudo, é verdade que o supérfluo rejeitado está fantasmaticamente presente como não-dito. Da ideia que governa o sistema ao sistema que governa a ideia, duas posições extremas, é possível imaginar muitas transições, com a condição de se utilizar o nexo sistema-ideia pelo que ele pode realmente trazer e produzir: num caso, o morfo, o formal, no outro, o amorfo, o informal. É a dialética a que recorri desde as minhas primeiras composições (*Sonatine pour flute et piano*, em particular), quando contrastava desenvolvimentos temáticos e atemáticos: sob uma forma rudimentar e fortemente ligada ainda às noções temáticas – figura, célula e intervalo –, tratava-se do nexo fundamental que escrita obrigatória e escrita livre fomentam. Mais tarde, certos quadros de Klee, bem como os seus cursos do Bauhaus,

ajudaram-me a definir com maior precisão e generalidade estas categorias, a fazê-las funcionar em simbiose, mas basta apenas transpor uma observação muito simples da natureza para tomar consciência dos liames entre formal e informal: as nuvens fornecem-nos o próprio exemplo de uma trajetória informal comparada com os eventos pontuais que simultaneamente observamos. Poderia pensar-se que semelhante emprego do sistema se abeira da improvisação. Embora esta assente em regras precisas a partir das quais varia a apresentação dos eventos musicais gerados por tais regras – encadeamentos de acordes, de variações melódicas –, ela deixa uma margem de manobra relativamente grande para a ornamentação, sobre dados esquemas. Mas estes esquemas já fazem parte de arranjos preparados, se não na sua realidade, pelo menos no seu princípio; não acarretam verdadeiras proliferações e estão geralmente ligados a uma espécie de trajetória, a uma determinação assaz lassa para que o momento nela se possa inserir, assaz dominante para preservar uma coerência de superfície. Trata-se de um fenómeno transitório entre forma fixa e forma indeterminada. Quanto aos avatares mais recentes da improvisação, seria difícil assimilá-los ao que quer que fosse de produtivo, afora a experimentação instrumental livre para se desenvolver sem controlo e descobrir usos e modos de execução, que uma escrita demasiado cerrada e precisa não permitiria inventariar. Mas como a estilística foi praticamente evacuada, se é que não expedida para o estado de lembrança, de referência mais ou menos involuntária a obras realizadas, é difícil atribuir-lhe outro valor exceto o de um psicoteste individual, e até de um cerimonial coletivo em que participam os praticantes de um certo culto. A reflexão e até a prática são demasiado sumárias para serem produtivas.

Falou-se, a torto e a direito, de *desconstrução*. Tratava-se, com efeito, de “desconstruturação”, mas no sentido de que o improvisador tentava em vão desligar-se dos modelos que a sua memória tinha de reserva. Retalhos de obras aprendidas e retidas atravancavam entre si o caminho para tentarem informalizar-se. O resultado obtido, longe das expectativas, era uma monotonia formal feita exclusivamente de uma repetição inesgotável da sequência excitação-repouso, excitação-repouso, etc. É um tipo de contraste que prestou já muitos serviços, mas certamente formulado de modo mais subtil. No caso deste tipo de improvisação, a formulação mais do que sumária não autorizava a esperança de desembocar em genuínas descobertas.

O mesmo se passa com a crença na virtude da grafia que, num dado momento, suscitou um certo número de feiticismos; destes o menos que se pode dizer é que denotavam ou uma ingenuidade bastante grande, ou um desaforo muito ineficaz: como se este estado de premonição, este estado preparatório pudesse substituir

a transcrição real pela escrita, seja qual for, aliás, o código adotado! A grafia é um sistema furado de todos os lados, que se aplica seja ao que for e de que modo for, apenas pode fornecer diretrizes grosseiras, donde estão ausentes os dados propriamente ditos da linguagem musical: toda a ideia poderá nela inserir-se, o que é muito cómodo, mas longe de ser convincente. Aprecio de bom grado o desejo de renovação e de decapagem das modalidades antigas; aprecio muito menos o amadorismo do resultado. Na verdade, no seio de toda a evolução do pensamento musical encontra-se a escrita, não é possível fugir-lhe, sob pena de precariedade e de obsolescência.

★

Considero, nas extremidades da escala do possível, dois tipos de escrita: a escrita *absoluta*, cujas componentes se tornam obrigatórias por um sistema estrito de dedução e de responsabilidade; a escrita *relativa*, onde critérios muito gerais de coerência consentem uma grande margem de liberdade. Será preciso, nos dois casos, para preservar a unidade da obra, remontar obrigatoriamente, mesmo que por contorções furtivas na preparação, a um sistema central do qual deverá depender inteiramente a invenção? Webern, tal como Schönberg, acreditava na existência da série como intuição do todo; uma vez estabelecida esta hierarquia, apenas restaria escrever a obra, levar a cabo uma espécie de sublime ditado. É ver a invenção sob o ângulo do Génesis e comparar, um pouco à pressa, a composição com o poder divino, sem levar em conta o acidente. Sem dúvida, toda a composição concluída e rematada abole o acaso, que antes dela existia; abole-o na aparência, mas não o terá antes incluído na sua realidade? Não está ali o compositor para encher os compartimentos de uma estrutura totalmente definida e previamente programada? O papel essencial desempenhado pela renovação da invenção implica uma forte dose de imprevisível que, de derivação em derivação relativamente à ideia inicial, nos induz a apreçar no seu justo valor a importância capital do instante. A invenção, por outro lado, apela para todos os curtos-circuitos da intuição a fim de encontrar a solução que proveja às suas necessidades momentâneas: enquanto a dedução inteiramente desdobrada nos poderia ter fornecido uma infinidade de soluções onde o embaraço da escolha teria sido desmesurado em comparação com a validade do resultado, a intuição desenhencilha-nos de tudo o que é supérfluo e leva-nos a escrever a solução, talvez provisória, em seguida remodelada, mas permanecendo essencialmente única. Se nos confinarmos a um conjunto de sistemas rígidos, deduzir-se-á deles a nota inelutável, inelutável ponderando, pelo menos, o encontro efetivo de todos os parâmetros; ela parece inevitável, porque resultado de um cálculo e, portanto,

manifestação de uma verdade objetiva, para lá da escolha pessoal. Mas o nosso instinto estético diz-nos que esta não é a boa solução; que fazer então? Corrigir o sistema, recorrendo ao livre arbítrio do compositor, ao seu poder de criador que o coloca acima dos sistemas que criou e que sabe melhor do que eles o que há de escrever? Isso equivale a considerar o sistema como uma achega, uma muleta, um excitante para a imaginação que, sem ele, não teria chegado a conceber realmente um mundo sonhado: escolho, logo existo; inventei o sistema tão-só para me fornecer um certo tipo de material, cabe-me depois a mim eliminar ou falsear, em função do que considera bom, belo, necessário.

Poderia, decerto, ser-se mais escrupuloso, e dizer-se que, em virtude de o sistema não ter dado verdadeiramente os resultados esperados, será necessário remontar à fonte, reconstruir a organização, repensar o encontro dos parâmetros e esperar destes retoques soluções mais satisfatórias. Isso implica uma grande paciência e uma certa falta de confiança em si, mas também coragem e intransigência: não renunciar tão facilmente a obedecer à estrutura para encontrar a justa resposta! Num caso, admite-se a exceção, a irregularidade, a licença como melhores, mais úteis do que o que é fornecido pela pura dedução. No outro, pensa-se que abandonar-se e render-se aos curtos-circuitos da imaginação, sobretudo à saída do sistema, provém da leviandade, e até de certa preguiça na manipulação da lógica. Há um terceiro caso, e é decerto a recusa da escolha. De facto, muitas obras ditas aleatórias dependem diretamente desta categoria. Várias soluções se apresentavam perante um dado desenvolvimento: o compositor fizera já muitas opções, eliminara muitos casos de figuras, antes de arribar às imagens tidas por mais representativas; mas umas e outras alcançavam, neste instante da obra, o mesmo grau de validade. Então, porque eliminar ainda mais? Porque não apresentar todas essas imagens? Elas eram em número assaz restrito para não aquiescer a uma utopia irrealista, concedendo-lhes igual direito de cidade na partitura; pertenciam ao mesmo fenómeno, inseriam-se, pois, na forma geral, sem dificuldade no lugar uma da outra, porque eram uma espécie de variação virtual que só se poderia ouvir, se as execuções se multiplicassem, apelando, de cada vez, para diferentes escolhas do intérprete. Desde que a obra fosse a soma de fragmentos escolhidos de cada vez num campo de variações potenciais, chegava-se a uma variação total não dita, ao mesmo tempo inscrita na obra pela própria natureza dos fragmentos, e fora da obra, porque nunca era ouvida enquanto tal e porque as inúmeras escolhas possíveis interditavam, na prática, uma repetição literal, se a regra da escolha premeditada múltipla ou da escolha não premeditada e forçosamente múltipla fosse seguida até ao fim.

A obra é um modelo virtual do qual se podem tirar, à-vontade, exemplares reais. O sistema e a ideia repercutem-se entre si, num jogo de báscula entre finito e infinito. Não  o acaso, mas a recusa da abolio do acaso: a ideia  apreendida, fixada num ser musical, mas persiste o incerto da manipulao; o livre arbítrio intervm até ao último momento, mesmo se estiver medianamente disciplinado, domesticado, reduzido a uma tarefa subalterna. Aliás, em que  que a intuio nos pode verdadeiramente incitar e guiar? Ou servir-nos- apenas para criar a ilusão de que o nosso livre arbítrio  o melhor? Não deixe de se submeter esta intuio  disciplina de um sistema, porque a intuio leva-nos a crer na liberdade de inveno, mesmo quando esta está ameaçada de vir a ser o brinquedo do nosso ofício adquirido ou da nossa memória – porque a memória de nós próprios  ainda mais perigosa do que a memória que se recorda de outrem! O descomprometimento da intuio graças ao puro trabalho técnico,  constrico que a reflexão sobre os dados da linguagem impõe, pode favorecer muito a inveno, que assim depara com a sugestão de solues a que, por sua simples iniciativa, não teria chegado, porque não se teria despojado do seu ponto de vista habitual. Estamos dora-vante muito longe do centralismo burocrático, da hierarquia teocrtica que uma gerao considerara como o ideal absoluto. Já não era o mal absoluto, apenas um constrangimento inútil, e até prejudicial, paralisante. Será preciso, para compensar este abandono, recorrer a burocracias locais? Será apenas fracionar o problema, sem alterar a sua natureza. Mas, então, que fazer para se fortalecer variao e coerência, visão global e acidente do instante, acaso abolido e livre arbítrio preservado, primado da ordem e transgressão da lei?

Será ambio excessiva conciliar os inconciliáveis?

Quando se escreve, embate-se, muitíssimas vezes, se  que não sempre, na dificuldade que consiste em fazer dialogar correta e livremente os níveis das micro-estruturas e das macro-estruturas, de modo que se repercutam um no outro no instante e no todo; por outras palavras,  preciso que as organizaes locais possam derivar, diretamente ou por patamares sucessivos, de uma ideia muito geral, de natureza maleável, e que não se tenha obrigao alguma de remontar, de cada vez, a esta fonte. Por isso, se o contacto direto com a origem se perder, a cadeia de derivaes será assaz poderosa, visivelmente transcrita e a “rvore genealógica” inscrever-se- em filigrana no desenvolvimento da obra. A ideia deve, de imediato, transcrever o sistema, o sistema ser demandado e encontrado em funo da ideia a realizar; já não há hierarquia unilateral de um perante o outro, mas troca, dualidade profunda: como uma estrela dupla, se me for permitida esta analogia. Sob o vocábulo de sistema engloba-se, por outro lado, um certo número de operaes de índole muito diferente, das quais seria útil tomar conhecimento com maior

pormenor. Sem pretendermos expressamente classificá-las em categorias rígidas,  possível distinguir dois tipos de sistemas, os que se aplicam  preparao, ao material bruto, e os que concernem  realizao, ao material modelado, ou seja, os que condicionam e os que aplicam. Os sistemas de condicionamento agem de modo extrínseco  obra ou participam na sua estrutura interna. De modo extrínseco, o sistema constitui redes de potenciais, fora de todo o emprego direto: isto vale, por exemplo, para a escolha das escalas, a constituio de uma rede de intervalos, a definio do espaço das alturas; vale igualmente para escalas, nexos de duraes ainda não determinados por valores reais, e menos ainda por um tempo.

 a estas duas categorias, sobretudo  primeira, que decerto se dirigem tais sistemas; estes precedem a ao, determinam-na virtualmente, definem em especial a rede por meio da qual a ao se poderá manifestar; trata-se de uma lei muito geral que não pode restringir, por isso mesmo, o seu campo a uma só obra: lei inerte, de algum modo, latente, impondo apenas constrices globais, como o facto de intervalos muito pequenos irem atribuir um âmbito restrito, um tempo lento, uma densidade polifnica limitada. Semelhante sistema terá uma influência indireta sobre a escrita, outorgando condies de reciprocidade: se, por exemplo, os intervalos escolhidos forem maiores, o âmbito poderá alargar-se outro tanto, sem falar de outras consequências eventuais sobre o tempo e a densidade. Mas estamos ainda, se assim posso dizer, sem ocupao. Sempre sem ocupao, mas mais perto da ocupao, o sistema de condicionamento estará pronto a atuar de modo intrínseco, se estabelecermos leis de relaes entre dois ou vários parâmetros; neste estdio, refletir-se- sobre o modo como as duraes poderão organizar-se em relao com as alturas, sobre os tipos de dedues e de derivaes que  possível inventar, sobre os campos harmnicos que podem determinar-se a partir de certas interpolaes ou de permutaes privilegiadas, em suma, sobre tudo o que se  capaz de imaginar para caracterizar a fisionomia das estruturas, examinando o potencial de proliferao e de manipulao, que elas são suscetíveis de nos fornecer.

Se de tal se sentir necessidade,  nesse momento que se situa a pesquisa propriamente dita, que o esboço desempenha um papel capital: levar ao extremo o estudo das consequências, tentar esgotar a sua qualidade e o seu número, agrupar as suas famílias, mesmo sem ter a inteno de utilizá-las de forma integral; estes esboços são como que uma familiarizao, um exercício de flexibilidade, antes da aplicao na própria obra. Corre-se, porventura, o risco de gra-tuidade e de esterilidade: estes ensaios parecem, por vezes, levar a resultados inúteis, ou cujo uso são pode ser muito parcial; isso não impede que, por ocasião de outro esboço mais proveitoso, a explo-rao precedente tenha servido para confirmar um certo percurso

e para orientar a nova pesquisa empreendida rumo a resultados probatórios. Importa não descurar esta ginástica, que talvez se afigure absurda e pareça fazer-se no vazio, como fonte de inspiração; tem pelo menos a vantagem de nos desviar dos nossos hábitos e de nos levar a refletir sobre os dados primordiais da linguagem, pode igualmente induzir-nos a soluções originais em casos em que ou só teríamos conseguido chegar, pela rotina, à banalidade, ou teríamos ficado desnorteados, demasiado assoberbados com a condução da obra, do desenvolvimento em questão. Eduzir uma dificuldade do seu ambiente, aplicar a invenção apenas a ela, desligada dos incómodos e das obrigações do contexto, sim, isso pode revelar-se como uma fonte de inspiração, e não apenas como um método laborioso de investigação, que mataria a espontaneidade; pelo contrário, ela exalta a intuição, concentrando-a em dados circunscritos.

Preparámos, assim, a partir do interior e do exterior, um material bruto. Resta agora modelar este material por meio de um sistema de aplicação. Esta expressão não significa que as receitas estejam já prontas e que basta aplicá-las para obter a realização. Isso pode muito bem efetuar-se a este nível primário, se desejarmos criar o objeto indiferenciado, de que já falei, a realização *amorfa*, direi quase anónima. Basta delimitar o campo de aplicação dos diferentes sistemas de condicionamento e deixá-los proliferar por si mesmos, graças às interferências que estes sistemas em movimento irão suscitar. Eu daria, por exemplo, a cada sistema de intervalos, de densidades, de durações, de silêncios, de acentos, uma diferente periodicidade; estas diversas periodicidades irão atuar entre si, criar objetos da mesma família em constante evolução, e deixo que elas se apresentem numa sucessão contínua, sem mais intervir. Como já adverti, semelhante estrutura amorfa, não direcional, não requer a escuta ativa e constante, porque ela é igual a si própria em cada um dos seus pontos e, em rigor, não existe evolução na sua natureza: devo, pois, utilizá-la pelo que ela é, empregá-la ou como fundo contínuo sob estruturas direcionais, ou de modo intermitente quando estruturas direcionais a fizerem aparecer ou desaparecer. Ter-lhe-ei, então, dado uma razão de existir, por ter criado uma situação apropriada à sua natureza, levando a percebê-la como deve ser. Mas, contrastando com esta realização do *amorfo*, do indiferenciado, os sistemas de aplicação dedicam-se a modelar o material bruto ao nível do elemento isolado e ao nível do conjunto dos elementos, que condiciona diretamente a forma. Ao nível do elemento, trata-se de modelar as *figuras*, as entidades temáticas destinadas a irrigar, a estruturar os desenvolvimentos; trata-se de materializar, de incorporar os dados primordiais, de torná-los audíveis, já que o recurso ao esquema “abstrato” se torna supérfluo para os perceber e apreender na sua incumbência pela obra realizada. É aí que eu deveria incluir

noções essenciais para a liberdade da escolha e a flexibilidade do emprego, que eliminarão a mortal rigidez de uma referência exclusivamente literal. Trata-se, acima de tudo, da descrição e da aura.

Em que é que consiste a liberdade de descrição? Eis um bloco sonoro, composto de um certo número de alturas, preparado por nós como material bruto; modelamo-lo, repartindo estas alturas segundo intervalos que, por comodidade, são, antes da utilização, dispostos verticalmente, e esta simultaneidade visual é apenas o sinal de uma não-direccionalidade ao mesmo tempo, porém, que ela indica claramente um campo harmónico eventual. Podemos descrever este objeto horizontalmente na ordem que, na altura da sua utilização, aparentemente se adapta melhor à situação onde se encontra, entre dois objetos da mesma natureza, por exemplo: a continuidade melódica de um para o outro dos objetos assim descritos suscitará uma curva que só pôde nascer pela liberdade que garante a melhor transição, que atribui o sentido mais forte à junção. Sem esta possibilidade de ajustamento à circunstância, as duas curvas ter-se-iam defrontado sem se completar, o seu sentido teria sido minorado ou anulado. A liberdade exercer-se-á igualmente no interior do objeto sonoro, sem que seja necessário ligá-lo a outro objeto: posso pensá-lo, por este meio, numa perspetiva diferente, e fazê-lo lidar consigo mesmo sob os seus diversos aspetos. Tenho, de facto, a faculdade de escolher neste objeto uma nota principal e de lhe subordinar as outras, de manifestar esta relação mediante uma construção rítmica apropriada: se a nota-pólo for afetada de uma duração nitidamente mais longa, todas as outras são enunciadas muito rapidamente por meio de durações demasiado breves, em grupo-foguete [*groupe-fusée*]; sublinharei isso com uma característica dinâmica, se tal desejar, já que a nota longa é mais forte do que as notas rápidas, ou ainda se as notas rápidas levarem à nota longa, consigo pô-la em evidência por meio do gesto do crescendo. Em suma, descrevo este mesmo objeto com curvas e gestos diferentes, e posso colocar as diferentes variações da sua aparência numa perspetiva de tempo e de timbre que as valorizará. Relativamente a um único objeto, esta liberdade de descrição permite-me já compor um material pronto para o uso e – o que é relevante – modelado para o uso que dele pretendo fazer, para o poder expressivo exigido pelo momento único da obra, frente ao qual me situo. O meu poder de decisão e o meu livre arbítrio são sem limites a respeito da descrição, enquanto a natureza dos objetos escritos é assumida por um substituto a uma maior profundidade; a liberdade de manobra não põe em perigo a coerência, também não a dissimula, permite-lhe manifestar-se sob aspetos tão variados que a dependência parece um carácter secundário seu em vista do interesse renovado da apresentação. A descrição permite ainda agregar a existência rítmica à própria natureza dos objetos e

ao seu grau de complexidade: a duração analisa o objeto e valoriza as relações internas que aí é possível encontrar. A descrição pode até tornar-se um elemento temático se, por exemplo, aplicar o mesmo modelo de curva a todos os objetos utilizados. É fácil de ver, não se trata apenas de uma manipulação superficial, embora sofisticada, mas de um conceito que, de facto, pode limitar-se a ser puramente decorativo, que pode também orientar e até organizar os processos de composição.

Falei já do que entendo por *aura*, e disse que ela se podia comparar com a apogiatura, por exemplo; sublinhei, todavia, que o meu objetivo não era recuperar valores antigos, antes refletir sobre o que eles representavam, inspirar-me neles para criar, em cotejo com uma linguagem diferentemente constituída, os valores equivalentes. Retomo o meu exemplo precedente; e eis-me perante um mesmo objeto sonoro variado na sua apresentação tantas vezes quantas as componentes que tiver. Estes objetos terão o inconveniente, se pensar que algum existe, neste momento – se desejar apresentá-los lado a lado, por exemplo –, de ter o mesmo número de notas e, portanto, um perfil demasiado literalmente repetitivo. Posso, pois, no grupo de notas rápidas que introduzem a duração longa, intercalar notas suplementares que modificarão a extensão do grupo e a sua importância. Escolherei entre duas maneiras de o fazer: uma, amorfa, intercalando no interior de um intervalo complementares cromáticas, obedecendo ao princípio da *acciaccatura*, seguido à letra – colmatando o espaço entre as notas do intervalo – ou mais livremente – colocando as notas complementares, à vontade, no registo do grupo; a outra maneira, morfa, intercalando no grupo tudo ou parte dos seus intervalos deduzidos por transposição, interpolação ou permutação, numa espécie de enxerto de um derivado da estrutura nesta própria estrutura. Este grupo de notas rápidas irá assim adquirir, em cada apresentação, um perfil e uma extensão variável; posso sublinhar as suas notas originais e as notas adjacentes por meio de uma escrita diferenciada da dinâmica; graças à diferenciação pelo timbre – se dispuser de vários instrumentos – serei capaz de sobrepor o grupo original e as diferentes derivações mediante o princípio da *aura*, para chegar, de cada vez, a um novo objeto onde a descrição do objeto original está fundida num agregado mais complexo, desempenhando todavia o papel de núcleo central inteiramente reconhecível. Posso executar esta operação também sobre a nota longa, dando-lhe uma densidade diferente a cada aparição, jogando aí também com as complementares cromáticas amorfas, ou com agregados derivados, por exemplo, com os nexos que esta nota longa mantém com as outras, no próprio momento em que aparece: antes das outras, tem-nas em conta, depois das outras, deixa de lhes atender, ou o contrário.

Existe uma infinidade de soluções para a *aura*: surgem como as descrições, no próprio momento da aplicação e em vista da aplicação, para explicitar as necessidades da composição que, alguns instantes mais tarde, deixarão de existir e também de impor o mesmo tipo de invenção. É inútil assegurar que a *aura* é o terreno privilegiado para o uso das relações derivadas da acústica; como estas são, por vezes, demasiado fracas para assumir a estrutura da obra, em virtude dos limites do seu poder temático – relações de intervalos que dependem obrigatoriamente de uma lei única –, o seu potencial enquanto fenômenos adjacentes é, pelo contrário, rico de eventualidades e corresponde à sua verdadeira natureza.

Sempre ao nível do elemento, o sistema pode fundar-se na semelhança – a figura, pela sua definição, domina o intervalo – ou no generativo – o intervalo gera e informa a figura. Eis um exemplo muito simples da relação da figura ao intervalo: escolho numa escala quatro notas para formar um acorde, este acorde será uma sobreposição de três intervalos que resultam da disposição e do arranjo destas notas. Se tomar a nota superior do acorde e a deslocar ao longo da escala escolhida, sem modificar os intervalos no interior do acorde, as outras três notas já não descreverão a mesma escala que a nota superior; o acorde-figura domina o intervalo-escala. Se, pelo contrário, considero as quatro notas do acorde como quatro pontos da escala, e se faço que eles se movam individualmente segundo a própria trajetória da escala, o acorde deformat-se-á, porque as quatro trajetórias já não são exatamente paralelas; o intervalo-escala domina o acorde-figura. Para que haja igualdade entre escala e figura, basta que a escala seja composta apenas de intervalos iguais; seja qual for a transposição, o acorde é sempre igual a si próprio, e a escala constantemente verificada na sua exatidão. É este um dos casos mais simples; mas, se falarmos em geral da relação figuras-intervalos, pode enunciar-se que a salvaguarda do perfil implica a sujeição do intervalo à direccionalidade, que o intervalo considerado como matriz suscetível de gerar uma família de intervalos da mesma quantidade sujeita o perfil a distorções capazes de tornar irreconhecível a figura original. No primeiro caso, a figura predomina pela sua identidade, daí a facilidade que se tem em reconhecê-la; no segundo, apesar dos pontos de apoio idênticos pela origem, mas variados na sua apresentação – as notas mudam de registo, os intervalos invertem-se – a identidade da figura pode dispersar-se ao ponto de totalmente se evaporar. A literalidade da origem está longe de se casar bem com a percepção, se for descurada a mediação poderosa que é a figura, a *Gestalt*.

Uma vez modelado o material ao nível do elemento, atua-se, desde então, ao nível do conjunto. A partir dos elementos – células, figuras, que se constituíram real ou virtualmente – deduzem-se as

diversas aparências, transformações, que podem explorar os seus recursos. Cruza-se um tipo de estrutura com outro, analisa-se, revela-se um plano por meio de outro. Esta cadeia de dedução, que não é forçosamente contínua, mas pode comportar ruturas, será configurada por meio do que eu chamo *enveloppes* [invólucros, envoltórios], sendo as articulações referenciadas por meio de *sinais*.

Um *enveloppe* [invólucro] é uma característica global, parâmetro que pode intervir no interior e no exterior da linguagem. Parâmetro exterior? O registo, por exemplo; intervém só pouco ou nada na nota escrita. Sem dúvida, um registo coartado no grave não recorre ao mesmo dispositivo de intervalos nem à mesma densidade de escrita que um registo restringido ao agudo; mas, em registos médios, a escrita não terá de sofrer variações notáveis. A percepção de semelhante invólucro apelará para critérios de juízo muito sumários, mas muito eficazes, que permitirão ao ouvinte orientar-se, mesmo antes de o conteúdo ser claro para ele; numa segunda escuta, consciente do invólucro que ele referenciou, poderá concentrar-se em especificidades mais profundamente determinantes. O invólucro pode, pois, ser uma qualidade exterior: um registo, um timbre único ou uma mistura constante de timbres, uma dinâmica privilegiada, um dado tempo; mas o invólucro pode intervir diretamente na própria escrita: é um filtro aplicado às alturas – só será empregue uma certa família de alturas, com exclusão de todas as outras –, é uma constante rítmica – nem todas as durações serão divididas pela mesma unidade e só serão referenciáveis por acentos que introduzem assim a dinâmica na execução; são também tipos de escrita: homofonia, heterofonia, polifonia.

Em suma, o invólucro é o que individualiza um desenvolvimento e lhe permite dar um perfil particular no desfraldar da obra. Aliás, um invólucro não está inevitavelmente ligado a um tipo de desenvolvimento; num estádio mais tardio, um desenvolvimento poderá muito bem ser individualizado por outro invólucro. Além disso, estes invólucros poderão, insensivelmente, substituir-se entre si. Tenho, por exemplo, um invólucro rítmico constituído por semicolcheias regulares rápidas: progressivamente, insiro entre estas semicolcheias uma pequena nota, ao princípio de modo muito esporádico, em seguida de forma mais chegada; à medida que as pequenas notas já não estiverem isoladas, mas intervierem em grupos cada vez mais providos, rompem, pois, de todo a regularidade das semicolcheias, cuja velocidade teve de ser, por outro lado, consideravelmente retardada. No termo de semelhante desenvolvimento, o invólucro semicolcheias regulares terá desaparecido totalmente em prol do invólucro pequenas notas irregulares: o que era primordial tornou-se acessório e vice-versa, além disso, o tempo foi inteiramente modificado, ao seguir-se uma curva descendente, à medida que os invólucros se substituíram entre si.

Se o invólucro é de natureza global, o sinal é, evidentemente, de natureza pontual, indica os pontos de articulação onde a forma muda de trajetória, onde o sentido se modifica, onde o percurso assinala pontos de inflexão ou de recuo. Nos casos mais sumários, o sinal será uma nota, um acorde sustentado fora do tempo, um silêncio prolongado fora de uma duração imediatamente plausível com o resto do contexto; mas não é obrigatoriamente um ato em si mesmo, anunciando outras ações. Se, por exemplo, os invólucros forem registos, a mudança brusca de registo – a própria característica do invólucro não se altera, pois – atuará, no início, como um sinal que impelirá a percepção para a nova definição do invólucro. O sinal não está forçosamente isolado: se a forma mudar de sentido com relativa frequência, pode apelar para uma cadeia de sinais similares, pertencentes à mesma família. É evidente que os sinais podem utilizar qualquer característica, podem ser premeditados e definir os pontos marcantes de um desenvolvimento, sem terem sequer de conhecer tal desenvolvimento; aparecem assim como corpos estranhos, cuja singularidade os leva logo a ser referenciados, os diferencia da textura predominante – o que no-los faz justamente perceber como articulações. Por isso, a exposição de uma frase que, primeiro, forneceu a sua base a um desenvolvimento pode, em seguida, em unidades fragmentadas, servir para articular outro desenvolvimento.

Este modo de proceder, de utilizar os sistemas, revela-se extremamente enriquecedor: pela sua adaptação ao alvo do momento, pela sua extrema maleabilidade de utilização, pela vantagem de uma hierarquia inteiramente móvel, e ainda pelo facto de poder inserir-se na escrita ou manter-se fora dela, administrando apenas o revestimento exterior. Leva igualmente em conta os diferentes níveis de percepção que podemos exercitar, valoriza o papel primordial da memória na avaliação da identidade pela apreciação da semelhança e da diferença, na identificação da trajetória da obra e dos vetores que a determinam. Como já observei, existe uma percepção global, e até sumária, intuitiva, quase reflexa, que capta imediatamente o invólucro e o sinal, sem ter de apreender totalmente o conteúdo; e existe uma percepção mais penetrante, analítica, responsável, dos nexos que se constituem no interior do discurso musical. O primeiro tipo de escuta é quase passivo: estas grandes categorias são mais sofridas e suportadas do que conhecidas; a sua presença e o seu influxo assinalam-se a quem da atenção; pelo contrário, o segundo tipo é ativo, envolve a ação e o empenhamento. As duas escutas conjugam-se e reforçam-se para nos ajudar a seguir a obra nas suas fases sucessivas. Sem a memória, estaríamos desorientados para apreender este percurso: daí o papel dos sinais. É possível exercer-se nela, fazendo evoluir certas estruturas desde o obscuro para o evidente ou do evidente para o obscuro. Se, numa estrutura

rítmica, se fornecerem, primeiro, apenas marcas de periodicidade geral, em seguida marcas de grupos, por fim, se o ritmo for enunciado explicitamente, as marcas de periodicidade geral surgirão como incompreensíveis, produtos do acaso, sem a aparência de pertencer a uma construção organizada, porque essas marcas são muito esporádicas e sem qualquer regularidade; as marcas de grupo permitirão suspeitar da existência de nexos, cujo sentido exato não se compreende; o ritmo explícito será imediatamente perceptível. A memória trabalhará então retrospectivamente: não reconstituirá, decerto, o processo exato de aproximação ao ritmo explícito, mas fará compreender o restringimento da percepção, a qual faz que, em certo momento, baloicemos e nos inclinemos para a captação dos dados. Se for em sentido contrário, aperceber-nos-emos de que, num momento de rarefação, quando apenas nos são fornecidas as marcas da periodicidade geral, se perderá a apreensão dos ritmos explícitos, apesar do conhecimento que deles se teve. A memória não é assaz poderosa para ainda manter a sua coesão, na presença de simples vestígios. O mesmo acontece com as alturas: tomemos uma figura que se repete, utilizando numa certa ordem, diferente de cada vez, o mesmo número de sons. Apliquemos a estas figuras perfeitamente coerentes, que percebemos como tais, um filtro de alturas que suprimirá uma, depois duas, em seguida ininterruptamente todas as alturas, exceto uma: a nossa percepção inicial absolutamente controlada não nos impedirá de perder todo o controlo sobre essas figuras, cada vez mais esporádicas, até que elas se reduzem a uma única nota irregularmente repetida. O percurso inverso revela-se igualmente probatório; nada compreenderemos, nem sequer suspeitaremos que possa haver figuras organizadas, até que a partir de um certo número de notas comparadas nos tornamos, de súbito, conscientes de uma figura defetiva, que apenas teremos de ver completar-se. Percepção e memória recambiam entre si a iniciativa: a memória pode fazer oscilar a percepção, como ela pode levar, pouco a pouco, a tomar consciência das sensações que lhe são fornecidas.

★

Descrevi abordagens muito diversas da organização, sistemas de diferentes níveis e de poderes muito distintos. Descrevi-os de acordo com uma certa hierarquia respeitante ao material bruto, ao material modelado, à organização deste material para rematar numa forma significativa. Esta hierarquia era necessária para fazer compreender que tipos de relações é possível estabelecer na composição de uma obra ou de um segmento de obra. Estas operações, de facto, não podem separar-se, interferem constantemente, dialogam, repercutem-se umas nas outras. Por isso, o sistema remete

para a ideia que transforma o sistema que recria a ideia, e assim advém sem cessar na espiral do desenvolvimento. Este par implica uma perpétua evolução, indica a analogia com um universo em expansão. Há um ciclo de trocas, se não imprevisível, pelo menos não de todo previsível, há uma dialética da lei e do acidente.

Não pode existir um universo musical sem lei: trata-se, sob outra designação, da coerência tão cara a Webern; mas a mera lei não permite que o acidente exista e, por isso, priva a música da parte mais espontânea dos seus meios de expressão. Poderá deles privar-se sob pretexto de uma disciplina dogmática, que não encontra nenhum fundamento real na história, mesmo nos compositores que elevaram a escolástica ao seu mais alto nível de rendimento? Não pode concordar-se com semelhante mutilação da invenção: o acidente deve poder ser continuamente absorvido pela lei, ao mesmo tempo que a lei há de, sem cessar, ser renovada pelo acidente. Destes dois pólos da escrita nenhum pode desaparecer sem dano: importa, portanto, conservá-los a ambos e poder também deles dispor a cada instante. A dialética do sistema e da ideia cobre, por outro lado, o morfo e o amorfo, os momentos orientados e os momentos suspensos, estendendo assim à definição da obra o que dantes apliquei às categorias do tempo: tempo estriado e tempo liso, que correspondem inteiramente à direccionalidade ou à ausência de orientação dos segmentos de uma obra.

Retomo a analogia de um universo em expansão, mas poderia igualmente falar-se de forma infinita, como Wagner falou da melodia infinita: forma que não cessa de se transformar e que, para existir, já não tem nenhuma necessidade dos esquemas antigos. Creio que este é um dos fenómenos mais importantes dos anos transatos: pouco a pouco, as referências aos modelos clássicos desvaneceram-se, desapareceram, porque a evolução do par sistema-ideia as tornou de todo impróprias; já não tinham, literalmente, nenhum sentido no novo contexto que, progressivamente, se forjou. Esta forma infinita supõe uma transformação contínua dos objetivos e das perspectivas; só uma técnica assaz rica e evolutiva permite a ela chegar. Pode, sem dúvida, dizer-se que um dogmatismo rígido é, por vezes, um mal necessário, sobretudo nas épocas de “perdição”; mas, na pintura e na música, isso originou obras de fôlego diminuto. Sim, havia o desejo de verificar ou de recuperar: inquietude ou nostalgia, por demais explicáveis.

Para repelir a inquietude e a nostalgia, que já não eram apresentáveis em circunstâncias várias, o dogmatismo – um dogmatismo ainda mais radical – prevaleceu durante algum tempo: normal! Era necessário reformular os dados da linguagem. Nada teria podido resultar, se a abordagem não tivesse sido radical. Mas o dogmatismo tem limites, e a invenção é a primeira a aperceber-se deles, e dá por

eles muito depressa, no quotidiano. Por isso, requer-se não encontrar meios que já tenham dado provas de si – nem verificação nem recuperação – mas descobrir instrumentos que integrem a liberdade num universo diversamente pensado, diferentemente organizado. Cada obra suscita uma forma que lhe é peculiar, compele a métodos individuais, implica um modo de utilização particular. Não se trata, claro está, de reinventar tudo de cada vez, desde o vocabulário mais elementar até à gramática. Há princípios muito gerais de escrita que permanecem válidos de obra para obra; o que varia são os modos de aplicação, os quais se renovam ao mesmo tempo que se revela a substância da obra.

As utopias, muitas vezes, guiam-nos para a realidade: a obra-espiral, a obra-labirinto, eis as imagens que refletem a complexidade e a infinitude das relações do sistema e da ideia: o acaso é abolido pela obra, mas esta, ao mesmo tempo, ressuscita-o para poder existir.

19. O CONCEITO DE ESCRITA (1990-91) *

Porquê dedicar-se à escrita e esforçar-se, de propósito, por definir o *conceito* de escrita? Responderei de imediato: pelo que me toca, se tiver de formular um juízo sobre uma partitura, sobre um compositor, é o critério essencial que me determina. Um compositor sabe, ou não, escrever: isso aflora ao meu espírito em termos quase igualmente categóricos. Se alguém me perguntasse: podereis fazer semelhante distinção mesmo acerca das partituras mais recentes? Responderei imediatamente: sim. Consigo descobrir e discernir o fenómeno da *escrita*, mesmo no idioma mais radical, mais inovador, menos familiar. (Naturalmente, o olho informa mais depressa do que o ouvido sobre certos parâmetros a longo prazo. Todavia, a execução, se for eficaz, fornece indícios instantâneos sobre a adequação da escrita e da escuta.) E numa obra que não apela para os meios tradicionais, que unicamente se pode transcrever por diagramas aproximativos a partir de documentos sonoros, em suma, numa obra para a qual não preexistiu a escrita no papel podereis ainda aplicar esta categoria de escrita? Respondo ainda: sim; posso basear o meu juízo num “documento” que não requer necessariamente a transcrição para o papel: o desenrolamento, a conjunção, a validade do fenómeno sonoro são garantes da qualidade da *escrita*. As categorias não são, decerto, tão distintas; mas tais critérios indicam as obras onde a escrita não foi conseguida ou se revelou inadequada.

Julgar-me-ão presunçoso; mas, acima de tudo, hão de perguntar-me: Como podeis estar tão certo e qual o ponto de partida para conseguirdes estabelecer que uma obra é escrita ou não? Aí a minha resposta torna-se mais vulnerável. Para todo o argumento posso apresentar a intuição, o hábito, a experiência que curto-circuitam todo o desenvolvimento lógico. Mas se tentarmos definir a base desta intuição, encontrar critérios precisos e definíveis, ficarei perplexo antes de os aduzir, nem sequer sei se poderei efetivamente fornecer deles uma descrição adequada. Sei que posso fiar-me na escrita, mas isso permanece, ao mesmo tempo, muito subtil e excessivamente

* Publicado em *Points de Repère III / Leçons de Musique* (2005), pp. 557-599.

vago: apoiar-me-ei, antes de mais, no sentido da relação, do encadeamento, do desenvolvimento. Ao aplicar-se a obras de caráter diferente, de época distinta, o termo “escrita” não pode ter exatamente o mesmo sentido, aplicar-se de modo idêntico. Por outro lado, cobre noções muito díspares, desde a escrita instrumental até à manipulação dos elementos da linguagem. Além disso, é uma palavra que se aplicará da forma mais direta à literatura, seja ela qual for, que, aliás, se utiliza a propósito de tudo, e inclusive nos casos mais insignificantes. Fala-se igualmente da escrita pictural, da escrita arquitetural: nenhum dos domínios da invenção é poupado por esta palavra usurpadora que, no fim de contas, nada e tudo quer dizer. Pode, pois, considerar-se como uma palavra-chave, mas igualmente como o mais banal cliché: palavra-chave, que seria capaz de unificar os diversos meios de expressão, por afastados que estejam uns dos outros; cliché, porque não pode aplicar-se especificamente ao que quer que seja. Este conceito de escrita, embora de longe pareça tão preciso e determinante, afigura-se, ao abeirar-nos dele, inapreensível, difícil, e até impossível de cingir.

No entanto, se a torto e a direito se faz sempre referência à escrita, é porque semelhante conceito será fulcral para o atear da imaginação, para a realização da invenção. Talvez se trate, antes de mais, do único meio de transcrição que podemos ter, transcrição das ideias, das intenções, do imaginário, seja qual for o domínio a que ele pertence. Mas na experiência apercebe-se que a escrita não é apenas um meio de decodificação do pensamento, meio, no fim de contas, relativamente neutro, que não teria nenhuma influência sobre o pensamento ou a imaginação, meio que não participaria na invenção, mas que tão-só transmitiria a sua mensagem e transcreveria a sua informação. Mesmo numa reflexão superficial, escrita e pensamento não são entre si indiferentes, estão irremediavelmente ligados pela significação: o que se diz está inelutavelmente apenso ao modo como se diz – mais ainda na música do que alhures, onde estado da linguagem e poder da expressão remetem um para o outro. Para se chegar a um elemento neutro sem outra significação além da que lhe é peculiar, é necessário descer à nota isolada, à altura definida de modo abstrato, desrealizada de todo o corpo sonoro instrumental ou vocal, que só adquire uma significação adjunta a um contexto.

Seria ainda preciso entender-se sobre o que representa um som isolado, neutro, pronto a inserir-se em todos os contextos. Um olhar rápido mostra que as diferentes civilizações musicais pelo mundo fora têm, neste domínio, concepções muito diferentes. Gostaria de lembrar aqui o que já afirmei no passado acerca da realidade de um som e da sua neutralidade. Um fenómeno sonoro isolado apresenta um conjunto de qualidades concretas, que constituem a sua riqueza

ou a sua pobreza. Será unicamente com este critério de riqueza ou de pobreza que se há de aquilatar a sua faculdade de inserção num contexto? Sim, na aceção de que quanto mais características individuais notáveis tiver um som, tanto menos passível ele será de se adaptar a outros fenómenos sonoros, frente aos quais tenderá a conservar o seu perfil individual. Quanto mais rico for um som, tanto menos ele se poderá “desrealizar” e converter num utensílio ideal de uma combinatória mais geral. Propenderá a *furar* o contexto em que se pretende inseri-lo; quando muito, poderá assinalar um momento privilegiado, não recorrente ou, pelo menos, não recorrente de forma indiferente. Ao invés, um som neutro, desrealizado de toda a aparência precisa, passível de encarnar sob diversos aspetos vocais ou instrumentais, inserir-se-á em todos os contextos possíveis, porque a sua neutralidade permite-lhe adaptar-se seja a que contexto for. Este som neutro adquire a sua personalidade em virtude da sua proximidade com outros sons neutros, das miríades de combinatórias a que pode ser submetido. Mas, desde que proferimos a expressão “combinatória dos sons”, logo irá surgir a palavra “escrita”; pois não será a escrita um estado extremamente elaborado da combinatória?

Antes de chegar a esta conclusão, ou melhor, a esta assimilação, tentemos refletir sobre o que representa a escrita da música, sobre a necessidade a que ela corresponde. Ser-nos-á necessário, primeiro, afirmar, mediante um paradoxo, que a escrita não é necessariamente o que é *escrito*, materialmente falando. No conceito de escrita englobo também a música de tradição oral que, embora não seja individualmente redigida, obedece a leis de arranjo, de desenvolvimento, de responsabilidade dos elementos entre si. Aliás, como muitas vezes se constatou, é de todo possível transcrever estas músicas, com uma aproximação suficiente para elucidar o que elas nos propõem. Ao estudar estas transcrições – as de Bartók, por exemplo, que foram feitas por um compositor extremamente minucioso e exigente – damo-nos conta, sem dúvida possível, das leis que presidiram à sua estrutura. Neste caso, através das múltiplas variantes de um mesmo canto, recolhidas aqui ou acolá, pode fazer-se referência a um modelo absoluto, de que elas derivam. De modo análogo, a fim de passar para o outro extremo da escala, se ouvirmos obras concebidas exclusivamente de forma eletroacústica, mesmo sem transcrição gráfica, por vaga que seja, puramente “desenhada”, pode ajuizar-se da coerência do material relativamente à combinatória dos elementos sonoros, sem falar sequer de uma construção formal adequada.

Começo, pois, por dizer que a *escrita*, o que concebo como tal, ultrapassa muito o domínio do signo *escrito* propriamente dito. Gostaria, no entanto, de acrescentar, logo a seguir, que o facto material do *escrito* influencia o fenómeno mais geral, mais global da escrita.

Trate-se de uma tradição oral secular ou de uma manipulação por uma máquina qualquer de fenómenos sonoros, a combinatória dos elementos não se submete aos mesmos constrangimentos. O próprio facto de ver o que se escreve acarreta um modo de pensamento que implica uma complexidade de ordem diferente, senão de um nível mais elevado. Sem dúvida, na música oral tradicional, ou mais perto de nós, na música improvisada do tipo jazz, ou outrora do tipo barroco, a complexidade de um solista que improvisa uma melodia ornamentada pode revelar-se de um elevado grau de complexidade menos melódica do que rítmica, que seria difícil de transcrever com exatidão. Reside aí, aliás, toda a diferença entre música tocada e música lida – a música tocada sê-lo-ia a partir de uma música lida. O intérprete, aqui apenas posso repeti-lo, refere-se a categorias que dificilmente são quantificáveis, embora de todo o seja a base do seu desempenho. Um improvisador de jazz está, mais ou menos constantemente, disposto a desviar-se de uma pulsação de base; ora é justamente esta mole de desvios que tornam interessante a sua execução, por vezes até disfarçam e remedeiam a pobreza de outras componentes, como a componente harmónica.

Se examinarmos as transcrições extraordinariamente minuciosas de Bartók, vê-se a obstinação com que ele tentou transcrever para valores quantitativos precisos inflexões rítmicas devidas ao instinto, ao livre arbítrio, ao impulso. O contraste entre esta canga visual minuciosa e a liberdade dos camponeses que ele registara, em relação a toda a noção de medida, no sentido estrito do termo, mostra como a música realizada é mais rica de valores do que o consegue ser a música *escrita*. Esta última tem de se basear numa hierarquia de valores descontínuos, no domínio do tempo, da altura ou da dinâmica. Os nossos signos não representam o contínuo a não ser por aproximações úteis, mas grosseiras: no domínio da altura o *glissando*, no domínio do tempo o *accelerando* ou o *ritardando*, no domínio da dinâmica o *crescendo* ou o *decrescendo*. São as noções mais vagas e, ao mesmo tempo, as mais ricas, porque permitem justamente o desvio. Na nossa escrita ocidental, pode dizer-se que estas indicações se tornaram cada vez mais insistentes à medida que a notação se tornou sempre mais precisa. Na música antiga, não existe nenhum vestígio destes signos de notação para a continuidade e, portanto, para o desvio. Teriam porventura uma prática que, de certo modo, o incluía, mas é praticamente impossível sabê-lo. As transições dinâmicas foram as primeiras notadas, em seguida as transições temporais, que deram à música o espaço de “flutuação” que lhe era, aparentemente, cada vez mais recusado pela minúcia da notação. Os desvios quanto à altura são aceites na medida em que, não sendo acidentais, corroboram o conjunto harmónico. Todo o músico que tocou num conjunto ou numa orquestra vos dirá que não existe a

justeza absoluta, mas que existe, acima de tudo, uma justeza de adaptação. Vemos claramente que, mesmo ao falar-se de música escrita, importa reconhecer que há categorias não negligenciáveis, e até essenciais, que escapam à notação, que interpretar é acrescentar ao texto escrito desvios que dependerão de um certo número de parâmetros devidos à qualidade dos indivíduos, à sua personalidade, às condições acústicas em que se encontra o executante, e até a parâmetros mais gerais, como as relações estilísticas concretas, facultadas pelo período em que se insere o executante, com o período em que a obra foi escrita. É certo que, em face de uma música barroca do início do século XVIII alemão, um intérprete do primeiro quartel do século XX não terá a mesma atitude estilística que um intérprete dos nossos dias, que tenta aderir à *autenticidade* da execução. É de todo inútil querer, pela escrita, fixar todas estas categorias flutuantes, tentar estorvar, e até proibir os desvios que fazem a riqueza de uma leitura do texto musical. Sabe-se que essa foi a tentação de compositores como Ravel e Stravinsky, os quais, cansados dos malefícios e estragos da interpretação subjetiva e dos desvios descabidos, enalteceram a interpretação objetiva, no sentido de que o texto devia ser concretizado na estrita observância da notação escrita. Sabe-se, porém, pelo exemplo da pianola a que Stravinsky, durante algum tempo, apaixonadamente se ligou, que a objetividade do texto tinha limites muitíssimo restritivos, e que havia uma ausência cruel do *desvio*, a ponto de paralisar o texto numa inércia sem interesse. Antes de encetar uma reflexão sobre o que a escrita representa, convinha lembrar os limites da coisa escrita, porque ela transmite apenas uma parte da invenção. Dá-se disso conta, de modo evidente, quando se recua no tempo. Restam-nos testemunhos escritos da nossa civilização musical, desde há muito; e, no entanto, ao retrocedermos para lá de um período bastante próximo, não conseguimos imaginar as características de interpretação, que são as únicas capazes de conferir o seu caráter ao texto. Relativamente ao cantochão ou à música da Idade Média, estamos reduzidos a conjeturas; referimo-nos a textos teóricos, sem estarmos muito seguros de saber aplicá-los corretamente, daí as inúmeras controvérsias entre especialistas para deles tirar conclusões válidas. Novos especialistas vêm destruir as opções de outros mais antigos; e assim se transformam as especulações no decurso dos anos. Pode, por isso, perguntar-se se, apesar dos conhecimentos acumulados, seremos verdadeiramente capazes de encontrar a autenticidade de um texto, ou seja, a autenticidade dos desvios que estavam mais ou menos incluídos na hierarquia escrita. Será que, após num período ótimo em que intérpretes e textos estão em fase, já não existe nenhum recurso para grudar o texto escrito ao texto interpretado? Não será a obra escrita, como a tradição oral, suscetível de se transformar ao longo dos anos, e até dos séculos?

Será, por último, a obra escrita apenas um engodo que a busca da autenticidade jamais conseguirá restabelecer na sua verdade de origem? Por outro lado, será verdadeiramente importante para nós a sua verdade de origem? Não residirá o interesse de uma obra escrita, em face da tradição oral, justamente nas divergências que ela permite na sua relação com os indivíduos e também com os séculos? Não será o desvio da interpretação análogo ao princípio de Heisenberg que, em termos simples, faz que a observação deforme o objeto observado e nos impeça de o apreender na sua absoluta objetividade?

Escrita, aprendizagem e percepção

É-nos inevitável começar por definir a relação do compositor e do intérprete com a escrita. Como é que ela se aprende? Como se utiliza? Como se transcreve para os factos? Que relações têm entre si a invenção e a escrita? De que modo se estabelecem as relações entre a escrita e o fenómeno sonoro, entre o olho e o ouvido? Qual a parte da especulação abstrata no estabelecimento de uma linguagem, e quais as suas relações com o acontecimento acústico? É possível interrogar-se, como se vê, acerca dos processos fundamentais do ato de compor.

Começamos pelo período de aprendizagem. Ainda antes do estudo da própria escrita, já muitas convenções foram assimiladas por uma educação teórica e prática. Foi necessário, primeiro, aprender os códigos de notação, que, aliás, não apelam praticamente para as noções acústicas. Adere-se à notação de uma forma muito abstrata, decerto “desrealizada” quanto ao fenómeno sonoro; aprende-se a cantar intervalos segundo uma certa noção do tempo. Trata-se de uma aprendizagem muito dirigida e restritiva, que depende de uma gramática elementar, organizada, por seu turno, segundo uma hierarquia forte e limitativa. Por outro lado, e à medida que se avança, consegue-se tocar obras, cada vez mais complexas, nas quais se ganha, pela prática, um conhecimento das noções fundamentais da linguagem musical: elementos do vocabulário, regras gramaticais, relações recíprocas dos objetos musicais, noções de harmonia, de encadeamento de acordes, de construção de linhas melódicas, etc. Por isso, quando se iniciam as aulas de escrita, já se está na posse, em princípio, simultaneamente de um certo conhecimento prático da linguagem e dos seus códigos de transcrição. Graças a exercícios do tipo ditado musical, adquire-se uma percepção do fenómeno sonoro, cada vez mais subtil e analítica, que permite transcrever o que se ouve. O ditado ensina a associar a escuta do objeto e a análise das suas componentes, tanto na ordem das alturas como na da duração. Percepção da realidade e código da transcrição

são as componentes principais de um circuito essencial e unívoco, o da identificação. Conectam-se assim o escrito e o ouvido nos dois sentidos da percepção: sois capazes, por um lado, de transcrever o ouvido por escrito; conseguis, por outro, projetar o escrito no ouvido. Esta parte do ensino é capital, e até decisiva, porque permite este vaivém da experiência auditiva para a sua transcrição, e da previsão do escrito na sua projeção acústica. Sem dúvida, ela tem os limites que lhe impõem as convenções de uma dada linguagem e da sua transcrição adotada, porque se está perante uma realidade ordenada, seletiva, a que é produzida por um instrumento submetido a uma hierarquia muito precisa e muito constritiva.

Não se lida então com fenómenos acústicos mais complexos, mais anárquicos em relação a esta hierarquia, fenómeno que seria difícil transcrever sem completar o código posto à vossa disposição por numerosos signos adjacentes, e até sem adotar outros tipos de códigos mais diretamente adequados. Adquiristes, no entanto, um certo tipo de reflexos que, antes de mais, vos permitem a própria escrita, para lá da sua simples transcrição.

Aborda-se sempre a escrita pelos seus dois pólos: a harmonia e o contraponto, alargado, mais tarde, à fuga. Em geral, começa-se pela harmonia: definição dos próprios acordes, posição fundamental e inversões, possibilidades de encadeamentos destes acordes na coerência da linguagem tonal, evolução histórica das classes de acordes e dos seus encadeamentos. Este ensino da escrita é inteiramente dominado por um certo estágio da linguagem no século XIX, baseado, ao mesmo tempo, na realidade das obras do passado, e de todo despojado desta realidade. A escrita aprendida é uma acumulação coerente de códigos que, por fim, não pertencem verdadeiramente a nenhuma época nem a nenhum indivíduo. Trata-se quase de um exercício de manipulação fora do tempo, fora das funções que fizeram da harmonia um poderoso organizador da forma. Este tipo de escrita adota, ademais, a convenção da transcrição a quatro vozes que tem, sem dúvida, as suas razões de ser, mas que é demasiado restritiva para explanar a realidade das obras a que, todavia, se faz referência, apesar do carácter suspenso e abstrato, fora de um tempo histórico dado, que esta pedagogia subscreve. Nos exercícios de escrita harmónica, aprende-se igualmente o que se apelida de *condução* das vozes: as quatro componentes de um acorde devem encadear-se umas nas outras de modo a criar uma entidade individual, que se submete à coerência global. Põe-se assim já o acento numa certa forma de autonomia de cada componente, sujeita, porém, a uma lei de conjunto. Mas trata-se, acima de tudo, de uma escrita essencialmente livre, não constritiva, onde as regras têm tão-só um constrangimento pautado e gradual. Mas aprender a harmonia não é apenas aprender uma técnica de escrita sob uma dada forma, é

aprender igualmente a imaginar um texto inteiro a partir de um dado fragmento, portanto, a saber inventar a vossa solução sobre um texto parcial que já tem a *sua* solução. Para lá da mera aplicação das regras de escrita, importa saber utilizar a sua capacidade de análise, a fim de projetá-la numa realização completa. Criticou-se, amiúde, a pobreza dos textos propostos à sagacidade do aluno, o seu não-estilo de chave-mestra; duvidou-se igualmente, não sem motivo, do aspeto de charada de tais exercícios. De facto, ao ocultar-se a totalidade do texto, deixando-vos como meio de orientação apenas o seu baixo ou o seu canto, apimenta-se o exercício de escrita académica com um trabalho de detetive: achar a boa solução. Em muitos casos, este trabalho pode considerar-se – de algum modo – como uma reconstituição arqueológica de algo desprovido de interesse. Haveria, decerto, que encontrar exercícios estilísticos que fossem mais interessantes e mais musicais a partir de modelos ricos. Mas o meu propósito não é, aqui, pensar numa reforma do ensino, mas antes ver como o futuro compositor se sensibiliza para a harmonia, como aprende as suas regras de transcrição e de manipulação, chega a imaginar soluções a partir de um texto dado de modo fragmentário. Aprende, por conseguinte, a projetar a sua invenção numa dimensão harmónica, a controlar os seus dados, graças a leis de escrita cada vez mais flexíveis.

Por outro lado, simultaneamente ou não, o aprendiz-compositor entrega-se ao estudo do contraponto. Aqui, mudamos de século. Se o estudo da harmonia estava ligado a linguagem do século XIX, o estudo do contraponto, está associado, não sem motivo, à primeira metade do século XVIII. Também neste domínio se evolui, com frequência, numa espécie de *no man's land*, aparentado, claro está, com o barroco, mas desligado, amiúde, de referências diretas. Na escrita da harmonia, os encadeamentos podiam efetuar-se com uma certa liberdade; no estudo do contraponto, aprender-se-á essencialmente a constrição. A escrita torna-se, aqui, mais rígida, mais hierarquizada, podendo converter-se numa canga que torna extremamente difícil a realização e paralisa a invenção pelo rigor das regras a observar. Quanto mais se avança no estudo da harmonia, tanto mais se sente a liberdade de inventar, tanto mais se lucra, de imediato, com a riqueza dos meios à disposição. Quando se progride no estudo do contraponto, surge, pouco a pouco, a sensação de se estar acorrentado pelo número de regras a cumprir, pelo seu rigor, e até pelo que parece a sua absurdidade. Isso pode provocar a paralisia da imaginação e uma reação de repulsa. Pode, ao invés, levar a refletir sobre o liame entre o escrito e o percebido. Considerados apenas como acrobacia, estes exercícios são ou inúteis ou gratuitos; encarados como objetos de reflexão sobre a própria natureza da escrita, podem prestar um imenso serviço. Embora o estudo da harmonia vos incite a

transcrever ou a projetar dados sonoros de um modo muito sensível, não vos estimula verdadeiramente a examinar a relação de um dado sonoro com a escrita, porque esta relação é imediato, passa-se num tempo instantâneo. A percepção harmónica é global, ocorre no próprio instante em que percebeis o objeto. A relação no contraponto é infinitamente menos direta, porque se relatam camadas horizontais que podem, inclusive, passar-se num tempo diferente, entendendo por isto os contrapontos por aumento ou diminuição. Por outro lado, a relação de linha a linha não é forçosamente paralela, pode ser simétrica (por inversão); pode até utilizar uma dimensão ainda menos diretamente perceptível, que é a leitura ao contrário (retrógrada). Em suma, o contraponto, nos seus exercícios mais especulativos, pode levar a pensar nos palíndromos e nos acrónimos que se utilizaram na linguagem poética; se o acrónimo for visível por uma disposição tipográfica que o acentua, será impossível captá-lo na escuta do texto, e ainda menos se não lastrar as palavras com qualquer sentido, senão o apoio ou articulação da vogal ou da consoante. O contraponto, por causa da sua exibição em camadas horizontais, da independência das partes que o compõem e, ao mesmo tempo, da sua submissão a regras mais ou menos estritas, é o domínio por excelência onde a escrita desenvolverá as suas especulações visuais, por vezes difíceis de reconciliar com a percepção. De facto, como é que a nossa percepção atua em face de um contraponto? Ligar-se-á a uma voz principal e verificará, sem demora, se as outras vozes obedecem, ou não, a um controlo harmónico preciso. O contraponto de Bach não será percecionado como o contraponto de Schönberg. Embora obedecendo aos mesmos princípios de construção horizontais – intervalos literalmente repetidos a uma certa distância temporal, a uma certa distância de intervalo –, as linhas combinam-se segundo encontros horizontais controlados de modo inteiramente diverso. No caso de Bach, existe controlo harmónico subjacente com funções rigorosamente repertoriadas; no caso de Schönberg, os encontros produzem-se num contexto cromático anárquico, indiferente, contanto que, em princípio, não haja duplicação exata de uma dada altura. Mas seja qual for a época ou o compositor de que depende a escrita contrapontística, importa sublinhar que é aí que se pode situar a disjunção entre a especulação escrita e a realização ouvida. Porquê? Em particular, porque a harmonia é o domínio do tempo simultâneo, o contraponto – mormente nas suas formas extremas –, o do tempo sucessivo. Na percepção vertical, é tudo uma questão de síntese: as componentes juntam-se umas às outras para constituir uma entidade global perceptível no instantâneo, por vezes de modo inanalizável, se o encadeamento destas diferentes entidades for demasiado rápido, ou se as relações internas dos elementos que a compõe forem demasiado complexas. Para analisar um

fenômeno harmônico, cuja percepção não é segura, ele é descrito na sucessão dos seus elementos, harpejando-o; aumenta-se o seu interesse, dando a esta análise o aspeto de uma figura descritiva e aliante. Trata-se ainda de uma forma de tempo simultâneo, embora cada objeto harmônico seja descrito numa sucessão mais ou menos sofisticada dos seus elementos: leque desdobrado, leque dobrado, tal poderia ser, recorrendo à linguagem de Mallarmé, a descrição da escrita propriamente harmônica. Desde o primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado* aos *Lieder* de Schumann, de Berlioz a Debussy e a Messiaen, a relação da harmonia com a percepção mediante a escrita desfralda-se na mesma perspectiva, para lá das divergências de estilos e de personalidades. A conceção deste tempo vertical reencontra-se, decerto, noutras civilizações muito afastadas da nossa quanto à conceção do fenómeno sonoro e da razão de ser estética. Penso em particular na música de *gagaku*, no Japão, e nas longas suspensões do órgão de boca. Os sons produzidos pelos diferentes órgãos de boca são simultâneos, mas o meio de investigação posto, de algum modo, à nossa disposição consiste em desvios microtonais, paralelos a variações de intensidade, que singularizam esta ou aquela componente. Não é o mesmo fenómeno de descrição pelo harpejo ou pela figura ornamental que constatámos na tradição ocidental, mas chama-se a atenção para uma componente específica pelo desvio temporário a que ela é submetida.

Sejam quais forem as aparências assumidas pela análise harmônica, não deixa de se lidar com um fenómeno global. A audácia e especulação, na nossa tradição, consistem, claro está, no modo de encadear e ligar os objetos entre si. A aprendizagem da escrita ministra-nos um certo número de chaves para os encadeamentos que dependem da lógica aceite, consequências de leis gramaticais que vos ensinaram a conhecer e a respeitar, pelo menos num primeiro momento. À medida que se avança no estudo da linguagem harmônica, as leis tornam-se, ao mesmo tempo, mais subtis e mais brandas; os objetos que se manipulam podem garantir diferentes funções, diferentes características, podem, por isso, vergar-se a encadeamentos diversos, não obrigatórios, ou quase obrigatórios, como antes. As relações no interior do objeto harmônico simples podiam mudar, mas a sua relação com o exterior era muito pouco móvel, terminava num número limitado de conexões. Quanto mais complexos foram os próprios objetos, tanto mais se alterou a natureza dos encadeamentos; tornam-se múltiplas, ambivalentes as soluções de encadeamento, e as regras da gramática atenuam cada vez mais a sua constrição. A especulação sobre a escrita harmônica atua sobre a *surpresa* do encadeamento, sobre o seu lado inédito, sobre a sua qualidade única, e até imprevisível. Como a gramática de conjunto se debilitou, resta uma gramática de liames um a um,

escassamente previsível – o que, por outro lado, acaba por gerar uma dificuldade de percepção. Para lá de um certo limite de renovação dos encadeamentos, a percepção transvia-se e já não consegue apreender uma lógica geral de encadeamento que, ou não existe, porque se avança de forma gradual, ou é demasiado difícil de descobrir, porque as leis são demasiado subtis ou excessivamente mutáveis. A escrita da harmonia ou escrita vertical leva, pois, à especulação sobre a linguagem, mas baseia-se sempre na identificação instantânea dos objetos enquanto *tudo* e na relação que entre eles podemos estabelecer. A especulação apoia-se numa sucessão de instantâneos verticais. A escrita ultrapassa o seu objetivo, se o instantâneo for demasiado pesado, por assim dizer, ou se a sucessão destes instantâneos for demasiado rica ou incoerente. Isso concebe-se para objetos diferentes que se encadeiam entre si numa linguagem complexa. Mas se o próprio objeto for complexo e o encadeamento simples, a escrita vertical depressa reaverá o poder de ser percebida. Consideremos três casos: 1) o estatismo, 2) o paralelismo, 3) a descrição.

1) O estatismo

Quando um objeto vertical permanece, imóvel, exposto à percepção, quando o tempo da escrita se alarga à medida da sua complexidade e ao objeto se concede a possibilidade de ser analisado na sua imobilidade (ou com variações ínfimas numa das suas componentes, o que assinala a propósito do órgão de boca do *gagaku*), podendo a construção de um objeto ser tão complexa quanto se desejar, ele será aceite graças a essa dimensão do tempo que o constitui. O objeto e a percepção do objeto serão ligados pelo fenómeno da escrita, onde se vê que não são importantes apenas as componentes da altura, mas, pelo menos, também as componentes do tempo. No interior do objeto vertical, é possível, pois, fazer desaparecer ou reaparecer certas componentes de altura, mudar progressivamente esta ou aquela componente, a escrita dá vida ao objeto sonoro, mas não o leva a perder a sua identidade. A identificação das transformações a que ele é sujeito não altera a percepção unitária que deste objeto se tem. Certamente, quanto mais subtis forem os intervalos, tanto mais tempo se exigirá para que o ouvido se lhes possa adaptar: os micro-intervalos no interior de uma estrutura vertical requerem uma colocação cuidadosa de pontos de comparação; dimensão do tempo e dimensão dos intervalos estão inevitavelmente ligadas na fabricação de semelhante objeto.

2) O paralelismo

Quando um objeto, por complexo que seja, se desloca paralelamente segundo uma dada linha horizontal/melódica, ele identifica-se, ainda antes de ser analisado. Poderia até dizer-se que não precisa de ser analisado para ser convenientemente percebido, porque o que irá polarizar a nossa atenção é o facto de este objeto se deslocar, sem ser modificado. Que uma só linha não seja estritamente paralela chega para diferenciar encadeamentos, mas uma maioria de linhas paralelas relativamente a uma linha livre é também suficiente para preservar a identidade primitiva do objeto harmónico original, que engendra os outros. Este objeto harmónico muda, aliás, de função relativamente às que lhe são atribuídas nos encadeamentos de objeto com objeto; tem aqui como função preponderante uma coloração harmónica que se enxerta numa linha melódica. O acorde basta-se a si mesmo para existir; não necessita de um encadeamento com um objeto semelhante ou contrastado para assumir a sua função, manifesta-a noutro domínio – que já não é o do tempo, como antes, mas sim o do timbre, de um timbre construído (que se aproxima ou diverge, mais ou menos, das componentes harmónicas naturais). Debussy demonstrou amplamente, com o que na altura se rotulava de sucessões de acordes paralelos – sétimas, nonas ou acordes de quartas e quintas –, o que se podia extrair desta linguagem onde a função harmónica mudava de sentido, onde a escrita harmónica inventava para si outras leis.

3) A descrição

Falei, há pouco, do primeiro prelúdio do *Cravo bem temperado* ou do acompanhamento dos *Lieder* de Schumann, entre outros. A descrição consiste em pormenorizar, uma a uma, as componentes de um objeto sonoro, num tempo assaz restrito para proporcionar a possibilidade imediata de fazer a sua síntese. Para um objeto complexo, este modo de escrita revela-se um meio poderoso de ajudar a nossa percepção a captá-lo nas suas minúcias. O meio mais simples é o harpejo de cima para baixo ou de baixo para cima; mas este modo de descrição é demasiado sumário, não é realmente um processo de escrita, no sentido de que é incapaz de se renovar, e o modo de descrição, porque muito sumário, acaba por dominar todos os objetos e conferir-lhes um aspeto uniforme que nivela as suas diferenças. A descrição como meio de escrita supõe, pois, uma variação na sucessão das alturas constitutivas do objeto absoluto vertical (a matriz), que o analisa segundo critérios de intervalo, quer no liame de uns com os outros – intervalos diatónicos de menor tensão relativamente a intervalos cromáticos de maior tensão –, quer no seu modo de gerar contornos melódicos mais

ou menos interessantes – um acorde pode decompor-se horizontalmente de mil maneiras diferentes, das quais algumas não são aceitáveis pela sua falta de interesse melódico no encadeamento das alturas (um acorde demasiado cerrado presta-se mais às linhas melódicas quebradas do que um acorde em posição ampla, que suportará mais e até exigirá um percurso em linha reta). Pode, decerto, ser-lhe acrescentada uma estrutura temporal flutuante: variações de velocidade contínuas, como *accelerando* ou *ritardando* – dimensões sumárias como o harpejo, cuja escrita não é suficientemente estruturada e construtiva para suportar, durante muito tempo, a invenção –, ou relações rítmicas quantificadas que valorizam de modo mais preciso a análise dos intervalos e das suas relações no seio do próprio objeto.

Eis três exemplos por meio dos quais é possível ver que o objeto sonoro matriz, verticalmente concebido, se pode utilizar ou descrever mediante a escrita para melhor ser percebido e ter prolongamentos mais ricos. Eu diria que, nesse caso, se trata antes de escrita *fictícia*, virtual, porque não apela nem para derivações nem para deduções; contenta-se com manipular o objeto, com expô-lo, de algum modo, a diferentes iluminações, a diversas fontes de luz. No caso de o objeto ser valorizado por uma descrição, por uma utilização paralela, por uma permanência estática, que recorre às categorias do tempo, do timbre, agregadas à da altura, é evidente que ele em si não se transforma, antes mantém a sua identidade, porque estes artifícios de escrita ajudam apenas a percebê-la melhor, enxertando neste objeto *a priori* inerte possibilidades de se integrar na composição, graças a parâmetros exteriores.

A especulação abstrata e a dificuldade de percepção começam quando, a partir de um objeto inicial, a escrita pretende deduzir uma família de objetos segundo certos princípios da transformação, porque, se os parâmetros de dedução forem demasiado poderosos, o objeto primitivo perder-se-á de vista por múltiplas razões, e o ouvido já não conseguirá ligar entre si os diversos objetos membros de uma mesma família. Na linguagem clássica – e independentemente das suas funções ditas de encadeamento –, os objetos classificados eram fáceis de referenciar, não só porque eram simples e comportavam um número limitado de componentes – em geral três ou quatro –, porque estas componentes respeitavam a escala dos primeiros harmónicos naturais, mas porque, em qualquer posição ou inversão, eram reconhecíveis como deduzidos da posição fundamental. Trata-se, para utilizar uma terminologia clássica, de um acorde e das suas inversões. Desde que se sai deste princípio simples, a percepção muito depressa fica desorientada para unir numa mesma identidade fundamental o modelo e a suas derivações. Só a custo – se, todavia, se der importância ao reconhecimento de uma filiação ou de uma transformação – se pode abstrair do que representa um dado intervalo e de que um suposto intervalo matricial não dará origem,

por simples deslocamento dos registos, a intervalos percebidos como aparentados, senão idênticos. Um intervalo de terceira maior não será percebido verdadeiramente como próximo de um intervalo de sexta menor com duas ou três oitavas acrescentadas, ainda que sobre as mesmas alturas de engendração; uma terceira menor, embora diferente pela sua natureza, acercar-se-á mais da própria terceira maior, do que uma terceira maior em todas as inversões e extensões a que for sujeita. Existe uma contradição entre uma identidade teórica e uma relação de proximidade muito mais pregnante.

É possível, aliás, considerar dois modos essenciais de gerar objetos harmónicos, um que apela para a dedução a partir de um modelo considerado no absoluto, com componentes fora de registo, não situadas – nem no registo, mas também não no tempo ou na dinâmica. São matrizes virtuais, aptas para gerar toda a forma de objetos reais possíveis. A outra baseia-se essencialmente em relações derivadas do modelo físico da ressonância natural, levando a dedução até aos limites do perceptível. Centrar-me-ei, pois, no exame das duas posições extremas do que chamarei de *escrita do objeto*, já que uma e outra partem da especulação sobre o que representa o objeto relativamente à linguagem, a primeira a partir de considerações abstratas sobre a identificação do objeto num mundo de coordenadas em que o absoluto e o relativo têm a mesma importância na ordem da percepção; a segunda, a partir de considerações teóricas e analíticas acerca da constituição do espectro dos fenómenos sonoros e alargando-as, fora do domínio da acústica propriamente dita, à constituição de entidades verticais que se modelam por relações acústicas extremas, prolongando, de algum modo, os fundamentos de Rameau e dando-lhes uma extensão que rejeita o temperamento e estabelece em toda a sua riqueza objetos sonoros justificados pelas leis naturais.



A escrita do objeto *absoluto*, se assim quisermos chamar-lhe, baseia-se numa matriz desprendida de toda a realidade, numa aglomeração de notas totalmente desrealizadas, fora de registo, fora até de qualquer relação real. De facto, o intervalo real é excluído de semelhante matriz, porque pode produzir-se entre dois valores dados seja em que registo for, a qualquer distância, em qualquer relação ou inversão. A partir desta matriz, pode fabricar-se seja que objeto for, sem alterar a altura absoluta das notas que o compõem, mas mudando apenas o lugar no registo, tendo ainda a faculdade de alterar a disposição por qualquer inversão. Um objeto assim variado pode mudar não só de aspeto, mas também de propriedades. Um intervalo constitutivo que possa alterar-se de quarta para quinta não terá o mesmo peso nem a mesma estabilidade; um intervalo cromático a

curta distância não terá a mesma tensão que esta relação cromática a grande distância, porque a sétima maior propõe uma tensão diferente da nona menor; por outro lado, um intervalo aproximado num registo agudo não terá as mesmas relações acústicas que o mesmo intervalo num registo grave; por fim, um intervalo, se for conforme e concorde com a escala dos harmónicos naturais ou se deles se desviar, não terá a mesma significação na composição total do objeto. Vê-se, pois, que a base abstrata de um objeto sonoro, a sua escrita virtual, não passa de uma base, de um ponto de partida – mas este ponto de partida possui já um certo número de propriedades latentes que se manifestarão na sua realização com variações maiores ou menores (é evidente que o intervalo absoluto quarta/quinta agirá diferentemente de um intervalo absoluto terceira maior/sexta menor): são concretizações reais de um objeto virtual. Há milhares deles, que estão ligados entre si pelas propriedades da matriz. Quanto mais elementos a matriz abarcar, tanto mais os objetos deduzidos serão difíceis de reconhecer, porque o número de combinações aumenta até ao infinito: facilmente se nota que um objeto composto de dois ou três elementos será referenciável sob todos os seus aspetos, e que um objeto composto de cinco ou seis elementos muito dificilmente será referenciável de uma disposição para outra, se todos os seus elementos tiverem mudado. Um objeto de componentes diferentes, mas cujos intervalos reais estão mais próximos daquele com que se comparam, será percebido como dotado de uma identidade mais vizinha do que uma dedução mais longínqua do mesmo objeto: a relação de proximidade seria, então, muito mais determinante do que a dedução a partir da mesma matriz. Mas a escrita permite fazer funcionar conjuntamente a relação de proximidade e a dedução a partir de uma dada matriz para conferir à percepção a faculdade de reconhecer uma dada família de objetos. Escolher uma característica comum mais forte do que a variação sofrida pelos outros elementos, variar gradualmente os elementos até à transformação total do objeto, observar regiões privilegiadas de fixidez relativamente a campos móveis – eis as numerosas possibilidades que se oferecem à escrita vertical para deduzir uma ou várias famílias de objetos a partir de uma matriz. Uma vez estabelecida esta família segundo princípios definidos, é possível servir-se dela na absoluta fixidez das suas componentes ou utilizá-la como elemento de base destinado a um plano mais geral da escrita. Será possível transpor estes objetos, opô-los uns aos outros em contrastes diferentes, fazê-los servir de simples coloração harmónica, em suma, utilizá-los numa linguagem de acordo com a definição de uma escrita a um nível mais elevado. O emprego de uma estrutura harmónica assim planificada segundo leis gerais e leis locais dará uma homogeneidade à linguagem que, sem isso, vadiaria nas soluções pontuais e dispersas.

A contrapelo deste rumo que parte do objeto *absoluto* para dele deduzir objetos relativos, pode considerar-se o percurso que parte de um objeto *relativo* para chegar a outro objeto relativo, essencialmente por relações de proximidade, exigindo etapas transitórias que permitem seguir a transformação de uma identidade noutra. O objeto relativo associa-se essencialmente ao estudo dos dados acústicos. Os utilizados quase exclusivamente até um período muito recente derivavam dos primeiros harmónicos, os que estabelecem uma relação numérica simples com uma fundamental. Quanto mais remota fica a fundamental, tanto mais se transpõem os limites restritivos impostos pelo temperamento igual; com a ajuda dos meios atuais, com facilidade se podem calcular numericamente as frequências e encontrar-lhes o equivalente acústico, graças a sons de síntese. O resultado será, pois, exato, mas levanta-se então o problema de encontrar um timbre que dê vida ao som de síntese, com as componentes extremamente complexas que são necessárias para semelhante operação. Se, por outro lado, se utilizarem instrumentos tais como existem, sobretudo com as técnicas de execução a nós disponíveis, é muito difícil, senão impossível, obter o rigor e a fidelidade. Para começar, faltam os signos de transcrição ou são demasiado abundantes; ou recorre-se a aproximações, como os quartos de tom, que, embora permitam desviar-se da norma do meio-tom, conduzem todavia a uma espécie de definição mais vaga de um temperamento mais pequeno no seu intervalo de definição. Por fim, por pouco que nisso se reflita, existe um desvio, mais ou menos intransponível, entre o que se pode perceber diretamente dos sons harmónicos de um corpo sonoro, o que deles se pode tirar pela análise física, numerada se for necessário, e o que se pode tentar “reconstituir” com meios instrumentais. Estes últimos possuem o seu próprio espectro, não são de forma alguma objetos neutros, prontos para a fusão. Esta fusão dos sons, que é em parte o equivalente e a transposição do antigo sonho dos alquimistas, só se produz para lá de uma massa crítica, literalmente falando, ou seja, quando há bastantes sons acumulados no seio de um grupo complexo para que a percepção consiga aí perder-se e imaginar uma fusão de um ou de outro tipo. Trata-se mais de uma ilusão do que de uma realidade, ilusão em que a profusão pela escrita, a multiplicação dos micro-acontecimentos sonoros desempenham um papel essencial. Numa escrita mais despojada, com um número de vozes restrito, isto é, quando cada componente sonora de um fenómeno vertical pode ser ouvida por si mesma, quando o todo é decomponível por uma análise instantânea, o fenómeno de fusão ou de síntese já não pode ter lugar. Resta então a dimensão estilística que os congutina, muito mais forte do que a dimensão propriamente acústica. Estabelecido este objeto inicial, a junção com outro não atua essencialmente na dedução pela

manipulação ou pela permutação dos intervalos. Os objetos criados segundo uma espécie de modelo físico têm uma constituição mais ou menos independente uns dos outros, e é preciso conseguir religá-los mais por uma rede de proximidade do que por um específico vínculo estrutural de dedução. Quero eu dizer que cada constituinte do objeto inicial será associada à constituinte correspondente do objeto final por uma trajetória a definir, segundo um declive mais ou menos brusco. Quanto mais uma constituinte estiver afastada da sua homóloga, tanto mais o declive será abrupto, tanto maiores os intervalos entre cada estado – podem ser constantes, lineares, ou seguir uma progressão ou uma diminuição constante, pouco importa, o caminho global a percorrer será mais longo. Estas famílias de acordes são muito reconhecíveis, se os ouvirmos uns após outros, porque o fator de proximidade funciona com um máximo de eficácia, já que não há nenhuma rutura na continuidade; tanto mais que não se está obrigado a mudar, ao mesmo tempo, todas as constituintes de um objeto vertical, podendo esta transição efetuar-se por etapas, mudando de passo uma constituinte, enquanto as outras permanecem imóveis, etc. É já um pouco mais difícil seguir a evolução e percebê-la corretamente, se a continuidade das etapas se interromper e se avançar numa espécie de ziguezague entre o objeto inicial e o objeto final; se a densidade permanecer a mesma, e se a repartição das constituintes persistir inalterável, reconstituir-se-á mais ou menos conscientemente a trajetória virtual contínua. Mas se dos objetos se dispuser numa escrita móvel, ao seja, transpondo-os, mudando-os de registo, a relação torna-se decerto cada vez menos conspícua; porque o fator de proximidade foi frustrado ou camuflado, ao mesmo tempo, pela mudança na ordem de sucessão e pela deslocação, a transação de registo, a continuidade é difícil, e até impossível de descortinar.

A estas duas possibilidades de gerar objetos verticais, quer a partir de uma matriz abstrata, quer a partir de um modelo concreto, que supõem, todavia, em comum uma certa teorização dos intervalos, um espírito de sistema, por provisório que seja, junta-se o encontro no puro concreto de objetos que escapam a um sistema verdadeiramente racional, de objetos marginais que *também* os nossos instrumentos submetidos ao sistema produzem, objetos marginais, periféricos se quisermos, interessantes e ricos enquanto tais, mas centrífugos relativamente a uma gramática mais estrita. Embora não se esquivem de todo à escrita, porque, afinal de contas, à custa de certas aproximações, acabam por ser domesticados, são difíceis de manipular por causa do seu carácter altamente individualizado, que rejeita manifestamente a neutralidade preferível de uma simples constituinte.

Com a ajuda destes diferentes modos de pensar e de agir, quer na escolha das constituintes, quer na escrita do objeto ou na sua descrição, dispõe-se assim de uma imensa paleta de utilização do material vertical. Aliás, eu gostaria de falar deste estado da escrita que não é, em rigor, a realização da obra, mas pode ser a sua condição primordial, o estado pré-compositivo, que prepara uma espécie de material bruto, já característico do compositor, que apresenta a marca da sua personalidade, da sua invenção, mas que não passa de uma etapa preparatória. É evidente que a linguagem, enquanto coisa percebida, só pode existir se ela se referir, entre outras, às categorias do vertical. Como já disse, esta compreensão do vertical, este controlo pelo vertical, é que irá ajudar-nos a perceber os eventos sonoros na sua relação mútua, porque este poder de controlo está ligado ao instantâneo. Para um compositor, pode, pois, chegar-se a dois tipos de preocupação nesta ordem de ideias: ou efetuar o controlo gradual por fatores de proximidade que só intervêm à escala local, ou referi-lo a leis de engendração e de encadeamento mais gerais que lhe facultam mais coerência, mas também pensar a obra numa mais longa distância. A escrita, seja qual for a forma sob a qual possa manifestar-se, implica, pois, uma certa coerência vertical, mesmo se ela não se manifesta por fenómenos simultâneos, antes governa fenómenos que se desenvolvem no tempo com uma certa independência.

Organizar este pré-material não implica leis de encadeamento absolutas, estabelecidas fora do contexto, aplicadas sob constrição; pelo contrário, se a coerência global for necessária, a flexibilidade dos meios e a variabilidade dos campos de aplicação serão condições essenciais, e até indispensáveis. É certo que não se trata de uma operação prévia desligada de todo o objetivo preciso; o pré-material remete já para uma obra precisa, mesmo se consegue extravasá-la, e poderá gerar outras deduções e desvios para os quais não fora anteriormente concebido. Este estado primordial do material pode já obedecer a mais ou menos constrangimentos ou diretrizes precisas: aproxima-se assim do estado definitivo que irá encontrar na própria obra. Importa, de facto, notar que um objeto vertical não existe sem um contexto mínimo no qual se irá realizar. Gostaria de fornecer um exemplo muito simples do nexo que se pode estabelecer entre objeto e contexto: um dado acorde será aplicado a uma escala de intervalos que não comporta forçosamente as notas deste acorde; queremos deduzir as diferentes transposições, os diferentes *estados*, deste acorde segundo o grau da escala em que se irá colocar. Há apenas duas soluções:

1) *O acorde domina a escala* em que se desloca; será transposto em cada grau da escala, mas as suas componentes respeitam rigorosamente

os intervalos de partida, e portanto respeitarão a escala de deslocação. A identidade do acorde permanecerá imutável, a sua identificação imediata; esta identidade será mais forte do que a da escala, que é constantemente destruída pela constituição do acorde.

2) *A escala domina o acorde*. As constituintes deste acorde, em vez de serem aplicadas paralelamente uma à outra, deslocam-se segundo a escala. Como a escala não comporta obrigatoriamente as mesmas alturas que formam o acorde, cada altura deslocar-se-á na mesma direção, mas o paralelismo estrito será abolido, porque cada trajetória não respeita simultaneamente o mesmo intervalo. O acorde, por conseguinte, terá uma variação ligeira; as suas diferentes formas serão chegadas umas às outras, mas a identificação da escala será mais forte do que a identificação do acorde, que terá uma constituição diferente, um liame interno de intervalos ligeiramente distinto.

Não se criam objetos verticais únicos; para proporcionar ao discurso musical a sua coerência, é necessário pensar em famílias de objetos ligados entre si por constantes e variáveis. O jogo destas constantes e variáveis é que cria a distância e a proximidade, no pressuposto de que elas atuam fundamentalmente sobre o poder dos intervalos, já que as outras características como dinâmica e timbre intervêm para uma diferenciação no contexto real da composição. Constantes e variáveis podem aplicar-se a valores absolutos e a valores relativos. Entendo por valor absoluto a altura ou o intervalo ainda não localizados no registo; o valor relativo é o adotado pelas alturas e intervalos quando se situam no concreto do registo. Pode atuar-se sobre os laços que absoluto e relativo entretêm em função da percepção e da imediatidade da percepção. É certo que numa linguagem em que as funções são claramente definidas e aceites e obedecem a leis globais independentes da posição no registo, ou da altura em que são associadas, a variabilidade do registo só tem importância como valor dinâmico no desenvolvimento musical, mas não assume essencialmente uma função de ponto de referência. As leis *absolutas* dominam o seu contexto *relativo*. Pouco importa, de facto, numa linguagem tonal, que a tonalidade seja *ré* maior ou *fá* maior, que se esteja no registo médio ou no registo agudo: as funções da tonalidade e dos encadeamentos de acordes são reconhecidas em qualquer destas circunstâncias. No entanto, as tonalidades desempenham um papel de referência na forma, assinalam, por exemplo, a *reprise* na forma sonata, o regresso do refrão num rondó. A tonalidade pode, decerto, desempenhar um papel de sinal, mas mormente como índice global, já que as funções de encadeamento são reconhecidas em todo o estado de causa. Vê-se, aliás, que esta sinalização da forma adotada pelo regresso de uma dada tonalidade pode ser abandonada na linguagem romântica tardia. A forma, em Mahler por exemplo, é dominada pela narração e pelo princípio do não-retorno literal,

contrariamente aos princípios que governam a sinfonia clássica, certos andamentos ou *Lieder* não regressam à tonalidade de partida e terminam noutra tonalidade, porque o sinal de um retorno à tonalidade inicial só pode então funcionar em contradição com o sentido narrativo que governa a forma. Mas numa linguagem em que as funções e relações dos objetos verticais são definidas só pelo próprio compositor no quadro de uma obra muito precisa, é certo que a função de sinal, desempenhada pela altura, há de considerar-se com muito mais atenção. Se a relação entre os objetos não for explicitada de uma ou de outra forma por uma constante, terá dificuldade em ser percebida. O invariante que liga dois objetos sonoros pode, pois, ser exterior ou interior ao objeto, ou participa também, ao mesmo tempo, nestas duas categorias.

1) O invariante será exterior ao objeto, quando não for implicado pela estrutura do próprio objeto, mas fixa, por exemplo, todas as componentes, sejam elas quais forem, numa posição muito determinada. Pode haver assim uma total fixidez dos registos que imporá a sua constrição a todos os eventos sonoros; a partir deste caso extremo, pode diminuir-se a constrição e variar-se a proporção de alturas obrigatórias, fixas, e de alturas livres, móveis. Esta constrição não leva em conta a própria estrutura do objeto; pode até triturar, “anonimizar” todos os objetos, impondo-lhes uma aparência em que a semelhança é mais forte do que a variabilidade.

2) O invariante pode encontrar-se ao lado do objeto inicial, na lei que gera as suas derivações. Esta constante será reforçada pela introdução de uma polaridade no registo, que o explicita e lhe ministra força e função de sinal.

3) Por último, o invariante pode considerar-se como o limite do campo dentro do qual as derivações irão ocorrer. Suponhamos duas alturas-limites no grave e no agudo, para lá das quais não é possível desenvolver um acorde. Sucessivamente, todas as componentes do acorde inicial tomarão o lugar da altura-limite no agudo, adotando as outras um movimento giratório redescendente, transpostas para o registo grave; isso gerará uma família de acordes de intervalos muito variados, segundo as transposições sofridas, mas os limites adotados indicarão ao ouvinte a proximidade dos objetos ouvidos: a mesma densidade, os mesmos limites, mas a constituição transformada. As duas constantes enquadrarão a variabilidade.

O pré-material vertical pode ser, elementarmente, o que faculta a sua coerência global ou local a uma linguagem que deve encontrar e formular as suas próprias leis. Pode resumir-se a nexos muito simples que formam objetos bastante fáceis de referenciar, como no caso de Webern⁹. Pode ser a base primária de um elemento formal, como em Berio ou Ligeti. Pode ser ainda muito mais, como em Carter, um elemento fundamental não só do vocabulário, mas da

forma; neste último compositor, o pré-material confirma muitos outros aspetos da linguagem, porque faz intervir a especificidade dos intervalos (predominância de uns em comparação com outros), inclusão no registo destes intervalos e das suas relações, densidade dos objetos: as suas funções, virtuais e reais, serão assim a componente essencial da obra, e irão até presidir a um desenvolvimento formal, apoiadas naturalmente noutras funções temáticas.



Em tudo o que precede, expus o papel do vertical na escrita; como era possível organizar o objeto sonoro individual, desenvolver as famílias de objetos; qual o papel desempenhado pelo pré-material na composição; como, em seguida, ele era utilizado *descrevendo-o* de maneiras diferentes; que coesão essa rede dava à escrita, e que soluções fornecia para resolver não só as relações de modo gradual, mas também as relações globais entre os eventos sucessivos de uma composição. Recordei, muito mais cedo, que o ensino académico separa as duas disciplinas: harmonia e contraponto; por outro lado, esta oposição entre escrita vertical e escrita horizontal subtende, quase sempre, os juízos emitidos sobre a linguagem de um compositor ou de uma obra específica. É uma oposição menos artificial do que parece, já que a percepção de uma e outra dimensão tem, decerto, uma relação fundamentalmente diferente com o tempo, mas também com o poder de dissociação, de discriminação do ouvido, frente a estratos sobrepostos que não são síncronos. Gostaria de retomar aqui o problema da percepção dos objetos verticais.

A escuta de objetos verticais implica um tempo, de certa forma, *coagulado*; mesmo se estes objetos forem descritos, enumerando sucessivamente as suas componentes – por meio de harpejos ou de figurações –, sintetizamos o objeto e percebemo-lo como um todo, ocupando um certo espaço de tempo até que outro o reveze ou progressivamente a ele se substitua. A relação entre uma sucessão de objetos verticais organizados por uma pulsação rítmica também globalmente se percebe. Uma monódia apreende-se, evidentemente, num tempo sucessivo; para verdadeiramente a compreender, para captar as suas articulações, é necessário apreciar o presente desta monódia em cotejo com o seu passado imediato, exigindo-se um reajustamento, uma reapreciação, à medida que a monódia se desenrola; ouvimo-la, fazendo referência ao que precede e, no final do percurso, tentamos globalizar a nossa escuta, atribuir um sentido final coerente a uma série de eventos sucessivos. Podemos nisto ser guiados – mesmo sem a ajuda de uma harmonia expressa ou subjacente – por muitos fenómenos que se agregam ao simples dado dos intervalos: dado primordial que se organiza segundo curvas, simetrias,

repetições ou variações. Mas os intervalos, por cuidadosamente que sejam construídos, não podem por si sós decidir da nossa percepção. A estrutura rítmica desempenha o papel principal, que organiza a periodicidade – e entendo por ela tanto períodos regulares, simétricos como períodos dissimétricos, irregulares, baseados no alongamento ou no encurtamento. O emprego de uma estrutura, de uma subdivisão, temporal ajudar-nos-á a captar os perfis de intervalos, a referi-los uns aos outros e a poder assim memorizá-los, mesmo que só a título muito breve. Outros elementos, como a dinâmica, podem corroborar esta apreensão percetiva, mas são infinitamente menos determinantes. No caso de uma monódia, a nossa percepção está, pois, açambarcada por um só objeto. Logo que se acrescenta outra linha horizontal, a atenção, e portanto a faculdade de percepção, terá de se dividir. Talvez seja necessário distinguir dois casos que, aliás, são sintomáticos de culturas divergentes afeitas a um modo de percepção específico. Muitas culturas da Ásia ou da África utilizaram, de facto, a heterofonia como meio de aumentar a densidade dos eventos: a heterofonia que é, em termos muito simples, o mesmo evento apresentado com translações rítmicas e enxertos ornamentais, deslizamentos no tempo e na altura; mas a estrutura fundamental permanece a mesma e as linhas são apresentadas em paralelo. Quanto mais forte for a coincidência, em certos momentos, tanto mais a percepção globalizará as duas linhas sobrepostas; quanto mais marcada for a divergência – forte deslizamento no tempo ou ornamentação mais rica – tanto mais a percepção se irá dividir, embora se trate fundamentalmente do mesmo fenómeno sonoro. Neste caso, o timbre e a dinâmica desempenham um papel capital na avaliação de uma linha relativamente à outra, que indicará a subordinação ou a igualdade. O exemplo mais corrente utiliza a voz cantada, dobrada por um instrumento monódico; a voz mais variada nas suas inflexões por causa dos fonemas, mais lenta e pouco ou não ornada, vê sobrepor-se-lhe uma linha instrumental, forçosamente mais unida, mais homogênea de timbre, muito mais ornamentada – contrastando a velocidade destes ornamentos com a maior lentidão da emissão vocal –, amiúde, mais fraca de nível dinâmico, manifestando uma certa liberdade na sincronização.

Entre os especialistas discutiu-se, com afinco, para saber se era necessário considerar este tipo de heterofonia como peculiar ao que chamamos polifonia. A percepção, de facto, divide-se, porque os eventos escutados não coincidem; pertencem, todavia, à mesma matriz e são reconhecíveis como tais. Não há verdadeiramente derivação, dedução, caminho para a independência individual, ou até para a oposição; continua predominante a pertença a um mesmo esquema e dirige a percepção no sentido da sobreposição de dois estados de uma mesma imagem. A escrita pode apossar-se deste fenómeno para o

levar aos limites da percepção de uma identidade comum. Como assim? Basta apreender uma das características do deslizamento relativamente ao original e atribuir-lhe uma importância assaz grande para criar uma divergência muito forte. Vários meios estão à nossa disposição. O mais evidente é o da ornamentação. Num conjunto de notas, mesmo sem alterar as suas alturas e a sua sucessão, inserem-se entre as notas valores mais rápidos, e até rapidíssimos, que criarão uma divergência no tempo, já que as *quantidades* de tempo não poderão coincidir, constantemente perturbadas como são na derivação ornamental por tais valores intersticiais; por outro lado, a importância das notas principais é atenuada em virtude de se amalgamarem com grupos de notas e adquirirem assim um sentido diferente: ao agregarem-se aos grupos ornamentais, que corroem a sua duração, já não conseguem magnetizar a percepção de modo tão dominante. A percepção de duas linhas assim arrançadas – uma linha simples e uma linha ornamental – atua e intervém constantemente na aproximação e no afastamento, na respiração do ornamental em relação ao modelo. Toda a coincidência temporal prenderá a percepção, toda a divergência a dispersará. Outra possibilidade: uma oscilação do tempo da linha heterofónica relativamente ao seu modelo; este emprego será tanto mais eficaz, se ocorrer num tempo rápido de modo que a percepção, incapaz de analisar as diferenças quantitativas, seja constantemente enganada no seu tentame de avaliação da diferença. A diferença, uma diferença móvel, será perfeitamente percetível enquanto tal, mas não poderá ser apreciada. Nem sequer se trata de um efeito muito complexo, basta uma deslocação variável: a uma quantidade temporal do modelo corresponderá uma quantidade inferior no consequente, depois uma quantidade igual, em seguida uma quantidade superior, etc. Também ali não é necessário alterar a sucessão das notas: basta a oscilação temporal para fazer divergir as duas linhas; se pretendermos *indicar* o jogo desta oscilação, o emprego de um timbre diferente, ou de um nível dinâmico que produza outro plano sonoro, será absolutamente necessário. Mas se desejarmos extraviar a percepção, impedi-la de realizar o que são os elementos da oscilação, manter-se-ão as duas linhas com o mesmo timbre e no mesmo plano dinâmico. Há muitas outras possibilidades como as do registo ou da ordem. A linha derivada pode afastar-se do registo da linha original, aproximar-se e coincidir com ela; terá a tendência, quanto mais o registo se desviar do original, para adquirir uma certa autonomia, e tanto mais quanto mais forte for o desvio temporal. Mas o desvio mais irremediável, se assim posso designá-lo, começa no momento em que se toca na sucessão das notas do original. Até agora, era possível alterar as quantidades rítmicas, encaixar inserções, e a sucessão original permanecia como o elemento essencial da percepção das similaridades. Quando

se toca nesta sucessão, o meio de reconhecimento perde progressivamente os seus pontos de referência fundamentais até criar duas linhas estranhas entre si, donde terá desaparecido toda a noção de ligação e de parentesco. O perfil dos intervalos modificar-se-á à medida das deslocações das notas até alcançar uma total autonomia. Para destruir um perfil muito acusado, será necessário mudar mais elementos, mas o resultado final será, de qualquer modo, o não-reconhecimento.

Sem dúvida, estes meios de escrita que descrevi um a um, quer se trate da ornamentação, das quantidades rítmicas ou do registo, podem utilizar-se simultaneamente e criar assim estratos que, em rigor, não pertencem nem à escrita vertical, nem à escrita horizontal, mas antes a uma espécie de escrita diagonal. Para organizar estratos heterofónicos, a partir de uma linha-modelo, é necessário, com efeito, concebê-los segundo uma dada ordem vertical. Colocam-se todas as linhas num campo de ação harmónico, que será percebido globalmente como um objeto vertical, mesmo se o tempo não for rigorosamente simultâneo. Por outro lado, cada um dos estratos irá divergir mais ou menos do original, segundo uma das formas que acabei de descrever; estas deslocações horizontais individuais, ligadas entre si por uma hierarquia vertical, serão globalmente apercebidas como uma resultante das duas dimensões, resultante diagonal que religa estratos e divergências.

Embora suponha estratos diferentes, esta escrita heterofónica orienta a percepção de um modo global, já que os diferentes elementos horizontais são tão-só as variações de um elemento horizontal primordial. À partida, estamos muito longe da noção de contraponto, embora estes métodos, à medida da sua complexidade crescente, tendam a criar uma percepção similar. No entanto, definirei a heterofonia como uma simples derivação, sem outra invenção afora a de apresentação, ao passo que o contraponto supõe uma dedução que porá em jogo objetos horizontais diferentes, que já não poderão ser realmente percecionados de forma global, mas que irão obrigar a atenção a multiplicar os seus centros de interesse. A polifonia real, onde a condução das vozes é independente, apresentou sempre problemas de escuta que se reencontram na abordagem dos textos em vista da sua interpretação. Tenta-se amiúde, se é que não sempre, explicitar os elementos da polifonia, fazer compreender ao ouvinte o que deve escutar e como há de escutar. Para isso recorre-se a planos dinâmicos – que os instrumentos de teclado da época, cravo ou órgão, se me restringir à polifonia da primeira metade do século XVIII, eram efetivamente incapazes de proporcionar de forma tão seletiva. Pretende-se levar a apreender a importância de um sujeito de fuga relativamente a um contrassujeito, concede-se a prioridade às células que organizam um episódio, sublinham-se, por vezes, de modo

tonitruante os temas em aumento ou em diminuição. Em suma, tenta-se quanto possível oferecer ao ouvinte o modo de utilização de uma polifonia; isto aqui, *deve* ouvir-se, aquilo ali, *pode* ouvir-se. Esta prescrição da escuta está na base da notação de Berg, quando ele indica no seu texto musical a “voz principal”, a “voz secundária” (*Haupt- e Nebenstimme*) e deixa sem sinal particular tudo o mais. A sua notação implica uma perspetiva sonora que há de orientar a percepção para o modo da visão central relativamente à visão periférica. A percepção da horizontalidade da polifonia é, sem dúvida, muito mais difícil de analisar e de explicar do que a percepção vertical de um objeto sonoro. Implica uma divisão em estratos dependente de uma relação ao tempo que, embora a eles comum, lhes deixa uma forte independência quanto aos intervalos. Seremos, de facto, capazes de apreender independentemente as componentes horizontais? E como as reportaremos uma às outras?



Comecemos por nos interrogar acerca da especificidade de uma escrita essencialmente horizontal. O contraponto não passa de um exercício de treino académico; é uma maneira de pensar a escrita mais *refletida* do que toda a escrita vertical, apelando para técnicas, por vezes, extremamente rebuscadas de dedução, de posição e de correspondência. Escrever horizontalmente é fomentar uma escuta dividida, é fazer que o ouvido consiga seguir, de uma forma mais ou menos independente, um certo número de vozes que se completam segundo relações estritamente definidas, ou então segundo relações sofrivelmente anárquicas e incontroladas, se já não houver leis às quais se possam referir os encontros verticais das diferentes vozes. As vozes são de *intensidade* diferente: entendo *intensidade*, não na acção de força dinâmica, mas no sentido de que uma voz mais *intensa* impõe a sua hierarquia às outras vozes e as subordina ao seu carácter peculiar. Mas as vozes podem estar em igualdade na hierarquia e a atenção não consegue escolher *a priori* uma mais do que outra. Há, além disso, relações livres e relações impostas. As relações livres instauram-se, claro está, quando as duas vozes cumprem, entre si, apenas a obrigação de obedecer às leis que governam as relações harmónicas, sejam elas leis admitidas como parte de um código, sejam leis pessoais estabelecidas em vista de um contexto particular. As relações impostas ou obrigatórias são infinitamente mais constritivas, obrigam a deduzir uma figura de outra figura já dada, segundo leis – relações de intervalos, dimensão do tempo, reto ou ao invés – que podem multiplicar irrefletidamente as dificuldades de alcançar um resultado aceitável, ao ponto de o controlo das relações harmónicas se tornar excessivamente árduo, senão impossível. Todavia,

a especificidade da escrita estritamente deduzida desempenhou um papel muito importante, e até capital, no desenvolvimento da polifonia. Encontrava-se nela assim já desenvolvido um princípio de identidade, de identificação, de cada componente, referindo-se ao mesmo modelo. Por outro, quando as leis de dedução não são estritas e literais, existe um território bastante vaporoso, onde se reencontram imitações parciais que governam as vozes, alternando os momentos estritos com momentos livres. A polifonia não cessou de estender o seu domínio e de adquirir, ao mesmo tempo, rigor e maleabilidade de utilização. Uma vez garantida a coesão de cada linha por um certo número de valores: duração, articulação, fraseado, estes irão adquirir um perfil específico no tempo, no registo e, se necessário, no timbre.

Como iremos ouvir a sobreposição destas linhas? Será que o nosso ouvido é suscetível de semelhante poder de discriminação, que consegue ouvir, ao mesmo tempo, perfis diferentes, e até complementares? Quando o número de vozes é restrito, a dificuldade não é grande. Quanto mais aumentar o número de componentes, tanto mais difícil será diferenciá-las umas das outras: decerto por causa da complexidade crescente das relações que se estabelecem entre elas, relações cada vez mais gerais e ambíguas; e ainda em virtude de o controlo vertical se tornar de tal modo construtivo que ele impõe relações uniformes, quase sempre as mesmas – o que provoca um certo anonimato das vozes e, ao mesmo tempo, a sua homogeneização: daí a impossibilidade de as discernir. Mas não é só a complexidade do número que origina problemas na escuta de uma polifonia. Duas outras dimensões são, pelo menos, igualmente importantes: o registo e a continuidade, temporal ou espacial. Se as componentes, mesmo em número reduzido, ocuparem o mesmo espaço do registo, cruzam-se sem cessar e interferem umas com as outras, torna-se difícil discriminá-las, sobretudo se expostas pelo mesmo timbre; o ouvido pode atribuir esta altura ou aquela sequência de alturas de modo intermutável, tornando-se assim de todo incerta a identidade de cada componente. Se as linhas se cruzarem de tempos a tempos, se perderem provisoriamente a sua identidade para recuperá-la no instante seguinte, teve-se um momento de ambiguidade, que rapidamente se resolveu. Este fenómeno de separação dos registos observa-se, aliás, também com uma só componente; se os intervalos forem extremamente dispersos, e frequentes os saltos de registo, o ouvido estabelecerá outro tipo de relação no interior da linha que lhe foi proposta e criará, por exemplo, duas zonas privilegiadas que, se a velocidade de sucessão for assaz rápida, suscitarão a ilusão de duas linhas distintas. (Chama-se a isso o efeito de *streaming*).

Outra característica que poderá impedir a percepção da polifonia: a descontinuidade temporal. Toda a linha, cujos elementos são

separados por silêncios, ou cujos elementos não estão encadeados com suficiente imediatidade, corre o risco de não ser compreendida enquanto tal, mas de ser ouvida apenas como uma sucessão de elementos descontínuos, sem um nexos que possa dar-lhes lógica e coesão. Tal como a descontinuidade espacial dos intervalos, também a descontinuidade temporal cria uma percepção dos eventos inteiramente disjunta a respeito da lógica que lhes deu origem. Não me refiro aos efeitos secundários de certas técnicas, como a inversão da direção das frases quanto ao seu enunciado no tempo; apenas é possível assinalar os efeitos secundários que se manifestam ou por um perfil contrário, ou por relações rítmicas opostas. Mas quanto mais se avança nesta direção especulativa do espaço e da escrita, deliberadamente confundido com o tempo, tanto mais é necessário estar na posse dos códigos e dos modos de emprego para descobrir as suas causas.

Por conseguinte, o que se torna interessante não é o facto de se perceber diretamente a relação entre a escrita e o fenómeno sonoro que ela gera, mas antes o de se fixar e interessar pela diferença entre o objeto conceptual e o objeto real. Com efeito, quanto mais se progride num certo domínio da especulação na escrita horizontal, tanto mais se pode ver que a percepção do resultado é deslocada quanto à sua fonte. A evolução da linguagem harmónica, mesmo quando demasiado voluntarista, baseia-se essencialmente na percepção imediata; as relações entre acordes, entre objetos musicais, falando de um modo mais geral, podem tornar-se mais ambíguas, mais abruptas ou mais diretamente ligadas à expressão do instante – como no período “expressionista” da Escola de Viena –: são imediatamente apreendidas pelo que são, porque a função tempo, portanto a função memória, não desempenha nenhum papel na apreensão destes objetos pela nossa percepção. A lógica que os governa, que gere o seu encadeamento, é o que levanta mais problemas. Num vocabulário harmónico, a facilidade ou a dificuldade de se referenciar provém quase exclusivamente de duas causas: a primeira é uma constituição dos objetos que segue, ou não, um código conhecido, que no-los torna imediatamente familiares ou não; a segunda é a previsibilidade ou imprevisibilidade do seu encadeamento, ou seja, a dificuldade de apreender o mecanismo deste encadeamento, quer por causa da sua complexidade, quer por causa da velocidade a que ele se produz. Mas, enquanto objetos, os elementos de um vocabulário harmónico estarão inteiramente sob o controlo da nossa percepção. Não digo que seremos capazes de dominar os dados destes objetos, de fazê-los passar pelo prisma da nossa análise e de fazer que a nossa percepção os adote como componentes aquilatadas e aceites; deles só podemos ter um conhecimento intuitivo e fragmentado, mas este conhecimento é de todo explícito, mesmo nas suas falhas e carências. Penso, ao

invés, que, frente à especulação no domínio da escrita horizontal, as coisas são infinitamente menos claras, porque, por um lado, o compositor se aventura e embrenha de bom grado em regiões mais incertas; por outro, porque a percepção de certas categorias exigiria uma capacidade imediata de referir ao tempo fenômenos que foram essencialmente concebidos no espaço, e porque a transcrição deste espaço para o tempo está longe de ser evidente.

É verdade que em toda a história da música ocidental houve, bastantes vezes, especulação no domínio da escrita horizontal, que encaminhou para técnicas altamente complexas, onde encontramos o simbolismo, e até o esoterismo, o lidar com a dificuldade, a virtuosidade conceptual ou a habilidade de realizador. Que é que impele o compositor a especular sobre os meios de escrita, ao ponto de a percepção se encontrar literalmente transgredida? E que faz a percepção perante tal estado de coisas? O pensamento ou gesto do compositor traduz-se materialmente por uma escrita que utiliza o espaço do papel. Os valores assim inscritos são vistos, antes de mais, como espaço, embora se saiba oportunamente que eles estão destinados a ser percebidos na sucessão do tempo. Todavia, o olho que vigia a mão navega neste espaço e pode ser tentado a navegar neste espaço para avaliar, enquanto lhe aprouver, as relações entre valores que não comunicam diretamente pela proximidade. O olho vê estas relações de valores, transpondo sem dificuldade o espaço que os separa, anulando provisoriamente o fenómeno tempo, que dará a esses valores o seu peso real, o seu impacto verdadeiro. Esta espécie de divergência entre o espaço e o tempo, a que o compositor é incitado pelo espaço material do papel no qual inventa, este silêncio, este universo fora do tempo real em que ele compõe, impelem-no para um domínio onde vê, na simultaneidade imediata, eventos destinados a ser ouvidos na sucessão. É grande a tentação de confundir então o poder da simultaneidade de visão – falando literalmente – com a capacidade de sintetizar da mesma maneira a escuta do sucessivo. Se lermos uma partitura enquanto ouvimos, o conhecimento que se tem do espaço escrito conjuntamente com a sua transcrição para o tempo pode ajudar a captar categorias ou características que, na simples escuta, nos escapariam em parte ou na sua totalidade. Podemos até, no melhor dos casos, memorizar esta relação do escrito com o escutado, mas não temos necessidade da relação escrito-escutado para sermos conscientes da transcrição para a tempo do que foi concebido no espaço escrito.

Que é que pode, pois, impelir o compositor, tanto no passado remoto como no presente, a utilizar técnicas mais *visuais* do que temporais, à exceção desta tentação direta do espaço-papel? Técnicas visuais que se baseiam em assimetrias de valores, paralelismos quantitativos, verdadeiras arquiteturas do número, no domínio da altura ou da duração: também técnicas simbólicas, utilizando *signos*

de todo estranhos aos próprios fenómenos sonoros enquanto tais? Temos disso exemplos muito antigos e também muito recentes. O simbolismo dos números, e até a sua significação esotérica, serviu amiúde de armadura à composição, desde o caso mais simples até ao mais complexo. O símbolo da Trindade deu origem a inúmeráveis transcrições numéricas da cifra três: mencionarei apenas Bach com a sua grande fuga para órgão em *mi* bemor maior, fuga com três sujeitos, e Messiaen com o seu *Mystère de la Sainte Trinité*, peça escrita num rigoroso contraponto a três vozes. No universo da ópera, temos *A Flauta mágica*, com o seu símbolo ternário em ligação com as cerimónias maçónicas, ou *Lulu*, com a cifra cinco, simbolizando a morte – sobretudo os cinco tiros de revólver que matam o Dr. Schön⁹ Berg foi, aliás, durante a sua vida, obcecado pelo simbolismo das cifras e também pela transcrição das letras mediante o sistema de solmização alemão. *Wozzeck* utiliza episodicamente o simbolismo da cifra sete; a *Suite lírica* está pejada de alusões cifradas; o *Concerto de câmara* baseia-se inteiramente no simbolismo da cifra três; nunca mais se acabaria de citar exemplos. Mas o simbolismo das cifras, desde a Ars Nova até Olbrecht, deu lugar a inúmeráveis especulações: quando se leem as obras de musicologia a este respeito, sente-se a mesma impressão que perante certas obras de egiptologia, onde a mínima medida se torna uma cifra privilegiada de significação esotérica. Seja qual for o exagero presente no uso deste simbolismo e na sua a exegese, ele existe, e dificilmente se pode entender como uma categoria sensorial; o simbolismo governa, certamente, os eventos musicais, tal como os provoca, mas o resultado não é acolhido como deveras ligado perceptivamente a este simbolismo, exceto em casos demasiado evidentes como o símbolo ternário em *A Flauta mágica*, onde os três acordes são apresentados como desligados de todo o contexto, como sinais independentes.

De modo mais profundo, o compositor, ao utilizar estes símbolos ou relações numéricas, procura aparentemente ultrapassar-se e também tranquilizar-se. Quer se trate de complexidade numérica estrutural ou de simbolismo cifrado, ele supõe que este não será escutado como tal, embora não o esconda no seu texto para que permaneça secreto entre ele e a sua partitura. Procura, talvez, serenar-se apelando, num mundo de expressão instável e altamente individual, para categorias que ele supõe estáveis e imutáveis, sobretudo a categoria das cifras. Eis a razão por que a escrita musical se apoiou, de tempos a tempos, em especulações ou manipulações aritméticas, em aplicações ou paralelismos com leis científicas: uma forma de ultrapassar a fraqueza pessoal para recorrer a dados gerais que transcendem o indivíduo e legitimam a sua invenção. A ordem do mundo é, por este meio, revelada ao compositor que, de algum modo, se limita a transcrevê-la – o que lhe assegura, ao mesmo tempo, valor,

força e permanência. O compositor já não depende apenas do seu livre arbítrio; torna-se o intermediário de forças superiores: a sua especulação vê-se assim, pois, de todo justificada, embora não possa ser compreendida e indiretamente percebida. Este sentido oculto será transmitido inconscientemente ao ouvinte pela sua própria virtude que transcende a mera percepção auditiva. Mesmo se abandonarmos o terreno do simbolismo – seja de natureza científica ou religiosa, ele refere-se de qualquer modo à “ordem do mundo”, tal como a imaginamos –, é certo que o compositor é impelido a especular sobre a escrita por razões mais materiais, diretamente ligadas à coerência que quer conferir à sua obra. E se, a partir de uma ideia inaugural, ele pretende desenvolvê-la e organizar uma espécie de universo, por restrito e compacto que seja no tempo, é obrigado a integrar num todo as diversas componentes; com muito maior razão, quando se trata de um vasto conjunto, o compositor deve submeter a variedade dos momentos que se hão de suceder a leis que garantem a unidade necessária, por flexível que seja; daí a invenção de relações quer graduais quer a longo prazo. A variedade destas relações e a sua *audibilidade* afiançarão continuidade e diversidade.

Pode, muitas vezes, perguntar-se: que é que, na audição, resta das especulações do compositor? Eis o que, com frequência, se censura aos compositores ditos “intelectuais”, a saber, que eles ultrapassam de todo as faculdades de percepção e, por isso, acabam por especular no vazio. Recordamos, por outro lado, a recomendação do próprio Alban Berg: no final da sua conferência de apresentação do *Wozzeck*, onde analisara a temática da obra e explicara a construção formal das diversas cenas, utilizando a sonata, a fuga, a invenção, etc., rematava com uma última recomendação, antes de ouvir a própria ópera, recomendação que se poderia resumir assim: esquecei tudo o que acabei de dizer, escutai ingenuamente! Toda a ciência e os múltiplos recursos da escrita teriam, pois, por único intuito provocar a escuta mais espontânea; nada da riqueza dos procedimentos acumulados deveria estar *conscientemente* ao serviço da percepção. É levar muito longe, ao mesmo tempo, o esoterismo e a ingenuidade; e o conselho não deixa de ter, da sua parte, alguma habilidade e velhacaria, mas indica, com ou sem candura, o desejo, legítimo, de ser ouvido diferentemente, em conformidade com os múltiplos e variados planos de leitura e de escuta que suscitou. A escrita pôde ser pensada de uma certa maneira, mas será ela verdadeiramente feita para ser ouvida como o compositor a concebeu? Não engendrou ele, sem deliberação expressa, outras categorias mais evidentes a que o ouvinte irá, primeiro, referir-se, quando a obra lhe for apresentada? Não haverá efeitos pensados como secundários que, pelo contrário, irão orientar a percepção e fazer esquecer a referência aos esquemas primordiais? No *Wozzeck*, precisamente, é significativo

que sejam mais facilmente apercebidas as invenções do terceiro ato, e muito menos as formas estritas do segundo ato, a sonata, a fuga e o rondó. Poderia, no entanto, dizer-se que formas rigorosas criam pontos de referência muito mais fortes; na realidade, e embora o seu nexos com a ação dramática tenha sido concebido com coerência, a sua autonomia formal opõe-se ao desenrolamento dramático muito menos “formalizado”. Poderia, ao invés, dizer-se que as formas plenamente livres do terceiro ato seriam mais difíceis de avaliar, em virtude da fluidez e, por assim dizer, da fragilidade da sua estrutura formal. Sob este ponto de vista, elas seguem, passo a passo, o texto dramático e explicitam-no de modo mais direto e mais literal. Mas têm um impacto muito claro, porque se concentram num meio principal que invade toda a escrita. Trate-se da invenção sobre uma nota, um acorde, um ritmo contínuo ou uma figura rítmica, a coesão tem um impacto direto a cada instante, porque há sempre uma constante a que se referir. Como esta constante se descobre e apreende por cima de tudo, ela organiza e unifica a nossa percepção global muito mais fortemente do que categorias mais elaboradas, que implicam e exigem uma memorização mais forte e um poder de abstração mais determinante. E desemboca-se assim neste paradoxo: uma estrutura informal flutuante tem um impacto mais imediato do que uma estrutura formal muito mais estável.

Mas os efeitos secundários, efeitos marginais, da escrita não se observam apenas nas suas consequências formais; observam-se igualmente à escala mais reduzida. A escrita de Webern presta-se particularmente bem a este género de observação, porque se baseia num certo número de ambiguidades que geram, justamente, muitos efeitos secundários. Não decidirei se, realmente, eles são deliberados ou não; existem sem mais, e é assim que, hoje, podemos encará-los. A polifonia de Webern utiliza, de facto, todas as categorias que se poderiam qualificar de “negativas” em comparação com os dispositivos clássicos recomendados, e por mim já assinalados; quero referir-me sobretudo às suas obras instrumentais a partir da *Sinfonia*, op. 21, que utilizam quase só formas inteiramente rigorosas do contraponto canónico. Cada voz é composta de modo a ser dificilmente discernível de outra. – Tomemos o exemplo concreto do início do primeiro andamento do Opus 21: um cânone duplo a duas vozes, que se poderiam qualificar de duas vozes principais e duas vozes subordinadas. Todas as quatro utilizam estritamente a mesma rede de alturas; irão, pois, cruzar constantemente as suas trajetórias, e será difícil discriminá-las umas das outras, a não ser por um agrupamento de figuras breves que se respondem a curta distância, e cuja relação imitativa podemos diretamente perceber. Além disso, há interrupção temporal constante, que separa as frases em minúsculas parcelas, que até podem reduzir-se a uma só nota;

daí, ao ouvi-las na totalidade do contraponto, a impossibilidade de ligá-las a uma das vozes específicas, em virtude da ausência total de perfil. É possível apreender elementos característicos das duas vozes principais; quanto às duas vozes subordinadas, é quase impossível dar-lhes uma definição segura. A característica principal que resta, na nossa percepção, é a imobilidade total do registro em que todos os eventos sonoros têm lugar: este caráter dominante basta amplamente para caracterizar esta passagem como exposição. Retê-lo-emos como critério principal a que se amarram todos os outros.

Por vezes, inclusive, a escrita é percebida de modo inteiramente contrário à concepção que ela transcreve. Depara-se com um exemplo marcante numa das *Variações*, op. 30, sempre de Webern⁹. O princípio da escrita desta variação é extremamente simples: trata-se de um cânone estrito a uma distância muito curta de tempo, a mais pequena que é possível utilizar, ou seja, a unidade de velocidade no tempo escolhido, cânone estrito entre duas vozes, sendo cada uma destas vozes de igual densidade – acordes de quatro sons. As frases propostas consistem em células, de duas notas quando muito, separadas por silêncios, e intervindo por silêncios também no interior das células para produzir acordes isolados. É, pois, difícil seguir uma das duas vozes, porque a continuidade é incessantemente interrompida, tanto mais que o timbre, para cada voz, se renova e passa de um grupo instrumental para outro. Qual será, por conseguinte, o nexos mais forte que permanece entre as duas vozes? Será, evidentemente, a relação de proximidade criada por um cânone tão próximo no tempo; as células rítmicas que daí resultam, de todo audíveis, eliminam da nossa percepção os nexos entre células que pertencem à mesma voz e que têm uma relação temporal mais distante, portanto muito menos forte. Paradoxalmente, o que se percebe é uma dimensão secundária – a distância entre as duas vozes que suscitará células melódicas breves, aproximadas e regulares de aspeto – e não a estrutura principal; já não será possível fazer a distinção entre as duas vozes, mas elas constituir-se-ão numa mescla indissociável. É difícil saber se Webern concebeu esta variação para, de forma deliberada, abalar o ouvinte a uma percepção fundamentalmente diferente da origem, ou se este efeito se produziu pela simples força da proximidade temporal relativamente à fraqueza da estrutura individual das vozes. Memorizar uma tal passagem confirma exatamente este modo de percepção; a memória, para funcionar corretamente, agarra-se à *Gestalt* mais forte, àquela que imediatamente faz sentido e, embora se saiba deveras o que é a estrutura real, a estrutura virtual é que leva a melhor.

Outro exemplo que, como se sabe, é deliberadamente ambíguo e cria um modo de percepção global, vaporoso, estatístico: o que Ligeti chama a *micropolifonia*, e que ele utilizou para criar objetos sonoros,

ao mesmo tempo, precisos pelo seu campo de ação e imprecisos nos seus contornos pela confusão, ou pela fusão, das suas componentes. Importa, para isso, infringir as prescrições de escrita que fazem que, pela estratificação dos registos, pela individualidade ou pela complementaridade das vozes no seu desenho melódico e rítmico, se possam referenciar estas vozes no seu perfil particular. Demos a cada uma das vozes que compõem a polifonia exatamente o mesmo âmbito, demos-lhes um perfil melódico, por assim dizer, anónimo, uma espécie de permutação dos mesmos elementos de altura, com uma mesma densidade de eventos em cada uma delas, com um mesmo perfil rítmico, evitando sublinhar toda a articulação. Se executarmos estas vozes uma após outra, nenhuma apresenta um fenómeno saliente, ou até apenas diferente relativamente aos outros – o que revigora o caráter de anonimato. Estas vozes, confiadas a um grupo homogêneo de instrumentos, por exemplo as cordas, formarão um todo indissociável, podendo cada componente de uma voz pertencer a outra; a nossa percepção ver-se-á na impossibilidade de se comportar analiticamente, será reduzida a apreender sobretudo o espaço comum a todas as vozes, definido pelos limites dentro dos quais elas se movem. Neste caso também não se apreende a escrita real das componentes, mas a escrita virtual extremamente instável que se cria à medida que mudam as relações de proximidade nas alturas entre uma e outra voz. O que se percebe são espécies de interferências no interior de um dado campo, já que as relações de proximidade são mais fortes do que as relações mais afastadas que as alturas observam em cada voz. Pode então falar-se de uma ambiguidade deliberada que provoca uma escrita virtual claramente percebida em cotejo com uma escrita real, que permanece na sombra da percepção.

Escrita real e escrita virtual não são estados da percepção que permaneceriam estanques entre si. Não existe um fenómeno de bácia, de incompatibilidade. Pode passar-se insensivelmente de um estado real para um estado virtual da escrita, basta acentuar mais ou menos as características que impelem a percepção de um ou de outro lado.

Pode ainda utilizar-se para este efeito outro tipo de escrita, que eu apelidaria de escrita *subentendida*. Quero com isso dizer que uma passagem inteira é de todo concebida e realizada. Numa segunda etapa, *elide-se* uma parte da escrita para deixar apenas uns quantos pontos de referência; quanto mais se delir o aspeto contínuo da escrita, tanto mais impossível será de apreender o porquê do que se ouve. No limite, não poderá perceber-se um resultado que aparecerá como puro acaso, incoerente relativamente seja a que princípio lógico de escrita for, tanto da lógica temporal como da lógica dos intervalos. Cabe ao compositor fazer aparecer progressivamente

a coesão da escrita, restituindo, pouco a pouco, os elementos que a organizam. Retrospectivamente, ter-se-á a intuição de que a incoerência aparente do início era, de facto, tão-só uma lógica oculta, diretamente inapreensível. Pode ainda adotar-se o itinerário inverso e de uma estrutura clara, explícita, ir para uma estrutura elidida, desmantelada, cuja articulação já não poderá apreender-se: num dado momento, a percepção afrouxará, porque já não terá suficientes pontos de referência e dados a que se agarrar para constituir um todo. Como realizar isso? Basta, por exemplo, escrever células rítmicas agrupadas em frases ou em períodos na sua integralidade, indicar, depois, o início de cada célula rítmica – o que diminui igualmente a densidade dos eventos que ainda se rarefazem, ao fornecer-se apenas a indicação do início de cada período. Nesse estágio, já não podem juntar-se os eventos, que se percebem como isolados, sem fenómeno temporal perceptível que possa religá-los. Conforme se vá num ou noutro sentido, a percepção adquire conhecimento ou perde o pé: passa-se progressivamente da escrita real para a escrita virtual ou da escrita virtual para a escrita real.



Embora me tenha referido inevitavelmente à realização instrumental, falei sobretudo da escrita enquanto utensílio conceptual, e ainda não me fixei na relação propriamente dita entre o conceptual e o instrumental. A música de câmara, quanto mais não seja por causa do número de instrumentos utilizados, apoia-se, sem dúvida, no que chamarei a transcrição do real, ao passo que o emprego das formações maiores, até à grande orquestra, fornece os meios mais adequados para suscitar a escrita da ilusão, ilusão acústica e também multiplicação dos planos de escuta e incerteza da apreensão. Ao utilizar-se um pequeno grupo de música de câmara, está-se submetido à realidade do instrumento e, devido ao número, não é fácil criar perspetivas, planos, aparências enganosas, porque cada componente do grupo instrumental preserva a sua individualidade, demasiado forte para desaparecer no seio de um agrupamento tão limitado. A escrita consiste, em particular, em valorizar esta individualidade relativamente às outras. Cada objeto sonoro, cada linha encontra-se encarnada num timbre, segundo modos de expressão típicos de um dado instrumento. Raramente se podem fundir as diferentes componentes, ou fazer que um objeto descrito por um instrumento também o seja, no mesmo momento, mas de modo diverso, por outro instrumento. Depara-se com alguns usos, diria eu algumas eflorescências, deste tipo em várias das últimas obras de Debussy, como a *Sonate pour flute, alto et harpe* ou *En blanc et noir* para dois pianos. Os dois ou três instrumentos constituem, então, um só

corpo sonoro, efetuando descrições divergentes do mesmo fenómeno sonoro e sobrepondo-as no mesmo instante de escuta. É possível descobrir o efeito contrário que faz de uma polifonia virtual uma melodia real, pois esta melodia “desmancha” a polifonia e fá-la sucessiva em vez de simultânea, como ela deveria ser. Em certas peças das *Sonatas para violino solo* de Bach, descobre-se este efeito de *streaming*, de que já falei, e onde uma sucessão contínua de notas chega, por seleção de registo, pelo poder de articulação do fraseado e dos intervalos atados em motivos, a suscitar a ilusão de duas vozes diferentes. Não se trata aqui de um efeito puramente acústico, devido apenas à velocidade de sucessão e à disjunção sistemática dos registos; trata-se antes de um instrumento baseado na própria escrita, na manipulação dos motivos e na estrutura das linhas. A polifonia virtual, base da escrita, que facilmente pode reconstituir-se, que poderia escrever-se em polifonia real, com separação das vozes, vê-se laminada e reduzida a uma só dimensão real onde, todavia, ela se apreende como de todo presente e dominadora: submete a dimensões implícitas reais o aspeto aparente de uma monódia. Daí a inversão paradoxal do real em virtual e do virtual em real.

Se com um pequeno grupo de instrumentos, e até com um instrumento solista, é possível operar sobretudo em escrita real e, dado o caso, em escrita virtual, com maior razão a escrita de orquestra permite alargar ao infinito o campo de ação e passar, à vontade, de um estado para outro, com todas as etapas transitórias imagináveis.

Importa ainda que eu delineie rapidamente a evolução da orquestra e do seu emprego, porque não se trata somente de uma evolução em número e em riqueza. A orquestra, sem dúvida, comportou cada vez mais músicos, ganhou em peso sonoro e em riqueza de famílias de instrumentos. Desde as cordas à percussão, os grupos cresceram sem cessar, homogeneizando-se. De facto, até à época barroca, o conjunto instrumental apelava sobretudo para a individualidade e a especificidade; esta ou aquela ária das *Paixões* ou das *Cantatas* é instrumentada de modo a conferir-lhe um carácter sonoro único e “absolutamente” reconhecível: quer se trate da viola de gamba, do oboé de amor ou do violino piccolo, o clima e o símbolo da peça são geralmente fixados por um, dois ou vários instrumentos escolhidos para esse efeito, exclusivamente. Há decerto peças, sobretudo corais, que exigem uma instrumentação mais maciça, mais anónima. Mas observa-se este contraste voluntário na escrita instrumental, na *assinatura* instrumental, entre as diferentes peças que inteiram uma obra. Depara-se ainda com vestígios desta assinatura instrumental nas árias de concerto de Mozart, e até nas suas óperas. Quanto mais se avizinha o século XIX, e no próprio século XIX, tanto mais a orquestra se standardizou; pouco importam, aliás as causas, ao mesmo tempo musicais e sociológicas, desta evolução. O que é certo

é que o instrumento na orquestra viu o seu papel evoluir de modo sintomático. Podia decerto persistir o solista da orquestra, acentuando esta ou aquela linha melódica principal. Mas podia também mergulhar no anonimato do acompanhamento e ser utilizado justamente pela propriedade de se fundir numa massa, sem se fazer ouvir muito especificamente enquanto tal. O seu papel tornou-se flutuante, e já não serviu, ou muito raramente em casos excepcionais, para definir a assinatura sonora de um andamento de sinfonia, por exemplo. A orquestra torna-se assim um conglomerado de instrumentos; o seu papel pode mudar de importância, a sua função pode evoluir do tipo, do individual, para o coletivo, para o anónimo. Foi, aliás, neste momento que começou a falar-se de orquestração, de instrumentação, como de uma escrita específica, a escrita do timbre; Berlioz escreveu o seu *Traité d'orchestration* que, pelo menos enquanto livro técnico, continua a ser um manifesto de escrita. Foi ainda a partir deste momento que os instrumentos se tornaram cada vez mais estandardizados e que a maioria das componentes das famílias, de que se servia a música barroca, foi abandonada. A cada família, estou a simplificar um pouco, correspondia um dado registo; o instrumento que ampliava este registo continuava a ser utilizado a título excepcional para sublinhar estados expressivos singulares, como o corne inglês ou o pequeno clarinete da *Symphonie fantastique*. Deixava-se a porta aberta ao pitoresco, tão caro a Berlioz. Mas, em geral, lidava-se menos com timbres particulares, irredutíveis, do que com uma combinação de timbres comuns. É nesse momento que pode começar a escrita da ilusão, de que Wagner foi, na minha opinião, o mais brilhante iniciador. A ilusão pode basear-se em diferentes usos da escrita. O *Ouro do Reno*, no início do seu prelúdio, multiplica um único harpejo pelo mesmo timbre da trompa; como estes harpejos se sobrepõem progressivamente, já não se sabe se é preciso ouvi-lo na dimensão horizontal que o gera ou na dimensão vertical, resultado desta sobreposição múltipla. No final do terceiro ato de *A Valquíria*, a descrição dos acordes das madeiras pelos harpejos múltiplos e de movimento contrário das cordas origina uma vacilação de timbre, transposição quase literal da fosforescência ótica das chamas; a harmonia das madeiras descreve um objeto liso, as cordas descrevem um objeto estriado: estes dois objetos sobrepostos produzem a ilusão de um movimento rápido inserto num movimento mais lento, ilusão que é causada pela mudança espectral dos acordes assim “sara-pintados”. Quanto mais a orquestra se desenvolveu, quanto mais as famílias foram alargadas e enriquecidas, tanto mais possível se tornou *dividir* a orquestra segundo a necessidade do momento, levando-a a adotar todos os géneros de configurações internas, inclusive sem necessidade de modificar a sua topografia. Debussy, mais especificamente o de *Jeux*, e o primeiro Schönberg, o das *Peças*, op.16 de

Erwartung, entre outros, indicaram o caminho para o tipo de escrita particularmente dúctil e transformável. Os maiores modelos de escrita orquestral são justamente modelos de escrita em que o timbre é utilizado de modo funcional para transformar dados insípidos, sem perspectiva, em eventos múltiplos, que suscitam a mobilidade da escuta. Para mim, a escrita orquestral é quase um instrumento de análise: análise que valoriza as ideias musicais e lhes confere prolongamento e relevo. Não falo de análise em sentido didático, mas no sentido de comunicação, de sinal. Quero ligar entre si as coisas que têm um parentesco implícito e fazer notar este parentesco; pretendo frisar que determinado estágio da obra se situa num nível diferente do estágio precedente; multiplico as imagens em torno de uma mesma realidade, que descrevo de formas diversas; faço ouvir, ao invés, em relação a uma linha ornamentada, o alicerce em que ela se apoia e funda. Levo tudo isso a cabo por meio do timbre; mas o timbre, mediante a escrita, é ativado e intervém para enriquecer o conteúdo. Eis porque a escrita orquestral já não é um revestimento da ideia, antes um desenvolvimento da ideia. A percepção dos eventos sonoros acha-se assim de todo transformada porque, da mesma maneira que os instrumentos da orquestra veem a sua função evoluir em importância e em poder de divergência ou convergência, assim também a percepção que é possível ter desta escrita evolutiva se encontra em constante flutuação, movência: não se concentra num só tipo de apresentação, mas está habilitada a seguir o seu próprio caminho, tal como a perspectiva nos permite navegar no interior de um quadro. Afirmei que a escrita orquestral é um meio poderoso de análise e, por conseguinte, de conexão, de clarificação. Mas, ao mesmo tempo, assim como pode estabelecer visivelmente uma rede de relações que, até então, permaneciam latentes, assim também torna a situação mais complexa e menos diretamente audível. Por outras palavras, esta escrita de potencialidades virtuais salienta o que a escrita real significou; mas, simultaneamente, sobrecarrega a realidade ao ponto de, por vezes, a tornar virtual e de ela própria se tornar escrita de uma hiperrealidade.

20. OBRA: TODO OU FRAGMENTO (1994-95) *

O problema que aqui abordarei, que de forma particular senti como pessoal, concerne ao próprio fundamento da obra, à sua justificação enquanto tal. Será a obra, tal como a conhecemos, um todo verdadeiro, ou será antes o fragmento limitado no tempo de um projecto mais vasto, inacabado, sem o qual, todavia, este fragmento não teria podido existir e suscitar a ilusão do todo? Será possível, dispõe-se sequer dos meios de alguém se dizer o compositor, o autor, de uma única obra? Sobretudo no século XIX não faltam os exemplos de criadores ambiciosos, absorvidos e centrados num único alvo – por vasto que ele seja. Balzac, Zola, Proust são exemplos assim, onde um voluntarismo mais ou menos espontâneo, mais ou menos forjado, compeliu os seus autores a criar conjuntos imensos, que frisam o gigantismo, ou mais restritos e concentrados num domínio mais circunscrito. No entanto, os elementos constitutivos do conjunto podem separar-se uns dos outros, ler-se isoladamente, sem que a sua coerência seja afectada. Estaremos, então, perante um verdadeiro todo ou uma cadeia de fragmentos separáveis? Será um livro genuíno álbum ou livro? Álbum: colecção de folhas independentes (ver o título alemão: *Albumblätter*, utilizado por Schumann, mas também por muitos outros sucessores menos ilustres), reunidas por afinidades ou contrastadas entre si, sem que nenhuma continuidade as ligue. O que gera, no pensamento de Mallarmé, a associação entre o Livro e o Álbum: um Livro, com maiúscula, onde as folhas do álbum poderiam mudar de configuração e de sentido, embora conglutinadas por uma ordem superior. Nunca a utopia foi realizada, mas persiste e resta o sublime “fragmento” do *Coup de dés*, embora muito longe do objectivo inicial.

No domínio da música, há um exemplo impossível de evitar – provavelmente o único com esta amplitude: trata-se, evidentemente, do *Ring* de Wagner, projecto perseguido com obstinação durante anos, que manifesta uma unidade de concepção concretizada com tenacidade.

* Publicado em *Points de Repère III / Leçons de Musique* (2005), pp. 671-713.

O historial da sua génese mostra, aliás, uma espécie de percurso inverso ao que a realização definitiva nos oferece: a morte de Siegfried engendrou todo o resto da obra, porque a música segue o percurso cronológico e caminha, portanto, conta-corrente: em torno da intriga mais “operática” no sentido convencional, a música mais elaborada; sobre a concepção dramática mais inovadora, uma música prestes a descobrir-se. Mas também aí, como mostrou a experiência, os segmentos podem separar-se do conjunto: *A Valquíria*, tocada muito mais vezes do que os outros painéis, de um modo totalmente autónomo – embora se saiba que existe uma sequência. Wagner concebeu-a tão bem que, sob um ou outro pretexto, retoma em cada parte a génese da história. Há, pois, uma certa contradição entre estas entidades tendentes à harmonia e a síntese do todo. Eis porque, mesmo neste caso, se pode falar da divergência entre o todo e o fragmento.

Sem dúvida, trata-se aqui de ópera, de teatro e não de formas puras, porque a dialéctica do todo e do fragmento reencontra-se no próprio seio das óperas “desligadas” feitas de uma sucessão de árias, de recitativos e de conjuntos; ao ponto – e Mozart não se privou disso – de ser possível substituir uma ária por outra, de acordo com o desejo do cantor, sem que a cadeia de fragmentos sofresse um dano irreparável. O laço teatral deveria ser assaz forte para garantir a continuidade e a coerência do todo.

E, no domínio da música pura, que é que se observa? Ao longo do período clássico, a dialéctica do todo e do fragmento observa-se nas formas que de modo mais corrente, e até exclusivo, se empregam: sonata, concerto, sinfonia, a obra está organizada em fragmentos autónomos, ligados por uma estrutura geral baseada em contrastes, quase sempre codificados de um modo preciso. No barroco anterior, o vínculo era talvez mais frouxo, mas tinha exactamente as mesmas funções: dar uma aparência de *todo* a um agregado de fragmentos, por vezes díspares e até intermutáveis. Substituir uma giga por outra numa suite de Bach desconcertaria porventura apenas os nossos hábitos de escuta; mas se as regras de tonalidade fossem observadas, não haveria nenhuma incoerência profunda; nem estilística nem formal, ao proceder dessa maneira. De resto, foi assim que Mahler procedeu, quando seleccionou peças escolhidas em duas suites de Bach e as “reordenou” numa sequência realizada com a sua ajuda, que ele próprio executou – em Nova Iorque, entre outros. Com a nossa mania actual do historicismo, acharíamos isso mais ou menos escandaloso, e todavia o próprio Bach não se apoquentava com incorporar *peças* antigas num novo conjunto, como várias vezes testemunham os *Concertos brandeburgueses* e as *Cantatas*. E ao olharmos, com um espanto incrédulo, para os programas do século XIX, onde se tocava um andamento de concerto isolado, ou andamentos de sinfonia separados por alguma ária de concerto, podemos pensar

que esta prática, que hoje nos parece absurda e deturpadora, levanta o problema tal como ele realmente existe: será possível interromper a sucessão que o todo implica e isolar assim o fragmento enquanto tal, como componente autónoma? Sentimos hoje, muitas vezes, um respeito excessivo pela integridade e integralidade do conjunto. Se do *Oratório de Natal* se tratar, será preciso engolir todas as partes de enfiada; se da *Missa em si*, rejeitar-se-á com horror a ideia de executar apenas uma parte. Eu poderia citar muitos outros exemplos mais anedóticos e mais fúteis, como o facto de aplaudir entre os andamentos olhado como a denúncia de um beócio, lesa-majestade para com a obra. Mas irá o aplauso destruir efectivamente o que liga os fragmentos/andamentos da sinfonia ao todo? Não será a sua interdição apenas a manifestação mais superficial de uma pretensa compreensão? Afora o caso específico em que o autor escreveu uma transição ou especificou um encadeamento, que é que proíbe uma paragem, mesmo sonora? Não será possível tocar uma fuga separada do seu prelúdio? Será sempre forçoso executar a integral de uma recolha, isto é, respeitar até ao fim a ordem e o total da publicação escrita – o que quase sempre se faz com os *Intermezzi* de Brahms, por exemplo? Tornámo-nos, sem dúvida, demasiado respeitosos da letra; mas sê-lo-emos ainda do espírito?

Existe, todavia, uma diferença assinalada e voluntária entre os andamentos de uma sonata (*Sätze*), de uma sinfonia e de um concerto e as *peças* (*Stücke*) de um álbum, seja qual for o título que se lhes dê: *Nocturnes*, *Ballades*, *Estampes*, *Miroirs*, *Images*, *Pièces de caractère* (*Charakterstücke*). A sinfonia, o concerto ou a sonata implicam uma dada ordem, um contraste preciso e, em certos casos, um esquema rítmico ou um metro, e quase uma duração. Minuete ou *Scherzo* implicam, antes de mais, um ritmo ternário, cortes repetidos e outros constrangimentos que limitam, aliás, a duração, já que esta não pode prolongar tais constrangimentos para lá do compasso. Tais formas emancipam-se de certo, mais tarde, até ao limite do possível, por exemplo em Mahler. Contudo, no início, nas formas clássicas do todo, suceder-se-ão a forma Sonata, a forma *Lied*, a forma Minuete/*Scherzo*, a forma Rondó. Esquematizo porque, sobretudo nas Sonatas, as formas poderão ser muito mais livres: entre os dois andamentos do Opus 111 e os sete andamentos do XIV *Quarteto* (ambos, obras tardias, note-se), Beethoven não se coíbiu de fazer variar os limites da mobilidade. Mas será possível, a propósito deste último quarteto, em *dó* sustenido menor, falar ainda de andamentos? Trata-se mais de um contraste entre fragmentos e andamentos reais. Se alguns desses andamentos como a fuga, o final, as variações, o *scherzo* entre outros, são muito desenvolvidos, um outro (o 3º) só pode considerar-se como uma breve transição; também o Adágio (o 6º) é exposto, mas não realmente desenvolvido. Constatase uma vontade muito

explícita do compositor de ligar irreversivelmente os diversos andamentos e fragmentos numa dada ordem, cujas ligações ele tem o cuidado de indicar. Já não há ali fragmento intermutável; a obra já não é uma sucessão codificada de andamentos tipificados, mas um todo indissociavelmente perseguido do princípio ao fim.

Curiosamente, a fusão operada por Beethoven, que rejeita toda a convenção de ordem, todo o agregado de peças soltas, só encontrará a sua aplicação real de um modo desviado e indirecto, numa aplicação ao teatro por Wagner. O romantismo, em reacção contra o classicismo, privilegia o álbum, ou seja, a recolha de peças desligadas que já nada têm a ver com um determinado código de sucessão. Ou então, ao aplicarem este código, os românticos encaram-no ou como pertencendo a uma herança sagrada e intocável, ou de um modo algo canhestro e pesado. Tal não significa que as ideias musicais não sejam, amiúde, muito belas, mas ajustam-se mal, por vezes, a uma forma que verdadeiramente não as suscita e estimula. Falou-se, com frequência, das *himmlischer Länge* – dos “divinos prolongamentos” – de Schubert, dos desenvolvimentos desajeitados e redundantes de Schumann, e a única excepção que tende para o Todo é a *Sonata* de Liszt, o qual inventa uma forma num único andamento contínuo, de todo liberto dos esquemas clássicos, mesmo se por instantes adopta um certo curso seu. A peculiaridade do romantismo não é inventar o fragmento, mas dar-lhe toda a sua razão de ser. É a época das antologias, dos álbuns, das peças isoladas que valorizam o instante, o momento – vejam-se os *Momentos musicais* de Schubert. A sua forma é, muitas vezes, simples, simétrica. Este fragmento é, sem dúvida, fechado sobre si mesmo, mas está aberto, ao mesmo tempo, a tudo e a nada; não exige ser precedido ou seguido por outro, existe sozinho, não procura correspondências formais para adquirir todo o seu valor. Está ali como um aforismo mais ou menos longo, independente, mas que, eventualmente, pode ser associado a outros aforismos da mesma natureza. Estas peças soltas serão cada vez mais cultivadas pelos compositores subsequentes, sejam quais forem as suas características estilísticas. Todos lhe sacrificaram, em especial nas peças para piano – o instrumento por excelência do devaneio para o passeante solitário – mas também para formações de música de câmara, incluindo o quarteto de cordas de tradição quase sacrossanta. Pois, se deixarmos o domínio do romantismo, as sonatas tornam-se também raras, ao ponto de em Debussy e Ravel as reencontrarmos na sua maturidade, porque estão ausentes da juventude da sua obra. Em contrapartida, deparamos com álbuns: *Images*, *Estampes* para um, *Miroirs*, *Gaspard de la Nuit* para o outro, ou então com suites: *Suite bergamasque*, *Tombeau de Couperin*. Estamos bastante longe da própria ilusão do *Todo*. Lidamos com uma recolha de fragmentos concebidos como tais e perfeitamente isolados. Também aqui o

respeito pelo escrito faz que se apresente sempre uma execução das *Estampes*, das *Images* ou dos *Miroirs* na ordem da impressão; mas nada impediria uma ordem diferente, se estivesse garantido um certo contraste de carácter.

No limiar do século XX, chega-se ao extremo desta fragmentação e as peças assemelham-se quase a notas fugidias encontradas num diário íntimo. Seja em Stravinsky ou em Webern, a peça curta reduz-se a uma notação do instante, em oposição total à própria noção de desenvolvimento. A ideia é integralmente dita na sua total concentração; trata-se, neste sentido, de um fragmento de tempo muito breve e inteiramente dobrado sobre si. Na produção de Webern, isso é particularmente visível; poderá objectar-se que todas as suas obras são curtas, mas possuem, quase sempre, a noção de desenvolvimento, por condensado que seja. Mas as obras de que pretendo falar, sobretudo as peças para violoncelo e piano, as peças do Opus 10 para conjunto, as *Bagatelles* para quarteto de cordas, rejeitam totalmente a noção de desenvolvimento. Expõe-se a ideia, aclara-se o fragmento por meio de uma luz única, passou o momento da escuta. Webern descreve esta obsessão pela não-repetição, pelo fragmento absolutamente único e único no absoluto, como a extrema condensação do seu pensamento, de que se sentia prisioneiro e da qual lhe era necessário sair, se pretendia continuar a compor.

Em Stravinsky e Berg, depara-se também com esta cultura do fragmento, se assim posso dizer, mas como modelo reduzido de uma projecção em maior escala noutras obras. Todas as miniaturas russas da época 1914-1917, sejam os *Pribaoutkki*, as *Berceuses du Chat*, as *Soucoupes*, são satélites minúsculos da obra de maior formato que irão ser *Les Noces*. Por contraste, aliás, com este descontínuo dos fragmentos assim compostos, *Les Noces* visarão uma síntese contínua dos fragmentos fortemente ligados entre si pela noção de um tempo-núcleo, absolutamente imutável sob as diferentes velocidades que assumirá. Há nele, todavia, fragmentos que persistirão como tais, sem se ligar a qualquer ordem que seja; estou a falar da *Lyrique japonaise* e do *Roi des étoiles*, dois fragmentos muito curtos, o segundo particularmente enigmático na sua produção. Não são satélites, mas antes objectos perdidos num universo que de todo os olvidará. Quanto a Berg, afora os *Lieder*, é possível considerar as peças para clarinete e piano como esboços do empreendimento teatral de *Wozzeck*, que dentro em breve o irá ocupar inteiramente. Constata-se aí, por outro lado, a antinomia entre a forma restrita e o gesto teatral muito mais amplo. Dir-se-ia quase um fragmento de uma peça cujo resto não chegou até nós ou foi obliterado pelo autor. A dialéctica entre fragmento e todo iria, aliás, emergir plenamente na elaboração de *Wozzeck*, encadeamento de formas fechadas, ligadas entre si por uma rede de motivos e de sinais extremamente complexos.

Que dizer, então, de Schönberg? Começara ele com formas desenvolvidas contínuas numa certa tradição do romantismo tardio, de que tornarei a falar, sobretudo em *A Noite transfigurada*, em *Pelléas et Mélisande*, e eis que agora irá escrever a obra destinada a ser a mais significativa da sua personalidade aos olhos do público; esta obra, *Pierrot lunaire*, será uma sucessão de 21 peças muito curtas, 21 fragmentos por assim dizer, ligados decerto em 3 grupos de 7, mas fragmentos apesar de tudo, de todo independentes entre si na textura e na temática. Além disso, a brevidade destes fragmentos em sucessão é que suscitou, em grande parte, a resistência dos públicos da altura: as críticas coevas que se podem ler realçam a renovação constante de momentos que impede a continuidade de escuta, proíbe, pois, captar a obra como um todo coerente. No entanto, as obras com vozes, fragmentadas, e até compostas de fragmentos curtos, não são raras antes do *Pierrot lunaire*. Penso em especial nos ciclos de *Lieder*, intencionais ou não, compostos ou reunidos por Schubert, Schumann e Brahms em particular. Os *amores do poeta* e *O amor e a vida de uma mulher* são verdadeiros ciclos de peças, por vezes, muito curtas. Mas trata-se de ciclos narrativos – o que não se verifica com *A viagem de inverno* nem com *A Bela moleira*. Enquanto narração, esta reúne os fragmentos num todo ordenado, segundo uma certa agógica. Em *Pierrot lunaire*, não é assim: nada se relata e descreve; cada fragmento beneficia de uma inegável autonomia poética, embora os poemas se associem à mesma personagem, à mesma atmosfera. Os ciclos são, sem dúvida, de tendência mais poética, mais trágica ou mais nostálgica; mas não existe nenhuma chave de continuidade. Ligaremos estes fragmentos uns aos outros graças, em parte, ao compositor que, com uma certa minúcia, nos indica como encadeá-los: se há transição directa; se importa observar um intervalo maior ou menor entre as peças. Separar os três ciclos impõe uma maior cesura de modo a poder reconhecê-los como tais. Assim, por um encadeamento específico, organizam-se os fragmentos múltiplos num todo orgânico, mas na ausência completa de um código predeterminado. A obra tem o seu código peculiar de integração, que importa ter vivenciado para o conhecer, e repetidamente vivenciado, para o conhecer bem e já não sentir desorientação.

Se o *Pierrot lunaire* consiste numa série de peças curtas e até muito curtas, o meu *Marteau sans maître* retoma, de forma inteiramente consciente, este princípio, embora as peças sejam um pouco mais longas; os três ciclos que elas formam já não estão separados, mas imbricam-se uns nos outros, precisamente para evitar uma separação e evitar o reagrupamento dos fragmentos de natureza idêntica. E de tal modo que na escuta se reconstituirão pela memória os ciclos baseados nos mesmos princípios a partir do mesmo texto poético que lhes deu origem. Desemboca-se assim na sucessão real de ciclos virtuais, porque

interrompidos na sua continuidade e, por conseguinte, numa dialéctica diferente do todo relativamente ao fragmento.



A tendência para o fragmento propensa a isolar-se do todo, fragmento do instante e do instantâneo, surgiu frente a uma concepção inteiramente oposta do todo cada vez mais poderoso, em que os fragmentos são inseridos sem qualquer corte, numa continuidade exigente e constritiva, que leva ao seu extremo os limites da memória e da percepção. O romantismo gerou estas duas tendências antagónicas: o fragmento liberto do todo e o todo dominando o fragmento. Pensa-se, decerto, em Strauss e em Mahler – e ainda muito mais em Mahler do que em Strauss. Certos andamentos das sinfonias de Mahler têm uma duração desmesurada em relação ao que se poderia chamar a norma. Depara-se neles, por vezes, com episódios de todo teatrais, destinados a um instrumento solista ou a um grupo de instrumentos: confiados a um trombone solo, a um grupo de violoncelos, a um *Posthorn*, duas trompas, estes episódios pendem claramente a separar-se do todo; são fragmentos que adquirem quase a sua autonomia enquanto gestos espectaculares, mas que só adquirem a sua verdadeira significação e o seu lugar real no contexto onde estão inseridos. É possível considerá-los, simultaneamente, como fragmentos isolados pela sua significação e, de algum modo, pela sua independência sonora, mas também como irremediavelmente grudados ao todo: fragmento como virtual, porque inseparável.

Citei estes casos de isolamento dos fragmentos no seio de um andamento em Mahler que são a marca mais evidente de uma teatralidade da sua concepção. Há, porém, exemplos constantes de integração dos fragmentos num desenvolvimento que unifica na diversidade os momentos mais opostos. Num andamento de sinfonia, acha-se, por conseguinte, uma noção muito variável do liame do fragmento com o todo, e isto deve-se em grande parte ao carácter *narrativo* da extensão imposta por Mahler à noção de “andamento”. A inserção dos episódios ou dos fragmentos num todo não é puramente formal, liga-se a um narrativo não explicitamente dito, mas traduzindo-se por gestos mais ou menos espectaculares. Os episódios ou fragmentos de Mahler podem considerar-se como as cenas de um teatro imaginário onde a fragmentação exige a continuidade. Todavia, neste caso, não há um argumento visível como nos poemas sinfónicos de Strauss, de acordo com uma tradição que remonta a Liszt e Berlioz. Aqui existe a descrição realista de episódios reais, sejam eles domésticos ou alpinos. Esta espécie de fragmentação episódica exige uma narrativa explícita que liga os episódios entre si, uma narrativa sem a qual eles perderiam inclusive a sua razão de ser.

Mas que é que levou estas duas tendências para se exprimir a divergir tanto, dirigindo-se uma para um desdobramento rumo ao gigantismo e à unificação dominante do todo, e outra para uma atomização do infinitamente pequeno, do infinitamente breve, que exige uma autonomia radical? Creio que a característica mais grosseira, mas também a mais marcante, é decerto a duração. Que é que condiciona a duração, afora as próprias estruturas da linguagem? É aí que nos será preciso buscar as razões da maior ou menor fragmentação, da maior ou menor integração.

Se mirarmos a nossa tradição ocidental, constatamos que ela teve sobretudo por meta uma obra fechada, que a existência da polifonia restringiu fortemente o domínio da improvisação em limites muito constritivos. Ao invés, outras culturas, na Índia, na África negra, não têm esta noção circunscrita do tempo; têm à sua disposição meios – esquemas repetitivos rítmicos, fórmulas ou, mais exactamente, matrizes melódicas – que lhes permitem alargar o tempo, acumular e juntar episódios que são outras tantas fragmentações do tempo, tempo que já não se calcula como na nossa própria economia (do tempo, claro está). O potencial permanece aberto – em limites, decerto, porque não se trata de um tempo infinito, e até de um tempo sem controlo – para fragmentos que se acrescentam a outras fragmentos – o que cria uma expectativa e uma disponibilidade para se inserir num todo, que se define à medida que se escuta. Na nossa tradição escrita, nada disto. Haverá talvez que explanar pela própria estrutura da polifonia esta impossibilidade de estar disponível. A polifonia implica constrangimentos de dedução que só podem produzir-se num circuito fechado e, por isso mesmo, restrito. Nos primeiros *organums*, constatamos que a duração musical é limitada e que quanto mais refinada é a técnica – sobretudo rítmica –, ao ponto de se tornar excessivamente complexa, tanto mais as peças foram aglutinadas, condensadas. Pode notar-se que, até ao século XIX, todas as músicas que se estabeleciam de modo mais particular na duração também o faziam na fragmentação. Trate-se das óperas barrocas, dos oratórios, das cantatas, das *Paixões* – todas elas obras cantadas que se apoiam num argumento, mitológico ou religioso –, as componentes têm uma duração limitada e um campo de acção determinado. São, decerto, grandes formas, mas compartimentadas, organizadas em painéis, baseando-se em contrastes de massa, de densidade, cada painel ultrapassando raramente uma duração média, estando, por assim dizer, calibrado de um modo semelhante, senão idêntico. Sem dúvida, a época barroca tendeu para uma standardização das durações, que o século XIX, no seu início, profundamente perturbou. À medida que este mesmo século avança, a duração obedecerá ainda a algumas normas, tanto nas formas obrigatórias como nas formas mais livres, mas estas normas

serão cada vez mais revolidas ou ignoradas por individualidades que seguem apenas os seus próprios critérios.

Porquê tais normas, e porquê o seu abandono? Há que buscar a sua razão na própria linguagem e nas suas estruturas. Enquanto as funções da linguagem não foram standardizadas e, portanto, dotadas de uma suficiente eficácia formalizante para se encarregar das diferentes componentes da composição, a duração só pôde apoiar-se em parâmetros suficientes para a pequena escala (o termo curto), mas inaplicáveis à grande escala (ao termo mais longo). Quanto mais se clarificaram as funções, tanto mais ganharam, por assim dizer, autoridade, tanto mais puderam ajudar a tornar possível, e compreensível, uma forma de dimensões maiores. As funções tonais, à medida que se afirmavam e se aclaravam, podiam tornar-se responsáveis não só pela engendração do vocabulário elementar, mas também pelo esquema formal. Desde que se definiram as relações primordiais tónica, dominante, subdominante, etc., surgiu uma hierarquia à qual se subordinavam os episódios e também as características da escrita. Podia tratar-se de um percurso assaz rígido como em certas formas fixas do tipo fuga ou passacalha, ou de um percurso mais livre, mas com uma trajectória obrigatória. A duração permitida por semelhante organização aumentou em função da sua maleabilidade. É evidente que a fuga, em sentido estrito, não pôde ter o desenvolvimento da sonata e da variação, já que esta última se presta, em particular, a uma grande liberdade de tratamento, graças ao qual a compartimentagem pode tornar-se forma contínua. A excepção encontrar-se-á, como sempre, no último Beethoven, onde a fuga do Opus 106 ou a *Grande Fuga* para quarteto faz estojar o próprio quadro da fuga de escola, ao mesmo tempo que alarga imensamente a sua duração, introduzindo nela, aliás, o princípio de variação, vector essencial da diversidade na unidade.

Esta linguagem tonal com as hierarquias claramente definidas implicava ainda uma temática precisa e, por conseguinte, uma capacidade combinatória restrita. Sem dúvida, variam os desenvolvimentos, de acordo com os autores e as obras, mas existe igualmente uma hierarquia entre exposição ou repetição dos temas e desenvolvimento em diversos episódios. Esta hierarquia, que organiza o percurso de um andamento, dá a sua importância relativa aos diferentes episódios, diferentes fragmentos de forma e de tempo que ouvimos, ajuda-nos a religá-los entre si, a deles fazer uma síntese, para nos permitir apreender o todo. Mesmo uma hierarquia tão poderosa, que governou uma grande parte da música clássica, não é tão rígida como pode aparecer, se for descrita numas quantas frases. Permite variações muito grandes de proporções; tal ou tal exposição de temas será mais ou menos extensa; o desenvolvimento poderá, umas vezes, ser muito condensado e, outras, muito mais amplo.

Mas as constituintes da forma serão sempre referenciáveis; e, como as estruturas formais permitem apenas uma dada elaboração de um material restrito tal como foi exposto, os desenvolvimentos não podem explorar um território desconhecido, surgirão no interior dos limites que a temática lhes impôs. Por isso, a sonata clássica de Haydn, de Mozart ou do jovem Beethoven respeita, grosso modo, as mesmas proporções de tempo. A standardização das componentes impõe uma certa standardização da duração, standardização já muito mais maleável do que no período barroco, em que o exemplo da Sonatas de Scarlatti ou dos Concertos de Vivaldi mostra, entre as obras, uma igualdade quase total de durações.

Quanto mais a linguagem se emancipar, tanto mais a duração igualmente se emancipará, quer seja, aliás, no maior ou no mais pequeno. As relações tonais tornam-se cada vez mais dúcteis, adquirem uma flexibilidade até então desconhecida, uma versatilidade que as torna capazes de se adaptar muito mais ao instante. A riqueza de modulações, a liberdade de encadear acordes cada vez mais afastados, entre si estranhos, permitem uma profusão na expressão que influi igualmente na percepção da duração. Em certo sentido, corre-se o risco da anarquia, porque uma falta de controlo sobre estes elementos essenciais da linguagem traz consigo a desordem, a perda da continuidade. Daí a necessidade de referências temáticas mais fortes do que antes, no caso de se querer construir no tempo – daí os famosos *leitmotive* de Wagner, que permitem orientar-se no que pode afigurar-se uma selva desordenada de modulações. Mas esta liberdade sente-se perfeitamente à vontade na pequena forma. Aqui, já não há necessidade de contrastes temáticos garantidos pela estrutura, nem de hierarquia entre temas principais e desenvolvimentos. Dentro em breve, tudo será tema e tudo será desenvolvimento: será abolida a hierarquia entre os fragmentos e constituir-se-á o todo de modo bem diverso. Mas, para constituir o todo a partir de fragmentos sem hierarquia, existe precisamente um problema de duração.

Para organizar os fragmentos ou episódios de uma forma, carece-se de uma hierarquia capaz de ordenar, de dispor e ajustar. A ordem cronológica é de todo insuficiente. Requer-se uma lógica de desenvolvimento, uma lógica de processo. Esta lógica encontra-se, em primeiro lugar, no que se poderia rotular de palavra a palavra, ou seja, o estabelecimento do próprio vocabulário. Enquanto estas palavras são organizadas por uma lógica visível, aceite de improviso antes do conhecimento, ou aceite segundo o conhecimento que dela se tem, o fragmento constrói-se com palavras que são adoptadas ou rapidamente se perfilham. Quando as próprias palavras, digamos também os elementos do vocabulário, se esquivam a uma organização geral, mas são altamente individualizadas, e a sua relação ou não existe, ou escapa à percepção directa, é evidente que as conexões

serão mais difíceis de estabelecer e cada entidade terá tendência para se dobrar sobre si mesma, para existir por si própria. A lógica de ordem superior que governa estes elementos sentirá tanto maior dificuldade em estabelecer-se quanto mais altamente individualizados eles forem. Daí uma grande dificuldade, e até uma recusa de estabelecer uma real hierarquia, e necessariamente uma dificuldade de ligar entre si, a este nível elementar, os objectos musicais. O resultado é uma escuta fragmentária que, apesar do hábito que se pode ter daquilo que se ouve, permanece fragmentário. A repetição pode familiarizar-nos com a ordem cronológica, mas a fragmentação persiste. Esta fragmentação permanece suportável durante um lapso de tempo delimitado; quanto mais se alarga a dimensão do tempo, tanto mais aumenta a incapacidade de colar os fragmentos sucessivos, de perceber a sua relação, não só na sua proximidade directa, mas numa globalidade que implica uma síntese temporal.



Uma das causas mais fortes, tanto da percepção fragmentária de uma obra por um ouvinte como da redução, pelo compositor, da obra a um fragmento de tempo mais ou menos breve, reside sobretudo na captação do instante enquanto tal, isto é, na não-repetição absoluta seja de que característica for. Se, no limite do absurdo – no tocante à percepção, e não à lógica de construção – nenhum intervalo, nenhum ritmo, nenhum timbre, nem sequer nenhuma figura no seu número de notas ou de durações, for repetido, o fragmento não poderá prosseguir-se durante muito tempo, porque as possibilidades de não-repetição absoluta são extremamente limitadas. Tal foi, num momento muito curto, a obsessão weberniana pelo fragmento absoluto – comparável ao quadrado, também ele absoluto de Malevitch. Ultrapassada esta crise do absoluto, já não se encararia a não-repetição total como o critério determinante da composição. Se houvesse o desejo de reencontrar a duração, de garantir um certo estabelecimento no tempo, também já não seria decerto necessário reencontrar repetições textuais, que teriam indicado uma facilidade e um fiasco, simples regressão, mas situações análogas, embora variadas nos seus dados literais. Importa assim estabelecer uma rede de características em evolução, mas assaz tipificadas para incitar ao “reconhecimento”, a fim de simultaneamente ligar e diferenciar os diferentes fragmentos. Este processo pode aplicar-se a todos os elementos da linguagem e numa escala mais ou menos vasta. Ou seja, a microforma poderá assim definir-se pouco a pouco, e a macro-estrutura resultará do conjunto destas microformas, porque a sua evolução depende do jogo interactivo das diversas redes. Os fragmentos assim constituídos serão unidos por um desenvolvimento

orgânico, que incita o ouvinte a reconhecê-los pela similaridade de situações perceptivas em que ele as coloca.

A ligação entre o fragmento e o todo é, sem dúvida, a mais difícil de estabelecer, quer para o compositor quer para o ouvinte, porque o fragmento – apesar de todas as precauções que se possam tomar – tem uma tendência para autonomia, separado como está dos outros pelo tempo. Assim como não há verdadeiramente um fragmento absoluto, por mais tentado que se esteja a abeirar-se dele, assim também não existe continuidade absoluta, sobretudo numa ampla trajectória. A memória, especialmente numa obra ouvida pela primeira vez, ou numa obra pouco familiar, capta fragmentos e, por vezes, não como o compositor os concebeu e realizou, características de escutas mais fortes do que critérios de escrita que se interpõem entre a obra concebida e a obra percebida. Para ligar os fragmentos que a memória apreendeu, em seguida temporariamente esquecidos para captar outros novos, o esforço de síntese é retrospectivo: nunca se está seguro de ter reconstituído mentalmente o todo genuíno. Isso verifica-se em particular com uma música não repetitiva, com uma textura relativamente complexa, mas o mesmo acontece com formas antigas de escritas em que a apreensão não pode ocorrer de modo imediato: refiro-me a certos tipos de escritas canónicas estritas, cuja legitimidade se impõe mais pelo olho do que pelo ouvido. Procedeu-se a vários testes de reconhecimento da forma – forma de uma peça tal que ela se apreenda após uma ou várias escutas; e isto com ouvintes sem conhecimentos específicos quer sobre música quer sobre a peça, e também com ouvintes que têm conhecimentos profissionais aprofundados. Se chamo forma à dialéctica que une os fragmentos componentes à globalidade dos episódios, estes testes comprovaram ser extremamente reveladores da obrigação que sentimos de colar os fragmentos captados no instante com um todo, que a memória não conseguiu reconstituir na sua continuidade. A primeira escuta revelará apenas os fragmentos mais salientes, os que se distinguem por um perfil marcante, único: estes fragmentos serão isolados e os primeiros a ser retidos; quanto aos outros, não terão sido decididamente apreendidos, porque a memória está à espera de perfis muito característicos que poderá novamente armazenar. Assim a primeira impressão é a de uma fragmentação esporádica, separada por praias de total indiscriminação; a primeira captação da forma será, em geral, descontínua e tentar-se-á de qualquer maneira ligar estas ilhotas, buscando o que as pode aproximar ou contrapor. Com uma escuta repetida, os fragmentos mais salientes que de imediato se referenciaram, por assim dizer fora de contexto, serão progressivamente repostos num todo, já que a atenção incide nos fragmentos mais difíceis de aperceber, por causa da sua complexidade que engendra uma confusão ou uma dispersão da trajectória,

ou em virtude da sua ambiguidade de construção, difícil de agregar directamente a um ou outro critério. Como afirmei, os fragmentos isolados não serão forçosamente percebidos como o compositor os intentou e concebeu; pode haver efeitos adjacentes – de dinâmica, de intensidade – que sejam mais fortes do que a estrutura escrita propriamente dita e que impelem a percepção para caminhos mais *verdadeiros*, deste ponto de vista, do que os do compositor. Já chamei a isso os efeitos de invólucros ou de sinal, que fornecem à percepção um critério peremptório de reconhecimento; critérios, na verdade, bastante primários, mas que são de uma importância capital para definir o fragmento tal como se apreende e, em seguida, o seu nexos com os outros fragmentos. Estabelece-se assim uma hierarquia dos fragmentos: uns, em geral bastante curtos, dos quais rapidamente se discerne o perfil e as características, que a memória assimila com relativa celeridade, e até muito depressa, se forem particularmente marcantes; e outros muito mais vagos, que se percebem como momentos intersticiais, transição da qual não se captam claramente nem as componentes nem a trajectória, que se aceitam como momentos vagos entre momentos mais definidos. O resultado destas investigações sobre a forma enquanto relação do fragmento ao todo é um meio de detecção do problema geral enquanto tal e do modo individual como este nexos é apreendido. Não chegarei ao ponto de dizer que tantos indivíduos, outras tantas descrições, porque elas se prendem todas nos mesmos pontos salientes; mas, à parte estas cristas salientes, as descrições da forma podem ser muito divergentes e coincidir apenas de modo muito vago, ou nem sequer isso, com a descrição objectiva da obra, de acordo com o compositor ou segundo um analista da partitura escrita. Há decerto, como afirmei, diversos graus de exactidão na abordagem conforme o ouvinte é mais ou menos adestrado, mais ou menos culto, ou se ouviu a obra várias vezes. Mas, em certo sentido, o que é tranquilizador é o poder de *efabulação* do ouvinte relativamente à música que lhe é ministrada. Na maioria dos casos, a partir do número de fragmentos que a sua memória conseguiu captar, ele constitui uma verdadeira história formal, só a ele atinente, que se torna a sua propriedade da obra. Acontece também que a sua memória, por causa do vocabulário que lhe permanece estranho, devido ao empenhamento estético a que ele resiste, seja incapaz de apreender e de reter o mínimo fragmento; tudo parece, pois, um caos, ele não aspira a ir mais longe na escuta, porque não sente necessidade alguma de estabelecer uma ligação entre sensações que nem sequer chegam à apreensão instantânea. De repente, sente tão-só incoerência e vacuidade, porque tudo o que faz o valor de uma linguagem e dá sentido ao que se escuta lhe parece desesperadamente ausente. Acrescentarei, todavia, que se o compositor, ao escrever, não atendeu a esses critérios importantes,

é evidente que o ouvinte não conseguirá aperceber-se deles, seja qual for a linguagem escolhida; as incoerências de um compositor amador, mesmo se tenta imitar Beethoven, Chopin ou Debussy, persistirão como incoerências, onde subsistem os aspectos mais superficiais de uma linguagem, ao passo que a coerência profunda de uma obra de acesso difícil se revelará à medida que ela for descoberta por meio de uma abordagem reiterada. A coerência e o liame dos fragmentos com o todo não se reduzem a uma questão estilística, mas sim de entrosamento de elementos diversos e de processos convergentes ou divergentes.

Gostaria, a propósito do nexo do fragmento com o todo, de evocar um ponto muito particular, cuja existência me foi assinalada na pintura contemporânea. Pontus Hulten, a quem falei destas questões, indicou-me um fenómeno em pintura no qual eu jamais tinha pensado, e ainda menos reflectido. Falou-me do fenómeno da reprodução dos quadros, que se tornou corrente graças à enorme expansão do livro de arte, equiparável à difusão da música pelos discos. Mas enquanto os discos nos apresentam uma espécie de reprodução fiel da obra, tal como se pode ouvir na realidade, e em geral, excepto por efeitos especiais, a tomada de som não “tráfica” as relações de equilíbrio da obra – quando muito, torna fáceis equilíbrios difíceis de alcançar de modo inteiramente claro na realidade –, o livro de arte manipulou o espaço, como nunca o disco ousou manipular o tempo. De facto, em todos os livros de arte, praticamente sem excepção, ao lado da reprodução integral dos quadros, há muitas reproduções de pormenores – numa mão, nuvem, canto de paisagem – que fornecem uma visão muito diferente deste pormenor, que na origem não devia nem podia ser percebido. Retalha-se assim o todo do quadro numa série de fragmentos, tornados de todo irrealistas pela ampliação. Pontus Hulten asseria que esta cultura do fragmento contribuiu fortemente para a concepção de certos pintores, na sua visão do quadro. Esta espécie de extensão desmesurada e isolada do contexto faz que o fragmento se converta num todo e que o verdadeiro todo seja evacuado da tela ou, mais geralmente, do suporte. Terá isso existido e poderá existir na música, a não ser nas relações de equilíbrios sonoros distorcidos por captações de som muito focadas no alvo, como as faz e pratica a música pop?

Após a entrada no domínio da electroacústica e do computador, parece-me correcto que se pode fazer a comparação entre os pormenores ampliados de uma pintura, servindo de ponto de apoio a uma nova concepção, e as transformações do som acústico original por uma série de manipulações, a criação de um certo tipo de estruturas que esticam e alongam o tempo real para lá de toda a realidade, a fragmentação do espaço em trajectórias virtuais impossíveis a um instrumento real. Gostaria ainda de assinalar a este respeito que

é possível realizar com a máquina sobretudo o que eu poderia chamar de fragmento infinito, que não é realmente um todo, mas que a partir de dados precisos fornece o fragmento sem fim de um todo imaginário, que não é feito para ser ouvido enquanto todo, mas concebido até como tal: fragmento aleatório de uma combinatória sem acabamento possível excepto arbitrário. Aliás, não é necessário o computador para realizar semelhante conceito; pode levar-se a cabo, em modelo reduzido, com dados assaz neutros, anónimos e suprimindo tão radicalmente quanto possível o gesto do compositor. Foi o que aconteceu por vezes, mais ou menos conscientemente, mais ou menos voluntariamente, nos anos 1950, quando se sistematizou a utilização das permutações de uma dada ordem. Como a ordem de partida é arbitrária, decorrendo de uma escolha tão lógica como outras, mas não mais exclusiva, insubstituível, do que as outras, as permutações daí derivadas deviam a sua existência não tanto a uma decisão estética quanto a um automatismo de consequências e de desenrolamento. Para os dados iniciais adequados, as deduções podiam ser múltiplas, e até realmente sem fim, não impondo verdadeiramente nenhuma hierarquia, já que todas são iguais umas às outras em peso e importância, como material bruto. Compor já não é então verdadeiramente compor, mas justapor um certo número, finito, de resultados, mas finito porque assim se decidiu, finito arbitrário que poderia eventualmente supor um prolongamento mais importante. Ao deixar intervir o automatismo dos parâmetros, não se criou, pois, verdadeiramente um todo, mas retalhou-se no tempo um fragmento que permanecerá obrigatoriamente no estado de fragmento de um todo, impossível de se aperceber na sua integralidade, já que este todo é sem limites, e as permutações e outras manipulações podem prosseguir-se indefinidamente, se não se tomar a decisão arbitrária de as deter num dado momento. Deste fragmento de infinito encontram-se exemplos avocados “a olho”, e o exemplo que os gerou foi o *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen, peça relativamente curta, mas que apresenta o problema do modo mais incisivo e evidente. As peças que dele derivaram de forma mais ou menos directa, como *Kreuzspiel* de Stockhausen ou a primeira peça das minhas *Structures pour deux pianos*, fazem intervir esta ambivalência do corte do tempo, que já não é uma verdadeira escolha, antes uma decisão forçada pelo facto de que uma ausência de gesto não pode gerar uma forma forte e convincente, e sobretudo não suporta uma duração extensa. Nas obras deste período, a “combinatória” enquanto tal, ou seja, a combinatória dos parâmetros, tornara-se tão peremptória que podia originar um número infinito de deduções, entre as quais se renunciava a fazer uma escolha. Como os dados de base eram assaz neutros, anónimos, chegava-se pela sua utilização sistemática e não discriminatória a suprimir

tão radicalmente quanto possível o *gesto, visível*, do compositor. Visto que as escolhas preambulares – escolhas de parâmetros, de funções – eram arbitrarias (a ideia musical não efectuara verdadeiramente a selecção das componentes que lhe devia proporcionar a existência), as deduções daí resultantes podiam ser literalmente sem fim, e até sem finalidade, não impunham nenhuma hierarquia, nem sequer uma sequência, uma necessidade de sucessão, sendo iguais umas às outras em peso e importância. Decide-se então decompor neste infinito potencial, um segmento de tempo, um fragmento deste todo, impossível até de imaginar na sua integralidade.

Em semelhante automatismo, numa tal ausência de decisão, este fragmento de infinito não impele a uma escuta orientada, mas deixa flutuar a percepção numa total ausência de gravidade: o conceito de *todo* é-lhe radicalmente antinómico. Mas parece-me evidente que existe uma dimensão da percepção (a sua desorientação, a sua ausência de directividade) que pode ser utilizada de modo inteiramente justificado, como uma espécie de não-gesto, de anti-gesto, sob a condição de saber precisamente qual a sua natureza e, por conseguinte, a função que se lhe pode atribuir. Eis porque o problema dos compositores desta geração, e nesta época, foi, a partir de semelhantes dados gramaticais, encontrar um sentido e uma directividade nas deduções feitas a partir de um modelo e de uma matriz, lutar, por soluções únicas e finitas, contra a indeterminação e o inacabamento do fragmento, o seu anonimato e a sua arbitrariedade, a sua estrutura literalmente informal, e repensar assim, com um uso de todo diferente destas técnicas descrita, a noção de um todo hierarquizado.



Todavia, a própria hierarquia das escolhas fora abalada porque, frente a um certo número de deduções, não se sentia a necessidade da escolha, pois todas eram de igual natureza e valor. A consequência directa foi o que se chamou obra *aberta*. Este conceito de obra aberta não proveio inicialmente de uma reflexão sobre a forma, mas surgiu como uma consequência das escolhas múltiplas ao nível mais elementar da linguagem. Porquê esta solução e não outra, já que elas são igualmente válidas? Porquê tal solução em tal momento, se a trajectória pode descrever-se de vários modos, igualmente legítimos? A junção dos fragmentos tornava-se assim ela própria um ponto problemático e aberto a opções diversas. Quem iria fazer a escolha dessas opções, mesmo que o compositor não encontrasse nenhuma razão para se decidir, a não ser o intérprete a quem se forneciam os dados, e que imporia, portanto, a sua própria escolha, sobrepondo assim a sua arbitrariedade para ligar os fragmentos

num todo essencialmente provisório, individual? Qualquer outra escolha continuaria possível a um intérprete diferente ou ao mesmo que, numa nova execução, decidiria constituir outro todo. O essencial, no conceito de obra aberta, não era a espontaneidade de escolha perante fragmentos ou percursos propostos, já que esta espontaneidade não tinha, enfim, nenhuma influência sobre o resultado final, e uma verdadeira espontaneidade era, inclusive, impossível, quanto mais se avançava na familiaridade com as propostas do compositor. O essencial residia na possibilidade praticamente ilimitada de reconstituir todos diferentes a partir dos fragmentos propostos. O problema da escolha fora alçado ao nível da forma e do sentido, em vez de permanecer no terreno das estruturas elementares. O conceito de obra aberta podia, evidentemente, irrigar a realização a níveis mais ou menos gerais ou num campo de aplicação muito localizado e dirigido. A escolha podia, aliás, decidir-se no próprio instante da execução ou constituir o objecto de uma preparação concertada. Poderia assim falar-se, muitas vezes, de momentos abertos e não de obra aberta, por curtos que fossem tais momentos, introduzindo uma diferença de escuta relativamente ao próprio fragmento ou ao encadeamento de certos fragmentos. No entanto, também aí, e sobretudo aí, é indispensável o gesto do compositor, porque há-de prever, se não todos os encadeamentos de fragmentos, pelo menos os campos de junção, a trajectória eventual ou provável que os organiza e constitui como todo. Reencontramos nesta situação do compositor a utopia de Mallarmé e do seu Livro. Mesmo com uma ambição mais modesta, e se não se chegar a conceber a Obra musical como a única decifração do mundo, uma obra múltipla, verdadeiramente múltipla, colectiva, é impossível de conceber sem um tal número de regras para as escolhas a efectuar, porque as condições da decisão se tornam mais importantes do que o próprio acto, e conduzem portanto a uma inútil absurdidade. No entanto, a utopia da obra aberta deixou alguns vestígios, introduziu uma dimensão nova no próprio seio do fragmento e na junção possível dos fragmentos. A prática da interpretação mostrou, ao mesmo tempo, os seus poderes e os seus limites.

Existe, porém, outro campo de aplicação para a noção de engendração “automática”, sem intervenção do gesto. O computador, a partir de dados múltiplos e de regras de organização, consegue plenamente deduzir este fragmento infinito, de que acima eu falava. Como a máquina é incapaz de um gesto de composição, combinará até ao infinito os parâmetros que lhe foram submetidos e tecerá o fragmento de infinito de um modo tanto mais rico e variado quanto mais regras complexas ou móveis forem fornecidas. Mas, claro está, semelhante fragmento não é feito para uma escuta atenta e contínua, por exemplo na audição de uma sucessão de fragmentos

gestuais, como um intérprete no-los pode apresentar. Existe, pois, um nexos diferente que se estabelece entre este grande fragmento não gestual e, quando lhe está sobreposto, um todo composto de uma multiplicidade de gestos. A interação dos dois universos que depende de um mesmo critério comum de aparição – a duração ou a dinâmica, por exemplo – gera uma escuta múltipla comparável no universo plástico (de Klee, por exemplo) a fundos informais, que podem ser trabalhados segundo parâmetros extremamente pormenorizados, nos quais surgem actos pictóricos delimitados. Assim se defrontam, aliás, duas concepções do corte e da percepção no tempo de fenómenos sonoros que não obedecem à mesma lógica da engenharia e da escolha.

Para lá da aplicação directa a obras segundo uma dada técnica, gostaria de encetar uma reflexão sobre obra fechada e obra aberta, relativamente ao conceito de fragmento, e ao que isso supõe de relações antinómicas entre formal e de informal.

A obra aberta olha-se como o exemplo-tipo do inacabamento voluntário – o que nada tem, à primeira vista, a ver com o *fragmento* enquanto tal. Porquê o inacabamento voluntário? Porque se exige mais do intérprete (ou dos intérpretes) do que seguir apenas uma trajectória dada e definitiva, imposta à sua imaginação. À medida que, na nossa tradição, se evaporou o mínimo vestígio de improvisação – mesmo sob a forma mais superficial da ornamentação –, o intérprete foi submetido ao rigor do texto a ele confiado, apetrechado, e até oprimido, com um luxo de pormenores na notação, dos ritmos decerto, mas também da dinâmica, das modificações de *tempi* e de outras múltiplas minúcias. A observância estrita desta plethora de sinais revelou a sua inanidade, ao inibir o próprio *gesto* da transmissão. Daí a reacção contra tudo isso endereçada ao puro acaso, sinal da libertação de uma insuportável tirania pela anarquia arvorada como princípio, como regra de conduta. Não podia ir muito longe esta reacção, que visava reinstaurar a espontaneidade como o essencial de uma “leitura” – se a palavra pode ainda aplicar-se a elementos bastante vagos, afastados de toda a noção gramatical, e até de qualquer transcrição da ideia excepto gráfica. Espontaneidade pura e até um mínimo de permanência não fazem necessariamente um bom casamento. Era uma solução demasiado simplista para resistir à tensão que ela suscita; ficou-se, cada vez mais, pela anedota, tanto no material como no modo de dele se servir, e foi isso que definitivamente a arruinou.

Encontrava-se lá, porém, o germe do livre arbítrio, de uma decisão não imposta, mas que institui de novo a possibilidade, não de uma real improvisação – a gramática deixou de a tal se prestar, pois já não se baseia em códigos estabelecidos e aceites –, mas antes de uma certa flexibilidade nas escolhas: escolha dos percursos, a mais

influyente no afeiçoamento da forma global; escolha nas dimensões menos constrictivas da notação como a dinâmica, o modo de ataque ou o modo de sustentação dos sons, o modo de descrição dos agregados sonoros, porque o próprio princípio das alturas dificilmente era atacável por esta flexibilidade, requerendo operações de transposição, mudanças de dispositivo, de elaboração muito mais complexas, embora a constrição refaça a sua aparição de um modo ainda mais radical do que antes

A participação do intérprete na elaboração de uma forma voluntariamente “inacabada”, se não se tencionar que ela ocorra fora de toda a regra elementar de linguagem, acha-se, pois, restringida sobretudo a características essencialmente *não quantitativas* do próprio vocabulário e a percursos de forma. Estas variações não são apenas superficiais, como pode sê-lo uma ornamentação. Afectam, de facto, a própria expressão, podendo modificar a agógica de uma frase, a sua trajectória dinâmica, a sua acentuação, o seu modelo; toda a força expressiva depende, efectivamente, da velocidade e da dinâmica – que, por seu turno, admitem ou rejeitam um certo tipo de escrita rítmica ou polifónica, por exemplo. Uma sucessão de durações rítmicas regulares só obterá a sua significação a partir de um certo grau de celeridade ou, pelo contrário, de excessiva lentidão; uma polifonia densa já não terá legibilidade alguma, se a velocidade de leitura ultrapassar certos limites. O texto submetido a estas modificações não é, portanto, indiferente; deve ser composto em função dos imperativos impostos pelas variáveis que se pretendem aplicar. Revela-se indispensável uma certa polivalência dos signos, se quisermos que o texto funcione a diferentes níveis e possa adquirir uma significação ligeira ou profundamente distinta. O próprio fenómeno sonoro está aí directamente implicado: num instrumento ressonante (piano – harpa – vibrafone, etc.), o facto de utilizar livremente a ressonância carecerá de um tempo de desenrolamento lento, e até muito lento. Se estes instrumentos forem utilizados sem a sua ressonância (ataque seco), é evidente que o silêncio que separará os eventos será, enquanto categoria de *tempo*, percebido de um modo muito mais distenso, porque o ouvido nada tem para analisar, para perceber, entre dois eventos, mas está apenas na expectativa do evento seguinte. Num caso, a ressonância, a percepção interessa-se por um presente transitório criado pelo evento precedente, deixa-se surpreender pelo evento seguinte; no caso da ausência de ressonância, a memória não é sustida por um fenómeno sonoro imediatamente apreensível, a percepção encontra-se, pois, à espera do evento futuro. Não se trata apenas de uma repleção ou de um vazio entre um evento e o evento subsequente, trata-se antes de uma oposição radical entre atenção ao passado-presente, por um lado, e futuro, por outro: a categoria tempo é assim de todo invertida.

Ficou-se, outrora – no início, por causa do choque provocado pela intrusão do acaso puro – muito hipnotizado com a noção de espontaneidade frente às modificações de um texto musical pelo intérprete. Pessoalmente, nunca me senti inclinado a privilegiar esta categoria em acção. Que é que importa na manipulação e na flexibilidade de um texto? Será verdadeiramente o choque de um encontro, choque renovado de cada vez? Se as regras da execução forem simples, sim; ou se alguém as decidir por nós ou formos obrigados, sem preparação imediata, a submeter-nos a elas. O intérprete que decide por si mesmo não é verdadeiramente livre na sua decisão: familiarizou-se com o texto e, quer queira quer não, as suas decisões serão dependentes do hábito que adquiriu frente a esta texto; todas as suas decisões serão orientadas de modo subjacente. As categorias que irá privilegiar são, pois, as categorias mais exteriores – o que não significa que hão-de ser as menos imediatamente expressivas. Pelo contrário, quanto mais as modificações forem ditadas pelo imediato poder de expressão, tanto mais dependerão da agógica simples que for imposta às frases ou, mais geralmente, aos fenómenos musicais. Mas se do outro se depender – seja um parceiro (na literatura para dois pianos, por exemplo) ou um maestro a cujas impulsões se há-de reagir – mesmo que só para estabelecer um equilíbrio sonoro numa trajectória imposta por este outro, ou se for preciso obedecer a uma ordem de sucessão que ele impõe no último momento, então a reacção espontânea, emotiva – mas na direcção imposta – surge e confere à execução uma tensão, ou antes, uma espécie muito característica de tensão, impossível de obter por outros meios.

O campo de acção desta espontaneidade é, todavia, muito limitado e só em parte justificaria a imposição de uma dimensão variável do texto; esta há-de basear-se, para resultados de maior monta, no trabalho aprofundado de reflexão. E este não será essencialmente um trabalho de grupo, mas um trabalho individual. Estudar um texto, ver de que modo se lhe poderá aplicar este ou aquele tratamento não implica a espontaneidade, mas ensaios repetidos e reiterados de aplicação em torno da variabilidade de certos parâmetros. O intérprete pode até escrever para si mesmo variantes, de que fará a sua versão, porque poderá privilegiar este percurso, aquela dimensão rítmica, aqueloutro perfil acústico: o texto polivalente ter-lhe-á permitido estabelecer uma correspondência pessoal com um ou outro aspecto do texto. Mas, como já antes afirmei, o compositor deve preparar o seu texto em função desta polivalência; o mesmo é dizer que se impõem obrigatoriamente características muito fortes de invólucro e de trajectória para triunfar de forma convincente em semelhante programa. Estamos longe, decerto, do encontro-choque que, amiúde, se resume a uma aplicação mais do que banal do famoso encontro da máquina de costura e do guarda-chuva na

mesa de dissecação. A demanda do texto musical absoluto que se apresentaria a um número *absoluto* de transformações é, decerto, uma utopia – será ela própria *absolutamente* desejável? –; verdade é que a significação múltipla de um texto, ao ir mais longe do que a apreensão puramente emotiva, permanece profundamente ancorada numa gramática que privilegia o relativo e o múltiplo. Será este, porventura, o último avatar, o mais recente, em todo o caso, do princípio de variação...



Regressando à oposição entre formal e informal, que se deveria cotejar com a obra aberta ou a obra fechada, poderia dizer-se que o informal se coliga directamente com as estruturas de todo abertas, infinitas, infinitamente renovadas, e todavia desnudadas de toda a finitude, de todo o gesto, ao passo que o formal se identificaria, de modo mais claro, com a obra acabada, fechada sobre si mesma numa trajectória finita, oclusa. Por outras palavras, o informal enjeitaria o fragmento em virtude do seu próprio inacabamento, e o formal convocaria o fragmento, porque se define voluntariamente um segmento de tempo. Mas não será antes o inverso? Como já afirmei, o informal implica um certo infinito de transformações, sem gesto, sem directividade, esgotando bastante depressa o interesse da percepção, que se vê confrontada como um tempo amorfo onde a previsão – mesmo vaga – não é perturbada por nenhum evento particular. O fragmento é, pois, o único meio de a utilizar no seu poder real. Tomado como texto principal, um tempo restrito mostrar-nos-á bastantes possibilidades de retalhar este fragmento enquanto tal, e de a percepção permanecer alerta, sem vagar ainda de prever; o fragmento frustra então a curiosidade e a sua presença pode renovar-se, no seio de uma forma orientada e determinada, para momentos não-direccionais. A noção de fragmento, de corte, é essencial na utilização de semelhante técnica de desenvolvimento. Se o modo informal de conceber assim uma estrutura musical se aplicar a um *sub-texto*, ou seja, um texto secundário na hierarquia dos eventos musicais, então este poderá evoluir desde o contínuo audível rumo a uma evolução constante do audível para o inaudível, segundo a trajectória descrita por um gesto textual, formal. O informal aparece ou desaparece, conforme o que lhe ordena o formal. A noção de fragmento nem sempre se refere, pois, a uma noção de corte, de descontínuo; mas pode muito bem admitir o contínuo aparente ou não, flutuando segundo uma lei imposta por uma estrutura formal. Isso pode realizar-se muito facilmente com o computador, ao qual se deve, quando muito, fornecer um certo número de dados e de processos; mas pode, claro está, realizar-se de modo puramente instrumental,

contanto que se disponha de uma massa suficiente de instrumentos, utilizados não em vista da sua eventual massa dinâmica, mas para criar um conjunto estatístico onde os dados individuais que o compõem desaparecerão da percepção, para se fundir numa síntese, cujo invólucro sonoro se pode variar praticamente sem limite. A escrita muda então de aspecto: como as componentes individuais já não são apercebidas como tais, é preciso evitar o evento que faça sobressair uma linha relativamente às outras; todos os eventos hão-de estar próximos, tanto quanto possível, uns dos outros relativamente à frequência da sua aparição, à sua importância, à sua densidade. O modo de execução e a cor do timbre poderão sobrepor-se, variar em condições assaz mínimas para não serem notadas como tais; quanto mais se cruzarem e enredarem as linhas anónimas que compõem este conjunto, tanto menos será possível atribuir-lhes uma individualidade, uma personalidade, e mais perto se chegará do efeito estatístico global, inanalizável. No entanto, o todo deve ser governado por critérios harmónicos: o que não quer dizer que se haja obrigatoriamente de referenciar acordes; o conjunto estatístico harmónico pode ir do contínuo indistinto, sobreposição densa de intervalos aproximados onde a percepção se perde, até um acorde preciso descrito de forma estatística. O informal, como se pode constatar, é rico de um grande número de possibilidades que, até agora, foram muito pouco exploradas na nossa tradição ocidental.

Que se passa com o formal, que, ao invés, foi particularmente privilegiado? Se encararmos o desenvolvimento da nossa tradição, a obra é um percurso, mas um percurso fragmentado, cuja sucessão de fragmentos ir-se-á codificando, pouco a pouco, de um modo cada vez mais rígido e circunscrito para se desviar rumo à liberdade individual na escolha e no tipo de sucessão. Importa, antes de mais, constatar que a forma, e a busca das formas, está ligada à própria linguagem e às suas características estruturais: estas permitirão escorar e articular a invenção, estabelecê-la na duração, porque a duração é o indício mais significativo da evolução da forma. É decerto a este respeito que se pode falar precisamente de fragmento; com efeito, mesmo a obra mais clássica é uma acumulação – numa ordem imposta ou não – de diversos fragmentos que conservam uma certa autonomia. A forma está inevitavelmente ligada à duração e à linguagem: o nexa entre linguagem e duração justifica, de algum modo, a forma. Quanto mais invenções e deduções se puderem multiplicar a partir dos dados de base segundo uma lógica assaz dúctil e generosa, tanto mais a forma será susceptível de se ampliar e de suportar desenvolvimentos ramificados. O principal problema torna-se então a continuidade quanto ao fragmento, porque este permanece, primordialmente, na base de toda a ideia de composição, mas a sua integração no todo continua a ser a

principal preocupação táctica do compositor, e sem essa integração a forma não poderia existir. Para se constituir na duração, uma forma baseia-se, ao mesmo tempo, na evolução e na ruptura, no contínuo e no descontínuo, na similaridade e no contraste. Ao consolidar-se, o conceito de forma criou uma hierarquia da sucessão e dos contrastes que, no século XIX, culminou em modelos codificados – susceptíveis de variações –; esta hierarquia, porém, enfraqueceu-se, pouco a pouco, com uma evolução da linguagem que acolhia regras de encaadamento cada vez mais frouxas. A relação entre os diferentes fragmentos de forma dependeu, então, mais do instante, do instinto, do que de um código. A forma libertou-se assim de uma canga demasiado rígida em comparação com a sua utilidade real, mas despoitou o perigo do fragmento não integrado, da heterogeneidade das componentes, de uma fragmentação do discurso que o torna pouco perceptível e se opõe, por isso, à assimilação, à compreensão. Entre Mahler e Webern, que podem figurar como os dois extremos do pensamento e da realização formais, constata-se a cisão que pode surgir entre, por um lado, a integração do fragmento numa longa continuidade, por outro, a identidade do fragmento considerado enquanto momento único. Estes dois extremos levantam, aliás, um problema de percepção. No fragmento muito curto de tempo, estando absolutamente abolida a repetição, a captação do todo permanece incómoda por causa, simultaneamente, da brevidade e da renovação incessante. Esta conjunção faz que a percepção não consiga instalar-se segundo pontos de referência; surpreendida pela novidade, não pode reportar-se a um passado, porque a peça foi ab-rogada antes do estabelecimento de uma memória. Daí a dificuldade de audição apresentada por estas peças, não tanto pela sua substância, pela novidade do seu vocabulário propriamente dito, quanto pela resistência que elas opõem à memória com as suas características radicais de fragmentos: tempo breve, tempo condensado, tempo abolido. No extremo oposto, os grandes andamentos das sinfonias de Mahler apresentam uma acumulação e uma sucessão de desenvolvimentos, baseados numa apresentação renovada dos eventos musicais, em que a memória se esgota de imediato, ao tentar apreendê-los. Certos segmentos, mais caracterizados do que outros por cortes exteriores muito visíveis, desligam-se do conjunto, mas a percepção carece, antes de mais, da acuidade necessária para entre si os ligar. Muitas vezes, a acumulação e a diversidade é que fazem que o andamento inteiro persista, durante muito tempo, percebido como uma sucessão de segmentos fragmentados, cuja integração não chega a ser dominada. Isto vale para ouvinte; verifica-se igualmente com o intérprete: enquanto ele não tiver realizado por si mesmo (de modo analítico e consciente ou de forma pragmática e literal) a integração dos segmentos, dos fragmentos num todo, não conseguirá

verdadeiramente fazer justiça à trajetória da obra. O que se aplica a um andamento de sinfonia pode, sem dúvida, aplicar-se também aos diferentes andamentos de uma sinfonia. Mesmo se eles foram compostos em etapas distintas e sem conexão voluntária, estão na presença uns dos outros, tais como o compositor finalmente os ordenou; ostentam, decerto, dissemelhanças, mas encontram-se numa relação recíproca, exibem contrastes e similitudes. A integração destes fragmentos maiores num todo coerente – que admite, inclusive, as incoerências e as inconsequências, porque também estas fazem parte de uma ordem superior – permanece como o fim e a meta, ao mesmo tempo, do compositor, do intérprete e do ouvinte. Não é só a partir do final do século XIX que emerge o problema da coerência de um grande todo; ele torna-se já particularmente sensível numa obra como a *Missa solemnis* de Beethoven. Compare-se, não estilisticamente, mas do ponto de vista formal, a abordagem de Bach na *Missa em si* e a de Beethoven ao mesmo texto latino, e ver-se-á em que medida o nexo da grande forma e do fragmento aí se apresenta de forma diferente. Tomarei apenas o exemplo do *Credo*, texto que, de facto, oferece a maior dificuldade de transcrição para música, porque é o lugar de um contraste, de árdua superação, entre narrativa e dogma. Bach abeira-se deste texto por meio de uma sucessão de formas fechadas sobre si mesmas, que desenredam, por assim dizer, a mistura dos géneros; separa o ilustrativo do formal e evita assim o escolho em que Beethoven irá embater. Em vez de transcender o sentido pelo formal, este cola-se aos múltiplos episódios, acentua a sua teatralidade, sublinha a sua diversidade. A integração destes fragmentos, que têm uma tendência natural para preservar a sua autonomia, continua difícil de realizar: grande forma e fragmento persistem como antinómicos numa continuidade incessantemente posta em causa.

A oposição entre fragmento e todo acentuar-se-á ao longo do século XIX para chegar, como afirmei, à extrema cisão Mahler – Webern. Seguiu a evolução do vocabulário; quanto menos se concebeu o vocabulário segundo as normas gerais, tanto mais foi definido quer individualmente, quer no interior de uma obra muito precisa e em vista dela, tanto mais se levantou o problema da oposição pequena forma – grande forma, da integração do fragmento no todo. Sem dúvida, não é qualquer vocabulário que pode suportar uma grande forma. Há adequação evidente entre vocabulário e forma. Estilisticamente, podemos constatar isso ao longo da história. Certas formas de escrita rigorosa opõem-se, pelas suas exigências, a longos desenvolvimentos. A escrita fugada, canónica, impõe servidões tais que a combinatória não é infinitamente renovável no interior de certos dados. Pelo contrário, a variação não põe nenhum freio à invenção formal; quanto mais livre ela for no seu exercício, tanto

mais conseguirá ampliar os dados iniciais. Não impõe nenhum constrangimento formal rigoroso, contrariamente a outras formas de escrita.

Que se passa hoje, com a situação gramatical, tal como se pode avaliar na sua actualidade? Que é que os diferentes modos, os diferentes tipos de escrita engendraram do ponto de vista formal, e qual a situação do fragmento e do todo? A ausência de códigos gerais, de convenções, teve uma forte tendência para gerar o fraccionamento: fraccionamento das ideias, das estruturas, dos desenvolvimentos. Mais especificamente, o desejo de não-repetição literal tendia a isolar os momentos sucessivos, centrados num procedimento, características que diferiam, mais ou menos, de um segmento para outro: o perigo era, de forma muito conspícua, a ausência de coesão, daí a impossibilidade, para a percepção, de seguir uma série de eventos cujos vínculos recíprocos eram tudo menos evidentes. Este desenvolvimento paulatino realçava o carácter fragmentário até ao limite da disjunção. Como evitar a constante ameaça de ruptura no desenrolamento temporal? Reside aí justamente a dificuldade: conseguir que o previsível e o imprevisível se conjuguem, se juntem, para manter a percepção em alerta, sem a desorientar. Para isso foi indispensável repensar radicalmente a noção de forma. Todos os esquemas herdados, mesmo levados à sua extrema consequência, não conseguiam responder à escrita propriamente dita. Importa então, parece-me, integrar o fragmento de modo a que a hierarquia actue de forma diferente, em relação com os dados da escrita.

Que é que, no fundo, mudou com os compositores mais ousados do século XX? Não apenas o próprio vocabulário, onde os pontos de referência se tornam individuais, momentâneos, adaptados a esta ou àquela situação. Acima de tudo, o conceito da própria ideia musical. Posso apenas repeti-lo, porque já muitas vezes o afirmei: a evolução das formas está profundamente ligada à formulação da ideia musical. A história da nossa música ocidental não pode resumir-se à evolução da ideia de tema, mas a individualização, a caracterização cada vez mais precisa do que se chamou tema é, certamente, um dos seus traços fundamentais. Poderia até dizer-se que as formas musicais se definiram segundo referências precisas a uma ideia determinada com rigor em todas as suas componentes, em ligação com referências infinitamente mais vagas a esquemas muito gerais, próprios de um fundo comum muito pouco individualizado. Certas fases correspondem a tipos de fórmulas aplicáveis de modo assaz anónimo; outras, pelo contrário, associam-se de forma muito precisa a características altamente individualizadas. Isso dependia da forma escolhida, e no próprio interior desta forma, dos momentos que ela implicava. Na música barroca, por exemplo, o prelúdio resumia-se, por vezes, a descrições harpejadas de uma sucessão

de acordes, sem significação temática particular, uma espécie de rotina prática num percurso feito de encadeamentos mais ou menos codificados; no grau mais elevado, e de forma inteiramente simbólica, isso produz o primeiro prelúdio, em *dó* maior, do primeiro livro do *Cravo bem temperado*. A descrição harpejada de cada acorde é absolutamente repetitiva, funciona como princípio de unidade absoluta; e, ao mesmo tempo, dificilmente ela se pode considerar como um tema, porque tem um perfil rítmico reduzido à sua mais simples expressão de unidade regular. Não tem nenhum poder de transformação, antes uma faculdade absoluta de adaptação. O único desvio emerge para assinalar, ou antes, para sublinhar o fim dos encadeamentos assumido, decerto, pela cadência harmónica. Esta cláusula final significa que a trajectória chegou ao seu termo, que este fragmento perfeitamente unificado de tempo está encerrado. Na fuga, pelo contrário, encontra-se a definição de um *sujeito*, achado ou antes definido em função do seu emprego: ora organizado em função de empregos múltiplos segundo princípios de escrita estrita, ora formado de modo mais simples para um registo de manipulações mais restrito. Há, pois, fases de escritas rígidas e fases de escritas mais soltas, mais livres. As fases rígidas estão directamente ligadas à formulação da ideia e a ela se atêm; as fases soltas realizam-se ou com elementos da ideia desligados do conjunto, ou até com elementos rotineiros [*passee-partout*], momentos de transição, de abrandamento. Assim os fragmentos de semelhante trajectória estão ligados uns aos outros por este laço mais ou menos maleável, mais ou menos estrito, próximo ou remoto, que têm com a ideia inaugural: é preciso insistir no facto de que esta foi organizada – muito conscientemente nos casos mais árduos, mais agudos – em vista de semelhante dialéctica.



A ideia musical evoluiu, pois, em função da forma que suscitou, ao mesmo tempo que a evolução da forma, sobretudo a sua amplitude, exigiu uma ideia musical capaz de lhe responder. Mas também aqui se pode constatar que o modelo se adapta, segundo as circunstâncias, a usos muito diferentes. Este modelo temático exposto presta-se a todos os tratamentos, desde o inevitável reconhecimento literal até à redução a constituintes muito simples, e até ao mais simples dentre eles, o intervalo ou a célula rítmica. Pode, decerto, dar-se conta dos perigos entranhados na referência muito explícita a elementos constitutivos simplificados. Em Wagner, o cromatismo ascendente está de tal modo aplicado simbolicamente a *Tristão* que, ao ouvi-lo noutra ópera, noutra contexto, a conotação surge brusca e involuntariamente, e impõe-se fora da toda a relação orgânica.

O perigo da extrema fragmentação, quanto à ideia musical de origem, é o desenvolvimento rotineiro que já não sabe a que é que se há-de ligar de forma precisa: a coerência dos fragmentos corre assim perigo, porque alguns deles são muito claros quanto à referência, e outros não.

Nisso consistiu a dificuldade do vocabulário desenvolvido sobretudo após a Escola de Viena – na esteira de Wagner, mais especificamente – onde o reconhecimento, mesmo fragmentário, se tornou, por vezes, muito problemático. No outro extremo da paisagem, situa-se a técnica repetitiva de Stravinsky: *Les Noces* são disso o exemplo mais marcante; a ideia, em si mesma, não tem um perfil particular, absolutamente fechado: os seus traços são, ao mesmo tempo, assaz precisos – intervalos e rítmicos – para entrar na memória, e assaz indefinidos para poderem ser submetidos a variações – mais particularmente rítmicas – e prestar-se assim a uma indispensável amplificação. Também ali a ideia se inventa em função do desenvolvimento, e é neste tipo de desenvolvimento que se toca mais de perto na fragmentação da obra; porque baseado em *ostinatos* sucessivos – esquematizo –, se passa sem cessar de um fragmento a outro, em oposição recíproca. Nesta acepção, se a Escola de Viena, nos seus momentos mais audaciosos, desenvolveu essencialmente o seu pensamento musical, poderia dizer-se, no sentido da transição perpétua, porque os fragmentos estão ligados por uma continuidade de desenvolvimento, Stravinsky, no seu período mais aventuroso, situa-se na perspectiva da ruptura, encontrando a sua expressão mais cabal e prospectiva nas *Symphonies d'instruments à vent*.

Mencionei os riscos da transição perpétua, no sentido de que os fragmentos têm um nexos demasiado geral e distenso com a ideia de origem; podem, por isso, mencionar-se os perigos da fragmentação por ruptura em que os constituintes não chegam a formar um todo, permanecendo estranhos uns aos outros, cada vez mais estranhos à medida que se reescutam, porque ganham então uma autonomia que os isola seja de que contexto for. É a característica de certas formas muito teimosamente compartimentadas de Messiaen, só com dificuldade apreensíveis na sua continuidade, porque cada elemento de forma, mesmo sofrendo transformações radicais – amplificação, alargamento – fica restringido a um espaço intocável, o *seu* espaço: textura, timbre, registo, dinâmica. Embora este espaço facilite a memória, isola cada fragmento, impede-o, de algum modo, de participar numa verdadeira confrontação; persiste-se numa sucessão, onde a percepção divisa, acima de tudo, o princípio de fragmentação.

É, pois, ao reflectir a partir destas experiências, que se pode tentar imaginar a soma ou a integração dos fragmentos que uma forma pode ser. Mas, já a tal me referi, uma forma está ligada ao que representa, ao que é a ideia musical. Como poderá ela, hoje,

conceber-se? Uma das primeiras preocupações foi estabelecer uma distinção entre temática e atemática, e isso desde a minha *Sonatine pour flûte et piano* – o que nos faz remontar a 1946. Esta ideia não era, sem dúvida, só minha; provinha da contradição apercebida no seio da Escola de Viena, entre série e tema. Uma sucessão de alturas – pouco importa se são doze, cromáticas, ou de qualquer outro número ou natureza – pode estar, com efeito, na origem do que se poderia chamar uma estrutura *morfa* ou *amorfa*. A amorfa consiste em deduzir, desta sucessão de origem, um número mais ou menos reduzido ou ilimitado de outras sucessões, sem lhes impor, na origem, qualquer outra coisa além de uma simples dedução – transposição, permutação, sucessão determinada ou progressivamente aleatória. Não se fixam os registos, nem a definição dos intervalos reais, também não os valores das durações, nem os esquemas rítmicos, nem as dinâmicas, nem a densidade. Estas notas flutuam num espaço sem gravidade, que define da melhor maneira a sua sucessão. É possível, pois, atribuir-lhes grelhas de leitura muito diferentes, porque elas não acarretam em si nenhum gesto, não impõem nenhuma directividade. Comecei por uma série de alturas a que se aplicam diversas grelhas de leitura; mas o material primitivo pode ser também um material de durações, um esquema de dinâmicas, pouco importa. Importante é que este material não seja, à partida, sujeito a nenhuma condição e a nenhum critério, e não tenha, portanto, qualquer *obrigação* temática, falando com propriedade. Não significa isto que, a partir deste material de todo amorfo, não se consiga obter uma trajectória, um invólucro; basta aplicar-lhe uma grelha de leitura evolutiva – por exemplo aumento da densidade da textura, em seguida diminuição, para retornar ao ponto inicial, ou então orientação do registo real e da dinâmica, em suma, características que irão fornecer a este material uma direcção, um gesto, uma expressão específica, mas que não estará directamente ligado a uma *figura* inicial, com todos os caracteres descritivos que lhe são peculiares. Reencontra-se aqui a noção de figuras rotineiras [*passe-partout*], de que falei a propósito de certas transições na música barroca ou clássica. São, de algum modo, o que eu rotularia, por analogia, de tecidos intersticiais, que facilitam a coerência dos fragmentos, mas sem uma participação efectiva. Na *Sonatine por flûte et piano*, depara-se precisamente com este emprego como transição entre os diferentes andamentos de sonata unificados num só. Em simetria e em oposição a este tipo de desenvolvimento apresento, por contraste, o desenvolvimento a partir de temas, de figuras e de motivos desenhados de modo muito preciso com características acusadas: configuração de intervalos ligados por um perfil rítmico numa dada dinâmica, configuração que supõe um gesto expressivo decisivo. A partir desta entidade temática, consegue-se deduzir

segmentos, motivos restritos que irrigam o desenvolvimento sem perder a sua identidade: eles permanecem reconhecíveis, mesmo na divisão; assumem uma função repetitiva, apesar das variações e das transformações que podem sofrer. As características principais que delineiam esta temática continuam a ser uma permanência da percepção; pelo que a parte de desenvolvimento, o fragmento delimitado adquire a sua personalidade, excluindo toda a ambiguidade. Em oposição ao desenvolvimento que chamei “atemático”, que funciona a partir das grelhas de leitura maleáveis, o desenvolvimento “temático” concentra-se em figuras precisas e reconhecíveis – grelha de leitura absolutamente dirigida. A escuta orienta-se de modo muito diferente em consonância com a liberdade ou a constrição que lhe são propostas.

O tipo de escrita é susceptível de engendrar a forma, propondo fragmentos de natureza distinta, quer encadeados na continuidade, quer sucedendo-se por ruptura; ou seja, pode favorecer-se a integração de um dado fragmento num todo, levando-o a participar na evolução insensível dos critérios de desenvolvimento; ou ainda, pode, ao invés, valorizar-se a própria noção de fragmento, irredutível ao fragmento precedente e subsequente. Segundo a ideia musical que lhe corresponde, o desenvolvimento pode, pois, ganhar um sentido muito diferente, organizar formas inventadas especificamente com determinado fim. Haveria, então, tão-só formas individuais, insusceptíveis de entrar num quadro mais geral? Verdade é que, durante um período bastante longo, o problema da forma se pôs com acuidade e apresentou verdadeiras e genuínas dificuldades. Não é por acaso que até as obras mais conseguidas se apresentam sob uma feição compartimentada, quando alcançam uma certa dimensão, ou numa brevidade que realça o carácter fragmentário da forma. As duas obras mais célebres do início do século XX – refiro-me ao *Sacre du printemps* e ao *Pierrot lunaire* – que se tornaram verdadeiros símbolos da modernidade pelo que representavam de extremo na sua época, são ambas uma verdadeira justaposição de fragmentos. Isso transparece no *Pierrot lunaire*, composto de uma sucessão de peças curtas, e até muito curtas, que não estão ligadas por nenhuma característica temática, a não ser uma repetição variada e abreviada da peça 7 (“Der kranke Mond”) no fim da peça 13 (“Enthauptung”); e isto pode ainda considerar-se sobretudo como uma citação, um corpo estranho, e não tanto como um desenvolvimento, reforçando a noção do fragmento, em vez de sugerir a grande unidade de uma extensão. É evidente que a sucessão das peças e o seu reagrupamento intervêm na duração e no contraste, mas a noção de integração está aí, parece-me, deliberadamente ausente. O *Sacre du printemps* é também uma sucessão de danças, de episódios, cada um deles de uma duração relativamente breve, baseado em elementos restritos; certas figuras/temas passam

de segmento para segmento e mudam de importância, mais do que de função, porque não descompartimentam realmente as formas. Estas permanecem entidades separadas e em si fechadas. Como no *Pierrot lunaire*, a justaposição é organizada segundo contrastes muito habilmente geridos, mas não lidamos com uma integração. Para reencontrar uma forma de desenvolvimento deveras integrado, os dois compositores voltar-se-ão, com sortes e desfechos diferentes, para os esquemas clássicos, seja a Sonata, a Variação ou as formas pré-clássicas da Suite – esquemas sujeitos a códigos estabelecidos de desenvolvimento. Houve, decerto, dificuldade em pensar, ao mesmo tempo, vocabulário e forma; daí o recurso às técnicas de agregação, de integração, de outra época. Haveria que repensar profundamente a conexão entre o fragmento e o todo.

Isto continua a ser, decerto, um problema relevante, e é inútil dissimulá-lo. Se houver a recusa de aceitar esquemas preexistentes que se “aplicariam” a uma realidade que não o exige, é necessário pensar o problema a partir de outros dados. Há decerto várias maneiras de encarar a integração do fragmento no todo, e isso até na concepção. A própria proliferação do fragmento pode gerar a forma, como consequência dos critérios que se aplicam ao desenvolvimento da ideia musical; o deslize, por exemplo, de uma característica em cotejo com outra, a intrusão progressiva de uma tipologia relativamente a outra, engendrará segmentos cujo perfil se modificará de forma insensível: suceder-se-ão assim na continuidade segmentos em que o critério de mudança será dominado pelos factores de unidade, mas será assaz forte e eficaz para que a modificação do resultado seja sensível. Neste sentido, a evolução dos parâmetros decidirá, por assim dizer, da forma; a continuidade induzirá a mudança, os fragmentos serão fortemente integrados no conjunto. Mas pode também surgir o caso contrário, a saber, que, definido um certo marco de acção, importa descobrir os meios de junção dos fragmentos para justificar e realizar semelhante justaposição.

★

Como pensar integração e justaposição, como, mais geralmente, inserir o fragmento na forma – eis o que continua a ser uma preocupação essencial da composição, e até a preocupação essencial; sem uma inserção justificada, o fragmento persevera na sua autonomia e a forma, em boa verdade, não existe. Mas, antes de abordar directamente o problema, eu gostaria, primeiro, de falar do próprio material, porque ele que nos irá sugerir soluções essenciais no tocante aos elementos de base, aos princípios de desenvolvimento. Instituí, acima, uma oposição entre o que chamei de desenvolvimento temático e de desenvolvimento atemático, baseando-se um em figuras

constituídas, e o outro em redes. Esta oposição entre traços precisos e contornos gerais continua válida, sob a condição de a generalizar. As condições requeridas são, de facto, a precisão dos critérios e dos parâmetros. Sejam estes extremamente precisos e delimitados, e encaminhar-nos-emos para a noção de figura, de tema; sejam eles, pelo contrário, assaz gerais, e obter-se-ão redes. Segundo a natureza do desenvolvimento que se pretende obter, importa, pois, definir a natureza mais ou menos constritiva dos parâmetros e dos critérios; quando forem muito extensíveis, aportar-se-á, aliás, à região do informal, a que já antes me referi. O modo de conceber o material, de forma restritiva ou extensiva, determinará assim a natureza do desenvolvimento, fornecerá o carácter do fragmento. Estas noções e manipulações são, ao mesmo tempo, mais dúcteis do que as implicadas por um tema, em sentido estrito, e menos vagas do que uma série de sons, que induz, em rigor, apenas escassas consequências, a não ser do ponto de vista dos intervalos. Falei de parâmetros e de critérios: é evidente que estes termos se aplicam a dados muito diferentes das alturas, das durações, etc., por outras palavras, dos dados pontuais. Sem dúvida, os dados intentados podem ser pontuais, mas podem igualmente ser dados mais gerais, e até mais flexíveis, como textura, densidade, registo, evolução, etc.

Poderia, a partir daqui, descrever as formas possíveis de integração ou de justificação dos fragmentos num todo. A meu ver, isso implica várias maneiras de encarar esta integração: primeiro, considerá-la como finita ou in-finita; em seguida, considerá-la sob o aspecto de continuidade ou de ruptura; por último, considerá-la como função do tempo de sucessão ou não. São três critérios muito gerais, mas que fornecem a chave de toda a forma de integração do fragmento no todo, e que induzirão mesmo a congeminar que o fragmento se pode considerar como o ideal do todo ou, se invertermos esta última proposição: que o todo é impossível, que só o fragmento pode existir.

Se eu tomar a integração como um modelo finito, o material deverá ser limitado quanto às suas consequências, ou então utilizar-se-ão apenas os seus efeitos de proximidade; assim, por constrições extremas, como a não-repetição absoluta, restringir-se-á voluntariamente o campo de aplicação da invenção e o fragmento demonstrará, por assim dizer, os seus limites. Uma forma de maior dimensão é susceptível de justapor fragmentos finitos, de dispô-los por afinidade, por contraste, de deles fazer resultar um percurso conjunto ou disjunto. A trajectória formal constitui-se pela alternância irregular ou regular de fragmentos finitos, que podem pertencer a famílias diferentes, caracterizadas fortemente por marcas exteriores imediatamente reconhecíveis, sejam elas o timbre, o registo ou a densidade (no tempo ou no espaço sonoro), fragmentos irredutíveis

uns aos outros ou, pelo contrário, ligados por uma ou várias características comuns. Obtém-se assim uma mescla de estatismo – a natureza, a própria descrição dos fragmentos – e de mobilidade – devendo-se a sua colocação a outras considerações, por exemplo a frequência ou a regularidade de aparição. É uma forma que não leva em conta a ordem de aparição dos fragmentos de uma mesma família: o tempo do desenvolvimento não desempenha nenhum papel na sua aparência, no seu grau de complexidade. O tempo cumpre uma função no momento da sua aparição, mas eles são compostos de modo independente, submetidos à sua própria evolução. No entanto, a percepção há-de ser capaz de reconhecê-los, graças a características comuns muito fortes, para de imediato os isolar seja de que contexto for. Forma compartimentada, mosaico, tal pode ser o resultado deste arranjo dos fragmentos pela sua própria natureza.

Enunciei as categorias de finito e não-finito no que concerne à característica do/dum desenvolvimento. Se, de facto, os critérios escolhidos forem extremamente restritivos, darão lugar a uma certa combinatória de parâmetros (e creio que não se trata apenas de simples trocas ou permutações, mas que estes parâmetros serão mais “performantes”, porque de alto nível na hierarquia das ideias musicais), e tal combinatória estancar-se-á após um número finito de enunciados; em seguida, apenas poderá haver iterações, repetições, que anulam o valor do fragmento enquanto tal, e ainda o seu valor enquanto constituinte de um conjunto *orientado*. Se, pelo contrário, os critérios forem mais pregnantes, mais portadores, se forem passíveis de deduções em número praticamente ilimitado, o fragmento torna-se, de modo paradoxal, um elemento avesso à integração numa forma acabada; tem-se o sentimento de que ele pode proliferar indefinidamente e que arrasta a forma para uma ausência de definições fechadas, para um inacabamento estrutural imperioso. Eis o caso real de uma forma aberta: não é aberta, porque assim se decidiu, sem o cuidado e a apoquentação com a lógica específica exigida por semelhante objectivo, mas sim porque a ideia, o material, não pode gerar um conjunto limitado, e portanto uma forma fechada.

Que se passa, então, com a forma, *orientada* ou não? A forma orientada é a que supõe que os fragmentos, os segmentos de um todo maior observam uma certa ordem cronológica, que importa ouvi-los numa dada sucessão, e não de outro modo. Suponhamos, efectivamente, que um dado fragmento implica, de uma ou de outra maneira, a integração em si mesmo do fragmento ou dos fragmentos antecedentes, sendo o primeiro a soma de todos os que o precederam – soma que se pode manifestar por uma simples acumulação, numa sobreposição, segundo um arranjo mais subtil do que estas duas operações elementares. A necessidade de ouvir estes fragmentos cada vez mais amplificados impõe, para eles serem entendidos

enquanto tais, a ordem de aparição cronológica. Qualquer outro seria compreensível só *a posteriori*, porque ocultaria o processo de desenvolvimento. No entanto, não se é obrigado a respeitar a ordem cronológica de composição, que só pode fazer-se no sentido da acumulação; esta acumulação pode muito bem apresentar-se na própria obra, como uma sucessão de subtracções que irá levar o ouvinte a captar, pouco a pouco, de modo mais preciso o fragmento inicial, que permanecerá como a única testemunha de todo o processo. Mas há outra maneira diversa de conceber o fragmento enquanto constitutivo de um todo: os fragmentos não estão de modo algum ligados a uma ordem de aparição, porque são todos de igual peso e de constituição similar – o que não quer dizer exactamente da mesma extensão. Um fragmento pode ser mais extenso, mais dinâmico, mais forte; mas não deixa de desempenhar o mesmo papel estrutural que qualquer outro fragmento; e, portanto, o seu lugar no tempo não interessa para a compreensão do que ele representa, da função que desempenha: trata-se então de uma forma *não orientada*, flutuante, que eventualmente será submetida à escolha “improvisada” do intérprete, justificando a intrusão, nesta forma, da decisão de percurso aleatório. Utilizo a palavra “improvisado” só com a restrição expressa de que esta escolha improvisada se insere num contexto estrutural preciso, e que ela implica de algum modo um conhecimento muito nítido das possibilidades múltiplas oferecidas ao intérprete. Aqui, como sempre, tratar-se-á de uma espontaneidade adquirida por aquele que terá aprendido a manipular os diferentes fragmentos: seja qual for a escolha instantânea, a trajectória geral terá sempre um sentido pelo nexos próximo ou remoto que se estabelecerá entre os fragmentos mediante os diferentes invólucros que os caracterizam. Mas, repito, graças à equivalência estrutural destes diversos fragmentos, a ordem de sucessão só terá importância para estabelecer a trajectória momentânea, que lhes dará um sentido provisório. O acaso será assim, ao mesmo tempo, enaltecido e negado: porque todo o acaso há-de, na obra, vergar-se à necessidade, mesmo que caduca.

A palavra *fragmento*, no entendimento imediato, implica apenas uma noção de corte, de descontinuidade. É tão-só uma possibilidade da concepção da obra enquanto fragmento. A forma, com efeito, pode considerar-se como um mosaico de elementos: elementos mais ou menos previsíveis, porque deduzidos de uma única rede de ideias, elementos opostos por famílias, em virtude da rede a que pertencem; mas sucessão não imprevisível, antes independente, na sua própria lógica, da lógica das diferentes redes que dão origem aos fragmentos assim dispostos. Existe uma dialéctica da ruptura e da descontinuidade em semelhante dispositivo, mas, ao mesmo tempo, há uma profunda unidade na constituição de cada

rede. A continuidade não transparece, persiste no estado latente, constantemente contradita por uma colocação imprevisível; permanece em diferentes níveis das continuidades em ponteados que só é possível repetir graças a estas aparições esporádicas. Semelhante concepção formal não implica forçosamente uma trajectória finita: como assinaiei, isso depende essencialmente da riqueza potencial de cada estrato, e até do número de estratos postos em jogo. Sem dúvida, por meio de um *scanning* muito orientado dos estratos – desde o maior número de estratos a um só, por exemplo, ou de um máximo rumo a um mínimo e desdobrando-se de novo num máximo, etc. –, consegue-se impor uma forma fechada, orientada, ao mosaico de fragmentos assim constituído. Mas se cada estrato possuir uma espécie de combinatória ilimitada, arribar-se-á ao que chamei o informal, onde o finito é uma categoria desconhecida. Paradoxalmente, o informal é que irá dar ao todo no tempo o seu carácter fragmentário relativamente a um grande todo imaginário e, de algum modo, *in-finito*; ao passo que a limitação das potencialidades fará de um fragmento reduzido no tempo um momento *finito*, que será um verdadeiro *todo* absolutamente delimitado. Aliás, o jogo entre estes dois organismos revela-se interessante do ponto de vista da percepção: o *finito* deve ser composto enquanto todo, o *in-finito* só por ser apreendido enquanto fragmento. Num caso, os limites e a trajectória desempenham um papel capital para delimitar o instante da escuta; no outro, a percepção não precisa do contínuo, mas só pode ser esporádica. É o que pode igualmente chamar-se a escuta acontecimental ou não-acontecimental: acontecimental, ou seja, o fragmento enquanto todo, exigindo a atenção sustentada de todos os instantes; não-acontecimental, ou seja, o todo enquanto fragmento, reivindicando apenas uma escuta momentânea, e até uma percepção com eclipses.

À forma-mosaico, cuja descontinuidade de sucessão dos elementos é o princípio fundador, opor-se-á a forma-espiral; esta baseia-se na continuidade de eventos, cuja sucessão se renova sempre na mesma ordem, mas enriquecendo-se de variações que absorvem ou renovam a textura do estado precedente, se assim posso dizer. O princípio desta trajectória é extremamente simples; implica, sem cessar, a relação com o tempo do desenvolvimento. Se, de facto, a ordem de sucessão for imutável, todo o interesse irá incidir, por exemplo, na complexidade crescente do desenvolvimento, também na acumulação num desenvolvimento dos desenvolvimentos precedentes, e ainda na permanência de certos dados de base como textura e sequências rítmicas, e na mobilidade de outros dados como o registo e a dinâmica. Se, na forma-mosaico, a renovação da ordem de sucessão estava ligada a uma percepção descontínua do tempo, na forma-espiral o facto de uma sucessão irremediável dos elementos

não só leva a uma percepção contínua do tempo, mas arrasta ainda como consequência uma espécie de comparação do tempo: o tempo *presente* de um segmento, porque ele é, em certa medida, previsível, poderá referir-se ao tempo *passado* do segmento de família afim (similar, mas não idêntico – portanto de reconhecimento mais ou menos eficaz, segundo o grau de afastamento ou de proximidade), e fará, de igual modo, pressentir o *tempo* futuro da próxima aparição. Há, todavia, características que se denegam a um reconhecimento mecânico e imediato: a primeira é o grau de variação de um dado segmento quanto ao antecedente e ao subsequente; a segunda é o avanço ou a antecipação no estágio do desenvolvimento. Como os segmentos se tornam, efectivamente, cada vez mais longos pelo simples facto da absorção do segmento precedente, a consequência será dupla: os segmentos de família diferente suceder-se-ão a intervalos cada vez maiores, a percepção de proximidade, inicialmente muito forte, enfraquecer-se-á à medida do afastamento temporal; cada segmento terá um pendor crescente para a autonomia. De um todo parcial, facilmente perceptível porque composto de fragmentos curtos, que se integram sem dificuldade neste todo, passar-se-á a outro todo parcial, cada vez mais difícil de aperceber enquanto tal, porque a percepção se verá em apuros para integrar a soma dos fragmentos cada vez mais importantes num conjunto já quase inapreensível na sua integralidade, porque a memória perde, pouco a pouco, a sua capacidade de síntese. De todo muito compacto, a obra em expansão propende a converter-se numa sucessão de fragmentos autónomos, cada vez mais desenvolvidos, embora nitidamente orientados. Semelhante forma é, por essência, fragmento de um todo, potencialmente infinito. Para ser apreendida enquanto forma finita – ou provisoriamente finita –, importa pouco o número de sequências utilizadas, porque cada sequência possui autonomia na sua estrutura e na percepção que engendra. Que fazer, para “parar” este processo aparentemente insatisfatório, por causa desta característica de inacabamento? Não é necessário marcar o início com um sinal especial, porque se entra imediatamente no processo de desenrolamento sequencial; pode, sem dúvida, utilizar-se um sinal deste jaez que chame a atenção para o que irá ser, mais à frente, indispensável, um sinal de fim. Visto que uma sequência está sempre disponível para se encadear com a sequência seguinte, é imperativo pôr um *termo* ao próximo encadeamento eventual. A imaginação tem, decerto, limites como o material que ela utiliza – e também este material impõe os seus limites à imaginação. Não pode, por isso, falar-se impunemente de forma infinita, sem cair no absurdo intelectual. É, porém, interessante notar que semelhante forma, mesmo acabada, pode ser executada fragmentariamente, contanto que a cláusula final trave o processo de desenvolvimento. Cláusula

final ligada à cláusula inicial, se alguma foi escrita, ligada eventualmente a cláusulas de transição, que indicariam a aparição e o começo de uma nova sequência. Quanto às formas fechadas, essência da nossa tradição, é interessante conceber formas sem limites no seu princípio. É neste sentido que pode conceber-se a obra como fragmento de um todo que não é necessário realizar, que seria até impossível de realizar – o que deixa ao ouvinte ou ao leitor a ilusão de um prolongamento de que só ele é responsável. Para mim, é assim que a obra aberta adquire o seu verdadeiro sentido. É necessariamente fechada enquanto realização conseguida, mas permanece, ao mesmo tempo, aberta a um número ilimitado de deduções potenciais.

Neste panorama sobre as formas que utilizam a dialéctica do fragmento e do todo gostaria de incluir um tipo de dispositivo no qual os princípios formais se enxertam, se inserem e se encaixam uns nos outros: uma espécie de extensão do princípio muito conhecido da *Durchführung* [execução, desempenho], já não aplicado a temas, mas a princípios formais. Isso pode ir desde a simples inscrustação até à *mise en abyme* propriamente dita: aí não há ordem ou desordem imposta aos fragmentos e às sequências, mas suscita-se uma interação que multiplica os elementos de base por eles mesmos e os leva a transformar-se por acção recíproca. O fragmento torna-se todo de um modo mais complexo e sobretudo irreversível; o fragmento enxerta-se no fragmento e converte-se assim num todo indissociável. Berg deu-nos a indicação desta inclusão formal do fragmento no todo para conferir um sentido novo a uma dada forma, na *Suite lírica*, na qual um fragmento de andamento aparece num andamento, não como citação que ficaria saliente fora do contexto, mas como parte integrante de um contexto diferente daquele em que, primeiro, foi apercebida. Por isso, na *Suite lírica*, todos os andamentos estão ligados por uma espécie de *passagem do testemunho*.

★

O importante, pelo que me toca, é assim resolver o conflito entre o virtual e o real, entre o acabado e o inacabado, entre o todo e o fragmento. Será que uma obra, por unificada que seja – no passado e também no presente – poderá considerar-se como algo diferente de uma sucessão de fragmentos, com as suas particularidades e as suas funções? O facto de um vocabulário mais ou menos flexível, mais ou menos rico, permitir dar a esses fragmentos uma maior dimensão, uma capacidade mais forte de encadeamento, não impede a possibilidade de os separar na sua especificidade, de acordo com as características que lhes facultam um perfil único e insubstituível. É típico que, na análise das obras, se empregue constantemente o termo

“secção”: secção baseada em dados relativos à exploração de ideias musicais ou a uma combinatória destas ideias. Foi também sempre característico que, segundo os géneros abordados, tal sectionamento tenha sido mais ou menos preciso, mais ou menos solto, fácil ou difícil de detectar, ligado a ideias genuinamente instrumentais ou a um conteúdo poético ou dramático; mas o sentido do todo foi dominante em comparação com o fragmento. O todo é o que justificava a existência e o lugar do fragmento. Em virtude de as formas normativas terem perdido, pouco a pouco, a sua hegemonia, o fragmento revelou-se essencial enquanto tal, ou enquanto constituinte não servilmente subordinada ao todo. Em casos extremos – Webern por exemplo, sobretudo nas peças mais curtas dos anos 1910-1914 –, o todo, por causa da própria brevidade, só pode perceber-se como um fragmento; a obra como uma sucessão, e não uma soma, de fragmentos que persistem não integrados num todo. É o que Mallarmé chamava o álbum em cotejo com o livro: folhas destacáveis avessas à encadernação e à sucessão obrigatória.

Pode agora, após todas as experiências do século XX, chegar-se a esta conclusão de todo provisória e sujeita à dúvida: a obra só pode ser o fragmento de um todo imaginário. A obra encarada como todo seria tão-só uma ilusão habilmente construída; tal como a luz através do prisma, ela decompõe-se em constituintes fragmentárias que, numa continuidade temporal, retomam a aparência do todo. Como em certas novelas de Kafka, de final incerto, e até sem desfecho, a obra enquanto tal – fora das funções narrativas da linguagem a que durante muito tempo obedeceu – só poderia ser inacabada, fragmento de um todo irreal, hipotético. Como a linguagem já não tem constrições, incluindo sobretudo as constrições cadenciais, todo o *fim* só poderia, de modo artificial, bloquear um todo que contradiz absolutamente a noção de fim, de acabamento.

Por outras palavras, e para terminar provisoriamente a minha colação: só o fragmento possui realidade, porque o todo não passa de uma ilusão sempre renascente e sempre perseguida.

APÊNDICE

NOTA PRÉVIA

Em 1953, numa altura em que o nome de Pierre Boulez era praticamente desconhecido em Portugal, a revista *Gazeta Musical* publicou uma entrevista sua, concedida a Manuel Dias da Fonseca. Manuel Dias da Fonseca enviou, por escrito, quatro sucintas perguntas, que foram respondidas por Pierre Boulez, também por escrito, em “*quatro páginas cerradas, [com] uma letra agitada e uma linguagem por vezes demasiado agressiva, mas cheia daquela força que marca tudo o que é autenticamente jovem*”. Como o próprio Pierre Boulez confirmou a Manuel Dias da Fonseca sete anos mais tarde, em setembro de 1960, em Paris, tratou-se da primeira grande entrevista que lhe fizeram.

Sendo este livro a primeira edição feita em Portugal de uma seleção de escritos de Pierre Boulez, afigura-se oportuno incluir esta entrevista, feita há 60 anos por um português. Manuel Dias da Fonseca era, naqueles tempos, uma voz que se destacava no corpo redatorial da *Gazeta Musical* pela sua enorme independência de pensamento. Antes de tomar partido por esta ou aquela corrente estética ou musical Manuel Dias da Fonseca informava-se, perscrutava as razões profundas das coisas, averiguava da sua legitimidade, ouvia a música e lia as partituras. Personalidade culta, atenta e informada, cheia de coragem e determinação, realizou três importantíssimas entrevistas: esta a Pierre Boulez aqui republicada, outra a Luigi Dallapiccola¹ e uma outra a Karlheinz Stockhausen². Apesar da oposição estética e intelectual da redação da *Gazeta Musical* às suas ideias, a Manuel Dias da Fonseca devemos esta interessante entrevista, feita a um compositor que se viria a revelar um dos mais fecundos e fundamentais criadores do século XX.

* *Gazeta Musical*, Nr. 41, Fevereiro de 1954, pp. 217-218.

* *Gazeta Musical*, Nr. 61-62, Outubro/Novembro 1955, pp. 156-160, 166.

À VOLTA DO DODECAFONISMO UM DEPOIMENTO DE PIERRE BOULEZ RECOLHIDO POR MANUEL DIAS DA FONSECA (1953)¹

No domínio da arte dos sons, um dos factos mais extraordinários do pós-guerra², e que não deixou de espantar muito boa gente, foi o crescimento do movimento atonal inaugurado por Schönberg, que tantos já julgavam no número das coisas mortas.

A verdade é que esse movimento não apareceu por obra e graça dum espírito mágico. Representava, antes, uma evolução que se fazia à margem de todos os grupos influentes, lentamente, pacientemente, como semente que germina no seio da terra (e, por isso mesmo, quase inteiramente desconhecido). Não era o refúgio dum certo número de jovens abstractos³, pois muitos deles estiveram sempre bem próximos das realidades trágicas da vida cotidiana.

O que era então? Era, para um grupo de jovens artistas, a própria vida, o pão e a água, ainda a incomodidade.

A adesão ao dodecafonismo não se restringiu, pois, a um país, a um sector, a uma classe: vemos, precisamente, que os mais diferentes meios culturais, com tudo o que implicam de divergentes concepções de actividade humana, o abraçaram, como correspondendo a uma necessidade imperiosa — segundo muitos o único caminho que pode exprimir, no plano musical, em toda a sua complexidade, o sentir moderno.

Na França, Itália, Alemanha, Inglaterra, Estados-Unidos, Áustria, Brasil, Grécia e, ao que parece, na Polónia, formaram-se núcleos de jovens músicos (muitos deles hoje com prestígio mundial) que, encontrando a mais forte oposição nos meios dominantes, encaram a sua missão com uma convicção profunda e apaixonada. Quem se lhes pode comparar em combatividade?

Claro: eu não me proponho ser um defensor, a todo o transe, do dodecafonismo (pois até me falta competência!) pelo simples motivo de não acreditar em dogmas artísticos. Aceito e amo toda a música, a dodecafónica e a não dodecafónica. Para mim, o humano é demasiado rico e complexo para ficar esgotado por esta ou aquela

1 Publicado na Gazeta Musical Nr. 37-38, Outubro/Novembro 1953, pp. 172, 174-176.

2 Segue-se nesta secção a ortografia original, isto é respeitando o Acordo Ortográfico de 1945 (anterior às mudanças ortográficas de 1973 e de 2010). [Nota do editor]

3 As afirmações dum Guarnieri ao fazer corresponder o dodecafonismo ao abstraccionismo na pintura, e ao charlatanismo na ciência, são do mais ridículo que é possível conceber-se. [Dias da Fonseca alude aqui às declarações de Camargo Guarnieri, publicadas na Gazeta Musical de 1.2.1951 (p. 8), nas quais o dodecafonismo em música era comparado ao “Abstraccionismo, em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência”. (N. E.)]

tendência artística. Interessa-me, apenas, o que há de válido nas mais diversas direcções, pois aceito-as todas na sua plena realização estética.

Mas tudo tem uma justificação: nas páginas da Gazeta [Musical] aparecem, com certa frequência, ataques directos ao dodecafonismo.

Por isso, dado um total desconhecimento dessa música, pareceu-me ter interesse entrevistar algumas das personalidades mais eminentes deste movimento. Deste modo, procuro pôr os nossos leitores perante as duas faces duma questão, pois só assim, ao que julgo, os problemas ganham inteira realidade. Pode ser que surja um desejo de conhecer, na própria fonte, este movimento, e do contacto com essa música (pois esta é que, em última análise, será válida, e não os argumentos!) os nossos leitores possam tomar, por si próprios, uma posição.

Foi por intermédio do violoncelista Robert Bex, aqui [já] entrevistado, que pude entrar em contacto com Pierre Boulez. Fiz, um pouco a medo, quatro perguntas sem grandes esperanças de obter uma resposta. E um dia chegou uma carta de Paris, quatro páginas cerradas, uma letra agitada e uma linguagem por vezes demasiado agressiva, mas cheia daquela força que marca tudo o que é autenticamente jovem.

Pierre Boulez, Maurice le Roux, Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet e Bernard de Flavigny são os principais compositores dodecafonistas franceses. Boulez é, precisamente, considerado a figura dominante do movimento. Nasceu em 1925 em Montbrison⁸ De ascendência camponesa, fez os primeiros estudos no ramo das matemáticas. É, depois, seduzido pela música oriental e pela sua complexidade rítmica. É aluno de Messiaen e de René Leibowitz. “A sua música”, segundo Claude Rostand, “coloca-se, pelo seu rigor dodecafónico, na descendência directa de Webern de que tem igualmente a tendência anti-romântica”.

Antoine Goléa chama-lhe, na revista Esprit (número de Julho de 1953), músico de génio, pela audácia da sua linguagem que, em muitos aspectos, ultrapassa o próprio Webern⁹

Seja como for, quaisquer que sejam as reservas à sua obra ou às suas declarações, julgo que a Gazeta Musical se honra em arquivar a opinião duma das personalidades mais inquietas da actualidade.

E, posto isto, comecemos.

1. Em sua opinião qual a importância de Schönberg na história da música?

A existência da Escola de Viena (Schönberg, Berg e, acima de tudo, Webern) é, sem dúvida alguma, o fenómeno mais importante da história da música na primeira metade do séc. XX, especialmente do ponto de vista da linguagem, isto é: da técnica musical propriamente dita (técnica da organização das alturas). No plano rítmico, os grandes achados estão no *Sacre du Printemps*, de Stravinsky.

A descoberta da organização serial é, historicamente, tão importante como a passagem da monodia para a polifonia, no sentido de que a metodologia musical foi inteiramente repensada. Além disso, o sistema das escalas comportava um certo número de acontecimentos determinados de antemão, conjunto de possibilidades fixadas

e codificadas, de que se variava o emprego; mas essas possibilidades eram pre-existentes à obra (diferentes tonalidades ou modalidades, diferentes formas de acordes, etc.). Agora, trabalha-se com uma simples metodologia de espécie mais geral; cada obra é um caso particular não previsto — donde resulta que a forma estará também desligada duma pre-concepção. Não haverá formas-tipos, mas, em cada caso, formas criadas pela necessidade da nova obra.

Resulta, enfim, da organização das alturas pela série, que o horizontal e o vertical são reversíveis, isto é: não há mais divergência entre harmonia e melodia-contra-ponto; mas há somente uma repartição funcional dos intervalos.

É preciso imaginar de quantas possibilidades este pensamento serial é capaz: no domínio do ritmo (onde o tempo será organizado segundo um princípio semelhante), no domínio da intensidade, do timbre, etc.

O pensamento serial é, certamente, um dos maiores acontecimentos da história da música, em geral. Historicamente justificado, simultaneamente pela evolução da linguagem e pelas obras-primas que já produziu.

Os que dizem que o dodecafonismo está ultrapassado são imbecis que se servem de sofismas. Além disso, não estudaram Webern (sem qualquer ligação com o expressionismo tal como aparece em Schönberg e Berg), que trouxe uma revolução estética tal que hoje não é possível trabalhar sem passar por ela.

Para os estúpidos que nada assimilaram das recentes descobertas e que nem sequer têm a inquietação de olhar mais de perto a situação, o dodecafonismo foi ultrapassado; eles contentam-se com afirmar o seu *veredictum*: é pouco! Isso dá-lhes a satisfação de patinhar nas suas limitações e de nelas refossilar com deleite (que seja ou não sob pretextos políticos; então, os pretextos políticos não fazem mais do que cobrir a sua mediocridade).

2. Será o dodecafonismo uma escolástica, como muitos pretendem?

Qual é a música que, no fim de contas, não é uma escolástica? Somente, há escolásticas novas e escolásticas de longa data, cujo automatismo, ao empregarem-se, é mais ou menos variável.

As pessoas que desconfiam duma escolástica profunda e vivida, porque derivando do que elas chamam matemática musical, só empregam as formas mais banais duma escolástica envelhecida e, portanto, porque banais e já referenciadas, a audição põe-nas em evidência. Assim, aquelas pessoas, e não os dodecafonistas, é que são as mais escolásticas do mundo.

Afinal, a quem pode acusar-se mais? Aquele que utiliza os processos mais gastos duma escolástica esclerosada, e sem qualquer probabilidade de evolução, e que os utiliza com um automatismo

aprendido didacticamente, o que agrava o seu caso, ou então, aquele que cria uma escolástica em formação, cujas bases gerais estão apenas estabelecidas, e que estará em constante evolução, pelo próprio espírito do pensamento que lhe deu origem?

Portanto, parece-me que os inimigos do dodecafonismo, que o acusam de ser uma escolástica, fariam melhor olhar para si, e interrogarem-se sobre os seus próprios defeitos.

De mais a mais, esta acusação de escolástica provém dum mal-entendido, nascido, pouco mais ou menos, no segundo terço do séc. XIX, época em que todos os músicos eram, mais ou menos, amadores, alguns de génio, mas, no entanto, esta tradição sobreviveu demasiado.

Não nos devemos gabar de possuir uma técnica, mas é necessário tê-la, atribuindo-lhe o seu justo valor de utensílio de trabalho indispensável. Na música, especialmente, muito mais do que nas outras artes, os problemas da expressão – da estética musical – estão fundamentalmente ligados ao vocabulário e à retórica duma maneira mais geral. Beethoven é inseparável da forma sonata e de todo o vocabulário (acordes, modulações, temática) que esta comporta. Do mesmo modo, Debussy não se concebe sem o alargamento do vocabulário harmónico, a flexibilidade das relações tonais, uma certa eliminação da forma-tipo, etc.

Que censura se poderá fazer que não seja simplismo, incongruência ou preguiça?

3. Acusam o dodecafonismo de “cosmopolitismo” e, portanto, opõem-no a uma música nacional. O que pensa a este respeito?

O que é uma tradição nacional? Alguém ma quer precisar?

Na nossa época, considerar que os países do Oeste europeu têm uma real tradição nacional parece-me um absurdo total. Nenhuma prova pode ser dada em apoio disso, refiro-me aos países do oeste europeu. O folclore está degenerado há já muito tempo e as tentativas de restabelecimento seriam ridiculamente fictícias.

Um certo nacionalismo não acabou ainda de fazer alguns prejuízos.

Os músicos podem ter qualidades nacionais mais ou menos pronunciadas. Mas não sei em que é que o dodecafonismo as contraria. As grandes correntes musicais desde o séc. XVI até à primeira metade do séc. XIX foram internacionais e baseadas numa linguagem internacional (modalismo ou tonalidades). Os caracteres dos músicos dependem, com efeito, da sua cultura, do seu meio, mas podem, naturalmente, exprimir-se numa linguagem que pode suportar todas as personalidades divergentes.

Quem reprovaria a Rameau ter estabelecido uma teoria francesa da harmonia? Ou a Bach por ter escrito o primeiro manifesto

alemão do temperamento, *O Cravo bem temperado*? Seria, portanto, absurdo ligar a linguagem dodecafonista ao expressionismo e, mais particularmente, ao expressionismo vienense (ou, então, é preciso ligar a linguagem harmónica tonal à ópera francesa do séc. XVI! Que disparate!...).

O “cosmopolitismo” que se censura ao dodecafonismo, “cosmopolitismo” que impediria de se manifestarem as tendências nacionais, é uma censura só digna de pequenos provincianos atrasados e que nunca saíram da sua concha. Que fiquem, portanto, com as suas danças aldeãs, esses adeptos do nacionalismo musical: eles não são capazes de fazer melhor. A sua raiva impotente manifesta-se como pode. Ou é uma censura digna de racistas nacionalistas, portanto desprezíveis!

De resto, este problema da música “nacional” não é mais do que um fenómeno inteiramente acessório da música. Nasceu, exactamente, com a escola russa da segunda metade do século XIX, assim como da escola tcheca, ao mesmo tempo que a espanhola. Com efeito, à parte Mussorgsky, não deu grande coisa, salvo um lado pitoresco depressa esgotado. Ficou, entretanto, uma nostalgia, consequência do despertar político nacional no século XIX; creio que estas tendências musicais não prometem grandes coisas.

Em França, viu-se Debussy proclamar-se músico francês. Mas foi durante a guerra de 1914-18, quando o sentido do patriotismo e da tendência anti-alemã se reforçou; e, também, certamente, um rancor tenaz contra Wagner. Infelizmente, houve sucessores que levaram isso a sério, e armaram em arco o aspecto “Ile de France” de Debussy: indigentes que só encontraram na música de Debussy aquilo que nela podiam ver, isto é: as suas próprias limitações. Debussy é infinitamente superior a esta definição de músico francês, que ele quebra por todos os lados. Felizmente, Debussy não é somente um grande músico francês, mas um grande músico, e internacional, e, diria mesmo, cosmopolita. Tanto melhor!

Contudo, a época precedente viu nele uma manifestação unicamente francesa: tanto pior!

Assim, se Milhaud diz que a música dodecafónica contraria a tradição nacional francesa, eu gostaria de saber de quem ele fala. Provavelmente, ele próprio não o sabe (aliás, em que é que ele enriqueceu a tradição nacional francesa, senão com a vulgaridade e o mau gosto muito franceses!).

Se ele ouve, na música dodecafónica francesa, Ravel ou Roussel deformados, é porque tem maus ouvidos; aliás não teve outra coisa durante toda a sua vida: provou-o abundantemente pelas porcarias medonhas, inauditas, que rabiscou.

Penso que só a mediocridade é de tradição nacional, porque não pode atravessar as fronteiras do país que lhe deu nascimento, sem

se transformar, justamente, em artigo de importação. Felizmente, o talento será sempre internacional. Aceitemos, pois, de coração alegre o cosmopolitismo da qualidade.

4. Acha a música dodecafônica incompatível com o grande público?

Quanto ao público, não conhece esta música. Nunca lha tocam. Porquê? Porque um grupo de pequenos medíocres, tendo ambições deslocadas para si próprios, decidiu, uma vez por todas, que a música dodecafônica não é compreendida pelo grande público.

Entretanto, executam a sua própria música nos concertos, música que devia agradar a esse público; infelizmente, o público não acorre porque não há nada menos entusiasmante do que esses compositores falhados.

Mas, quando *Wozzeck* foi levado por três vezes à cena, e *Erwartung* (Schoenberg) dado em concerto, a sala dos Campos Elíseos (2.000 lugares) transbordava: o sucesso foi um verdadeiro delírio!

Da gravação de *Wozzeck* por Mitropoulos, vendeu-se um número prodigioso de exemplares. Quando se deu o *Pierrot Lunaire* (já por três vezes) a sala encheu-se sempre.

se executou o *Concerto para violino e orquestra*, de Schoenberg, com Mitropoulos e Krasner, a sala do Carnegie Hall estava repleta (2.500 lugares) e havia mesmo muita gente de pé. Recentemente, na Alemanha, no Festival de Colônia, a obra dodecafônica dum jovem alemão, Stockhausen, dirigida por Scherchen, foi bisada com entusiasmo por uma sala cheia.

Então de quem troçam eles? A verdade é que os compositores medíocres, de que acima falava, verificam que perderiam totalmente a partida, se tal música fosse frequentemente tocada, porque o público acostuma-se rapidamente, se se tivesse o cuidado de dar as obras da Escola de Viena, pela sua ordem cronológica, desde as mais antigas às mais recentes, e, então, as suas próprias elucubrações pareceriam lamentavelmente ocas e retardatárias. Claro: tudo menos isso!

D'aí ter-se criado o mito tenaz da música “intelectual”, “difícil de compreender”, “impossível de executar”, etc.

Não se trata, no entanto, dum fosso entre o público e o compositor dodecafonista, mas, sim, dum baluarte da mediocridade, que criou uma lenda de incompreensão. As manifestações, a que acima me referia, provam que isso mudará rapidamente, porque é inevitável que, num período mais ou menos curto, os medíocres serão vencidos nesta luta da qualidade.

Em França, toma o aspecto duma questão nacionalista: recusa-se tocar música da Escola de Viena porque representa o pensamento “germânico”, e é preciso não deixar estabelecer-se este escândalo, quer dizer: “germanizar” (no sentido mais pejorativo da palavra,

inseparável do “Gott mit uns” e dos uniformes militares) a nossa pura tradição francesa (ver Milhaud!).

Deste modo, perante o público, temos de enfrentar uma mediocridade nacionalista e racista, ou uma mediocridade que procura proteger-se da verdadeira qualidade, para não ver o seu suposto prestígio esvaziar-se como um balão de ar.

Mas os que escrevem obras dodecafônicas podem, muito bem, fazer más coisas (há um Diabelli e um Beethoven; Saint-Saëns e Debussy).

Isso nada prova contra a linguagem!

Falei, portanto, essencialmente, de Berg, Schoenberg, Webern e fiz alusão a raros jovens que recusaram ser simples epígonos dos três vienenses. Quanto aos outros, não me interessam de modo nenhum.

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE PIERRE BOULEZ

EA Estreia absoluta
UE Universal Edition

1945

Douze notations para piano. – EA Paris 1946 (Yvette Grimaud). – UE (1985). – 10’

Trois Psalmodies para piano. – EA Paris 1945 (Yvette Grimaud). – Obra retirada do catálogo.

Variations pour piano main gauche para piano. – Obra retirada do catálogo.

1946

Quarteto para quatro ondas Martenot. – Obra retirada do catálogo.

Peça retrabalhada em 1948 como *Sonate pour deux pianos*.

Première sonate para piano. – EA Paris 1946 (Yvette Grimaud) – UE – 9’

Sonatine para flauta e piano. – EA Bruxelas 1947. – UE – 12’

Le Visage nuptial (1ª versão) para soprano, contralto, 2 ondas Martenot, piano e percussão. – EA Paris 1947. – Manuscrito (inédito). – 30’
Texto: René Char, *Fureur et mystère*.

1947

Symphonie concertante para piano e orquestra. – Inédito (manuscrito perdido).

Deuxième sonate para piano. – EA Paris 1950 (Yvette Grimaud) – Heugel – 30’

1947; rev. 1950, 1958, 1965

Le Soleil des eaux para soprano, coro misto e orquestra. – EA Paris 1948. – Heugel. – 9’

1948

Sonate pour deux pianos. – Manuscrito (inédito). – Obra retirada do catálogo.

Revisão do Quarteto para quatro ondas Martenot (1946).

1949

Livre pour quatuor para quarteto de cordas. – EA-parcial (partes Ia, Ib, II), Donaueschingen, 1955 (Quarteto Marschner); EA-parcial (partes V e VI), Darmstadt, 1961 (Quarteto Hamann); EA-parcial (partes IIIa, b, c), Darmstadt, 1962 (Quarteto Parrenin); EA-completa: Paris, 1985 (Quarteto Arditti) – Heugel – 19’

1950-1951

Polyphonie X para 18 instrumentos. – EA Donaueschingen 1951. – Manuscrito (inédito). – Obra retirada do catálogo. – 16’

Le Visage nuptial (2ª versão) para soprano, contralto, coro feminino e orquestra. – EA Paris 1957. – Heugel. – 22’
Texto: René Char, *Fureur et mystère*.

1952

Deux études de musique concrète para fita magnética. – Inédito. – 4’

1. *Étude sur un son*; 2. *Étude sur un accord de sept sons*.

Obra realizada no estúdio do Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRCM), Paris.

Structures pour deux pianos (1ª livro). – EA-parcial (Ia) Paris 1952 (Yvette Grimaud, Yvonne Loriod); EA-completa Colónia 1953 (Pierre Boulez, Olivier Messiaen). – UE. – 12’

Oubli signal lapidé para doze vozes. – EA Colónia 1952. – Inédito.
Texto: Armand Gatti.

1954; rev. 1957

Le Marteau sans maître para mezzo-soprano e seis instrumentos. EA Baden-Baden 1955. – UE. – 35’
Texto: René Char.

1955

La Symphonie mécanique. Música para o filme de Jean Mitry, para fita magnética. – Inédito.

L’Orestie. Música de cena para a trilogia de Ésquilo, para voz e conjunto instrumental. – EA Bordéus 1955 (Companhia Renaud-Barrault). – Inédito.

1955-1957

Troisième sonate para piano. – EA Darmstadt 1957 (Pierre Boulez) – UE – 20’

1957

Strophes para flauta. – Manuscrito inédito.
Peça inacabada.

Le Crépuscule de Yang Kouei-Fei. Música para a peça radiofónica de Louise Fauré. – EA Paris 1957. – Inédito.
Texto: Georges Leconte (adaptação).

Doubles para orquestra. EA Paris 1958. – Inédito.
Peça retrabalhada e integrada em *Figures-Doubles-Prismes* (1963-64; rev. 1968).

Improvisation I sur Mallarmé – *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*, versão para soprano e sete instrumentos. EA Hamburgo 1958. – UE. – 6’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf. *Pli selon pli*, nº 2.

Improvisation II sur Mallarmé – *Une dentelle s’abolit*, para soprano e nove instrumentos. EA Hamburgo 1958. – UE. – 12’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf. *Pli selon pli*, nº 3.

1958

Poésie pour pouvoir para fita magnética (recitante) e três orquestras. – EA Donaueschingen^a – 18’
Texto: Henri Michaux.
Peça retirada do catálogo.

1959; rev. 1983

Improvisation III sur Mallarmé – *À la nue accablante tu*, para soprano e orquestra. – EA Baden-Baden 1959. – UE. – 19’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf. *Pli selon pli*, nº 4.

1956-1961

Structures pour deux pianos, segundo livro. EA Donaueschingen 1961 (Yvonne Loriod, Pierre Boulez). – UE. – 23’

1957-1962

Improvisation I sur Mallarmé – *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*, versão “grande” para soprano e orquestra. EA Donaueschingen 1962. – UE. – 6’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf. *Pli selon pli*, nº 2.

1957-1962

Pli selon pli, retrato de Mallarmé para soprano e orquestra. – UE. – 67’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf.
Cf.
Cf.

1959-1962

Tombeau para soprano e orquestra. EA Donaueschingen 1962. – UE. – 15’
Texto: Stéphane Mallarmé.
Cf. *Pli selon pli*, nº 5.

1960-1962; rev. 1989

Don para soprano e orquestra. – EA Amesterdão 1962. – UE. – 15’
Cf. *Pli selon pli*, nº 1.

1962-1964

Marges para grupo de percussões. – Inédito (esboços).

1963-64; rev. 1968

Figures-Doubles-Prismes para grande orquestra. – EA Basileia 1964. – Inédito. – 20’

1964-1965

Éclat para 15 instrumentos. – EA Los Angeles 1965. – UE. – 8’

1961-1968

Domaines para clarinete. – EA Ulm 1968. – UE. – Duração variável.

1961-1968; rev. 1970

Domaines para clarinete e 21 instrumentos. – EA Bruxelas 1968. – UE. – 30’

1968; rev. 1988

Livre pour cordes para orquestra de arcos. – EA Londres 1968. – Heugel. – 11’
Versão para orquestra de arcos das secções Ia e Ib do *Livre pour quatuor*.

1969

Pour le Dr. Kalmus para flauta, clarinete, violoncelo e piano. – EA Londres 1969. – UE. – 4’

1966-1970

Éclat/Multiples para orquestra. EA Londres 1970. – UE. – 25’

1970; rev. 1986

cummings ist der dichter para 16 vozes solistas e ensemble instrumental. – EA Estugarda 1970. – UE. – 13’
Texto: e. e. cummings

1971-1972

...explosante-fixe... . – Instruções para compor uma peça.

1974

Assim falou Zarathustra. Música de cena para voz e conjunto instrumental. – EA Paris 1974 (Companhia Renaud-Barrault). – Inédito.
Cf. Ciclo ...Explosante-Fixe...

1974-1975

Rituel in memoriam Bruno Maderna para orquestra em 8 grupos. – EA Londres 1975. – UE. – 27’
Cf. Ciclo ...Explosante-Fixe...

Messagesquisse para violoncelo solo e 8 violoncelos, sobre o nome de Paul Sacher. – EA La Rochelle 1977. – UE. – 7’

1980

Notations I-IV para grande orquestra. – EA Paris 1980. – UE. – 8’
Cf. 1945, *Notations*

1981-1984

Répons para 6 solistas, pequeno ensemble, sons eletrónicos e live-electronics. – EA-completa Turim 1984. – UE. – 45’

1984

Dérive 1 para 6 instrumentos (flauta, clarinete, vibrafone, piano, violino, violoncelo). – EA Bath 1984. – UE. – 6’

1985

Mémoriale, ...Explosante-Fixe... Originel para flauta solo e 8 instrumentistas. – EA Nanterre 1985. – UE. – 7’
Cf. Ciclo ...Explosante-Fixe...

Dialogue de l'ombre double para clarinete e fita magnética. – EA Florença 1985. – UE. – 20’

1987

Initiale, fanfarra para 7 instrumentos de sopro. – EA Houston 1987. – Inédito. – 2’

1988; rev. 2006

Dérive 2 para 11 instrumentos. – EA-1ª versão Milão 1990; EA-completa Aix-en-Provence 2006. – UE. – 45’

1985-1989

Le Visage nuptial (versão definitiva) para soprano, mezzo-soprano, coro e orquestra. – EA Metz 1989. – Heugel. – 30’
Texto: René Char, *Fureur et mystère*.

1991

Anthèmes para violino solo. – EA Viena 1991. – 10’

1993

Originel para flauta MIDI, ensemble e live-electronics. – EA Nova York 1993. – UE. – 7’
Versão para orquestra de *Mémoriale (explosante-fixe)*.
Cf. Ciclo ...Explosante-Fixe...

...explosante-fixe... para flauta solista, duas flautas co-solistas, ensemble e live-electronics. – EA Turim 1993. – UE. – 36’
Cf. Ciclo ...Explosante-Fixe...

1994-1995

Incises para piano. – EA Milão 1994. – UE. – 4’

1997

Anthèmes II para violino e eletrónica. – EA Donaueschingen 1997. – UE. – 21’

1996-1998

Sur Incises para 3 pianos, 3 harpas e 3 percussões. – EA Edimburgo 1998. – UE. – 37’

1998

Notations VII para orquestra. – EA Chicago 1998. – UE. – 9’
Cf. 1945, *Notations*

2005

Une page d'éphéméride para piano. – EA Paris 2008. – UE. – 12’

2008

Anthèmes 2 para violeta e eletrónica. – UE. – 24’

★

Os manuscritos e esboços das obras de Pierre Boulez encontram-se na Fundação Paul Sacher, em Basileia (Suíça).

ÍNDICE DE NOMES E OBRAS

A

Adorno, Theodor W.
21, 178

Apollinaire, Guillaume
47

Artaud, Antonin
66, 147

Artusi, Giovanni
174

B

Bach, Johann Sebastian
14, 19, 20, 101, 106, 169, 177,
178, 262, 271, 274, 275, 363,
383, 389

A Arte da Fuga
 14, 18, 106, 262

O Cravo bem temperado 108,
 172

Oferenda musical
 106, 177

Variações canônicas
 106

Balzac, Honoré de
309

Bartók, Bela
11, 13, 14, 58, 299, 357, 358

Baudelaire, Charles
17, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 50

 Salon 1846
 29

 Salon 1859
 32

Beethoven, Ludwig van
101, 102, 106, 173, 178, 185,
264, 268, 269, 275, 297, 307,
336

Berg, Alban
11, 12, 13, 17, 20, 45, 57, 59, 67,
70, 89, 135, 145, 193, 194, 260,
264, 274, 279, 304, 306, 307,
313, 314, 315, 316, 317, 318,
321, 324, 325, 326, 329, 379,
383, 384

Lulu
 21, 260, 279, 316, 318, 325, 383

O Vinho
 57

Suite lírica
 135, 274

Wozzeck
 13, 45, 135, 157, 182, 262,
 279, 306, 313, 315, 383, 384

Berio, Luciano
374

Berlioz, Hector
9, 11, 12, 200, 297, 364, 390

Roméo et Juliette
 297

Symphonie fantastique
 297, 390

Bíblia
315

Boulez, Pierre

 Cummings ist der Dichter
 18

*Deuxième Improvisation sur
 Mallarmé*
 279

Deuxième Sonate
 60, 64, 81

Domaines
 23

Éclats-Multiples
 18

Étude I de musique concrète
 91

explosante-fixe
 18

Jalons (pour une décennie)
 11

Leçons de musique
 11

Le Marteau sans maître
 13

Le Visage nuptial
 61

Mémoriale
 21

Notations
 18

Penser la musique aujourd’hui
 10, 107, 108

Pli selon pli
 13, 14, 21, 149

Poésie pour pouvoir
18, 23

Points de repère
10, 11

Première Sonate
23

Regards sur autrui
11

Relevés d'apprenti
10, 11, 19

Répons
12, 16, 18, 19, 20, 21, 23

Rituel à la mémoire de Maderna
12, 21, 23

Sonatine pour flûte et piano
62, 265

Structures pour deux pianos
23, 266

Symphonie
63

Troisième Sonate
14, 18, 23, 108

Braudel, Fernand
20

Brecht, Bertolt
292

Breton, André
15, 131

Brillouin, Léon
180, 181

C

Cage, John
12, 37, 64, 86, 89, 90, 91

Carter, Elliot
374

Cézanne, Paul
13, 17, 47, 48, 177, 192, 277

Montagne Sainte-Victoire
13, 47

Charles d'Orléans
49

Char, René
17, 61, 149, 150, 163, 182

Chéreau, Patrice
21

Cimarosa, Domenico
289

Claudél, Paul
50, 52, 161

Collège de France
11, 16, 253

Couperin, François
48

D

d'Alembert, Jean
98, 174, 180

d'Arezzo, Guido
98

Debussy, Claude
11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 69, 110, 134, 135, 177, 179, 191, 277, 286, 295, 296, 298, 313, 364, 366, 388, 390

En blanc et noir
388

Études
14, 18

Études pour piano
298, 313

Ibéria
13, 18

Jeux
14, 16, 48, 110, 298, 390

La Mer
135, 298

Sonate pour flute, alto et harpe
388

Delacroix, Eugène
27, 31, 33, 289

Désormière, Roger
14, 65

d'Indy, Vincent
49, 134

Dufay, Guillaume
76

F

Foucault, Michel
11, 253

G

Genet, Jean
17, 21

Paravents
21

Goethe, Johann Wolfgang von
110

H

Haendel, George Friedrich
106

I

IRCAM
19, 20

J

Jameux, Dominique
17, 21

Jolivet, André
58

Joyce, James
17, 134, 144, 201

K

Kafka, Franz
17, 144

Kandinsky, Wassily
17, 277, 300, 328

Klee, Paul
17, 33, 51, 115, 129, 278

Pedagogisches Skizzenbuch
33

L

Leibowitz, René
57

Lenine, Vladimir Ilitch
202

Le Roy Ladurie, Emmanuel
253

Lévi-Strauss, Claude
22

L'homme nu
22

Ligeti, György
9, 280

Liszt, Franz
297

Lully, Jean-Baptiste
175

M

Machaut, Guillaume de
76

Maderna, Bruno
21

Mahler, Gustav
11, 12, 13, 179, 272, 295, 297, 309, 373

Malevitch, Kazimir
319

Mallarmé, Stéphane
17, 45, 46, 47, 48, 134, 144, 149, 157, 161, 165, 177, 201, 275, 279, 288

Le Livre
201, 279

Un coup de dés
47, 134

Malraux, André
100, 175, 178

Manet, Claude
289

Matisse, Henri
277

Mendelssohn, Felix
106

Messiaen, Olivier
11, 12, 14, 16, 57, 58, 59, 61, 65, 89, 90, 275, 364, 383, 444

Mode de valeurs et d'intensités
275

Technique de mon langage musical
57

Mondrian, Piet
17, 277

Monteverdi, Claudio
174

Mozart, Wolfgang Amadeus
106, 158, 178, 185, 389

Müller, Heiner
21

Musil, Robert
17

Mussorgsky, Modest
50, 51, 295

O

Olbrecht
383

P

Pfitzner, Hans Erich
174

Picasso, Pablo
289, 300

Piero della Francesca
184

Prokofiev, Sergei
178

Proust, Marcel
17, 177, 178, 258

R

Rafael (Raffaello Sanzio)
184

Rameau, Jean-Philippe
28, 48, 49, 69, 98, 172, 174, 175, 180, 187

Ravel, Maurice
12, 106, 277

Rembrandt
177

Rimbaud, Arthur
131, 144, 177

Rosbaud, Hans
21

Rousseau, Jean-Jacques
155, 174, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 195

S

Satie, Eric
11, 12, 39, 191, 201

Schaeffer, Pierre
15, 91

Scherchen, Hermann
21

Schloezer, Boris de
156

Schönberg, Arnold
9, 11, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 59, 67, 69, 70, 89, 94, 102, 144, 145, 174, 261, 264, 265, 268, 269, 273, 275, 277, 279, 292, 295, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 324, 328, 329, 339, 342, 363, 390

Pierrot lunaire
21, 45, 144, 157

Schopenhauer, Arthur
278

Schumann, Robert
9, 106, 364, 366

Shakespeare, William
183, 188, 278

Souvtchinsky, Pierre
179, 195

Steinecke, Wolfgang
21

Stockhausen, Karlheinz
9, 108

Strauss, Richard
309

Stravinsky, Igor
11, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 57,
58, 70, 89, 111, 146, 272, 277,
289, 292, 295, 296, 299, 300,
314, 332, 359

Le Sacre du printemps
57, 296

Petruchka
57

Pulcinella
289

Strobel, Heinrich
21

Swedenborg, Emanuel
309

V

Valéry, Paul
99, 181, 194

Van Gogh, Vincent
51, 177

Varèse, Edgard
11, 12, 14, 16, 18, 21, 58, 65,
277, 280, 296

Velásquez, Diego
289

Verlaine, Paul
51, 95

Villon, François
49

W

Wagner, Richard
9, 11, 12, 13, 17, 18, 20, 21, 22,
69, 134, 149, 179, 258, 264,
278, 295, 296, 297, 306, 353,
390

Der Ring des Nibelungen
18

Parsifal
12, 22, 296

Wagner, Wieland
17

Weber, Carl Maria von
9

Webern, Anton
11, 12, 14, 15, 17, 19, 42, 45,
46, 59, 67, 70, 81, 89, 101,
108, 132, 134, 173, 178, 179,
192, 201, 262, 263, 264, 265,
276, 277, 304, 306, 307, 314,
319, 320, 321, 322, 323, 324,
325, 326, 327, 328, 329, 339,
342, 353, 374, 385, 386

X

Xenakis, Iannis
280

Pierre Boulez – Escritos Seletos

Coordenação
Paulo de Assis

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

Design gráfico
João Guedes

Fotografia de Pierre Boulez gentilmente cedida por
A. Warne Janville

Tiragem
500 exemplares

Impressão e acabamento
Empresa Diário do Porto, Lda.

Data de impressão
Outubro 2012

DEPÓSITO LEGAL N.º 352174/12
ISBN 978-989-8556-02-8

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS EDIÇÕES
CASA DA MÚSICA

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA



