

TEMPORADA
GULBENKIAN
DE **MÚSICA**
2007 ▶ 2008

01 DEZ 07

Grande Auditório

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling Maestro
Sabine Lutzenberger Soprano



FUNDAÇÃO
CALOUSTE
GULBENKIAN

**FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN**

Serviço de Música

AV. DE BERNA, 45-A
1067-001 LISBOA

TEL. 217823000
FAX. 217823041

musica@gulbenkian.pt
www.musica.gulbenkian.pt

SERVIÇO DE MÚSICA

DIRECTOR

Luís Pereira Leal

DIRECTORES ADJUNTOS

Rui Vieira Nery

Miguel Sobral Cid

CONSULTOR

Carlos de Pontes Leça



DEZEMBRO 2007

VANGUARDAS / NOVAS VANGUARDAS

Grande Auditório

01

SÁBADO 19:00

KLANGFORUM WIEN
SYLVAIN CAMBRELING MAESTRO
SABINE LUTZENBERGER SOPRANO

Os Novos Austríacos

Olga Neuwirth

Spazio elastico, para ensemble *

Georg Friedrich Haas

REMIX, para agrupamento de câmara

Intervalo

Bernhard Lang

Die Sterne des Hungers, para soprano e ensemble

(*) 1.ª Audição em Portugal



Federal Ministry for
European and International Affairs

«DE DARMSTADT À VIENA DO SÉCULO XXI»

Pedro Amaral

Na realidade histórico-musical do Ocidente, a emergência de personalidades singulares, livres no seio de um inevitável movimento estético que as transcende e as enquadra, tem convivido com a existência quase permanente de *Escolas*, como desenvolvimentos colectivos de determinada doutrina estética, em torno de um mestre, de um desígnio, de uma tradição.

Por mais individualista que seja, a personalidade singular enquadra-se necessariamente num movimento mais amplo, que conjuga determinado estado da linguagem musical com um momento próprio da cultura e do tempo: livre em aparência, o individual move-se, de facto, num colectivo que lhe dá origem, o justifica, e do qual dificilmente se afasta.

Inversamente, por mais comunitária que seja, na rigidez de uma ortodoxia tutelar, a doutrina de uma Escola desenvolve-se necessariamente segundo as declinações específicas de cada uma das personalidades que a perfilham, num equilíbrio de forças em que, inicialmente submissa ao desígnio comum, a individualidade emerge progressivamente, age e por sua vez transforma as premissas desse desígnio inicial, refundando-o e emancipando-se.

Sem que se possa extrair, como universal, uma regra que reduza a experiência dos últimos séculos, dir-se-ia que a história configura uma tendência, segundo a qual, momentos de organização e estabilização da linguagem propiciam uma agregação de esforços, a mais das vezes catalizados pela figura de um Mestre iniciador, direccionados num sentido evolutivo comum; ao passo que, operada uma tal estabilização na linguagem musical, cada personalidade tende a prosseguir livremente o seu caminho, independente, liberta do fardo de um dever inelutável.

Não foi este o contorno mais visível no percurso histórico de Darmstadt, ao longo dos anos cinquenta do século XX?... Enquanto polarizada pelo desígnio comum de uma reorganização da linguagem, uma nova geração de compositores manteve-se coesa numa estética tão convergente ao ponto de facilmente se confundirem, entre elas, as obras dos vários artistas envolvidos (fenómeno aliás comum, em música como nas grandes Escolas de Arte); uma vez colocada a última pedra na pirâmide da nova linguagem, no entanto, privados doravante do elo cúmplice do projecto unificador, os diálogos silenciam-se gradualmente, as personalidades afastam-se em subjectivas discordâncias, mais ou menos tácitas, o grupo desagrega-se, e o que outrora constituía um fluxo colectivo de prospecções, tentativas, e erros, e descobertas, torna-se uma antologia viva de individualidades dispersas, cada uma brilhando a seu modo, numa polifonia de olhares e pontos de vista sobre o que haviam sido, um dia, os princípios de uma linguagem, de um estilo, de uma estética comuns.

Darmstadt é porém um caso particular, por constituir a Escola de uma única geração, praticamente sem relevos nem assimetrias etárias entre os seus correligionários – onde, pelo contrário, a noção de Escola pressupõe, em geral, a figura do Mestre e alguma variedade geracional prolongando os trabalhos, e a glória, do *atelier*.

Mais paradigmáticas, deste ponto de vista, foram as duas grandes Escolas de Viena, cujas personalidades tutelares, Haydn e Schönberg, respectivamente, operaram, a um século e meio de intervalo, transformações nevrálgicas na configuração da linguagem musical – o primeiro estabilizando a tonalidade clássica e abrindo portas à expansão formal beethoveniana, o segundo encerrando a hipertrofia cromática pós-romântica, introduzindo a metodologia dodecafônica e abrindo portas à estabilização sintáctica de Webern. Ambas as Escolas partem, claramente, de uma figura tutelar (Haydn na Viena da segunda metade do século XVIII, Schönberg na Viena da primeira metade do século XX); ambas se completam na figura de um dos discípulos que, por sua vez, se torna tutelar para as gerações seguintes (Beethoven ao longo de todo o século XIX, Webern para uma parte substancial da segunda metade do século XX).

À luz destas configurações mais típicas, Darmstadt é um caso particular, justamente porque se organiza não em torno de um Mestre, mas de um desígnio comum: reorganizar inteiramente a linguagem, procedendo a uma síntese das principais descobertas que, ao longo da primeira metade do século, de modo esparso e irregular, haviam profundamente alterado a configuração do pensamento musical. Vale a pena recordar o argumento bouleziano, diversas vezes reiterado ao longo da década de cinquenta: a Segunda Escola de Viena, em particular através da obra de Webern, introduzira uma nova sintaxe, mas deixara por resolver o plano rítmico e, sobretudo, apoiara-se em modelos formais clássicos em contradição profunda com as novas premissas da linguagem nascente; em Stravinsky, pelo contrário, a desconfiguração da métrica tradicional e o abandono provisório das formas clássicas, nomeadamente ao longo do Período Russo, haviam sido fenómenos determinantes, é certo, mas isolados, carecendo de uma sintaxe que, por sua vez, os pudesse integrar com vista a uma reorganização da linguagem no seu todo.

Darmstadt floresceu, portanto, não em torno de um Mestre mas de uma utopia fundamental, de um desígnio colectivo e unificador dos diversos esforços individuais, a saber: o apuramento de uma síntese histórica que, segundo um cartesianismo metódico, permitisse fundar uma linguagem inteiramente nova, coerente na articulação dos seus parâmetros e categorias, intransigente na fundamentação das suas premissas como na lógica das suas deduções, e, sobretudo, capaz de orientar todo um novo pensamento estético-musical intimamente concordante, num plano filosófico, com as profundas transformações civilizacionais da Europa do pós-Segunda Grande Guerra.

Nesta mistura complexa de dignificação e recusa da herança histórica, os compositores de Darmstadt impõem-se uma total independência

no seu percurso, banindo – mestres de si mesmos – a hipotética bênção de qualquer figura tutelar. Mas vão mais longe e, no mesmo acto em que as elegem como proféticas, não hesitam em decepar as divindades anunciadoras – desde logo aqueles a quem vão buscar fundamento: Schönberg, Webern e Stravinsky; mas também aquele que mais logicamente ocuparia o trono do Sábio: Olivier Messiaen, pioneiro de uma primeira síntese pré-serial a quem tanto se devia (o celebrado *Mode de Valeurs et d'Intensités*), e professor directo dos principais de entre aqueles aventureiros da jovem geração.

Um tal parricídio simbólico como acto colectivo (e é esta a particularidade decisiva de Darmstadt), não podia deixar de ser fecundo de consequências, nomeadamente pela fractura que impõe numa tradição secular da escrita musical. Fractura que, sublinhe-se, não coloca em causa a continuidade renovada dessa tradição nos próprios compositores de Darmstadt, que, afinal, nela se haviam formado e dela haviam partido no intuito de gerar uma nova síntese histórica; também não condiciona aqueles que, nas gerações seguintes, se apoiam directa ou indirectamente nesta renovação da escrita e da linguagem, traçando através dela a sua própria genealogia; mas abre um território de contradições profundas e um potencial esvaziar de referências no prolongamento de um hiato histórico que, para muitos, ficou por resolver.

A evocação desta página fundamental da história recente, das suas contingências próprias e das consequências que induz, torna-se inevitável quando pretendemos debruçar-nos sobre uma parte da história que lhe sucede – neste caso, a da Viena musical da viragem entre os séculos XX e XXI, e, em particular, a de três dos mais representativos compositores das recentes gerações: Georg Friedrich Haas (*1953), Bernhard Lang (*1957 – mas sublinhemos que, apesar de ser apenas quatro anos mais novo que Haas, Lang situa-se de facto numa geração que lhe é posterior) e Olga Neuwirth (*1968).

De facto, observando de perto as obras destes compositores vemos preconizadas três posturas diante da escrita e da linguagem. De um modo geral, diríamos que, em Haas, a escrita é ainda o veículo fundamental da composição; que em Lang, embora desempenhe um papel determinante, a escrita deixa de ser um fim em si mesmo e passa a servir directamente um plano simbólico extra-musical; que, finalmente, em Olga Neuwirth, há como que uma passividade da escrita, que tende a abandonar a sua função geradora e a tornar-se um modo de registo de ideias sonoras exteriores, as quais irão assim integrar a obra e animar a composição.

Estamos, portanto, diante de três posturas historicamente bem diferenciadas: de acordo com a primeira, claramente inscrita numa tradição que a fundamenta, a escrita age, a partir do interior da obra, de forma a gerar a ideia musical; de acordo com a segunda, para a qual a questão da tradição não se coloca, a escrita organiza um plano propriamente extra-musical; de acordo com a terceira, rejeitando uma tradição assente em

princípios que lhe são antagónicos, a escrita age a partir do exterior: a sua função não é mais gerar a ideia, mas integrá-la. Nos extremos opostos destas posturas, temos, ora uma continuidade a partir da história recente (veiculando, essa, uma tradição secular), ora uma rejeição dessa síntese histórica e um esvaziar de referências ao nível da escrita e da linguagem musical. É interessante observar com mais detalhe os caminhos a que conduzem posturas de tal modo diversas.

A propósito de Georg Friedrich Haas, coloca-se, desde logo, uma questão inevitável: sendo a escrita, sem dúvida, o motor fundamental da sua poética, em que tradição precisamente se inscreve o seu estilo e a sua linguagem? – Na tradição germânica, que inevitavelmente passa pela Viena de Schönberg e pela Darmstadt estruturalista de Stockhausen, ou pela refundação genealógica do chamado movimento “espectral”, que colhe fundamento em compositores tão diversos como Debussy, Scelci, Stockhausen (mas o de finais da década de sessenta) e Ligeti?... A questão é tanto mais incontornável porquanto o espectralismo, no qual efectivamente se apoia a obra de Haas, historicamente nasce e desenvolve-se, na França de meados dos anos setenta, num movimento de oposição frontal à Darmstadt do pós-Guerra...

Não restam dúvidas de que uma parte substancial do pensamento estético de Haas integra aspectos basilares reclamados como fundadores pelo movimento espectral. Desde logo ao nível da morfologia: uma componente harmónica intrinsecamente decorrente da análise dos modelos físicos (o que conduz à integração sistemática de micro-intervalos); uma teia de proporções rítmicas directamente deduzida de relações entre as componentes espectrais; a constituição de “timbres” por uma fusão conjugada de relações harmónicas e instrumentais (o que conduz, por vezes, a combinações de tal modo originais que nos perguntamos se se trata realmente de sons instrumentais ou de texturas electrónicas)... para não evocar, naturalmente, a mais evidente reconstituição instrumental de um espectro harmónico enquanto objecto imediatamente reconhecível.

Por outro lado, um tal plano morfológico é ainda operado por paradigmas composicionais típicos do pensamento espectral, nomeadamente a noção de “processo” composicional, definido como uma força motriz agindo irremediavelmente sobre a matéria, no tempo, onde cada parte do fenómeno aparece como compreensivelmente necessária, permitindo (ou impondo) uma percepção completa do movimento – seja ele uma simples aceleração ou desaceleração, uma transformação dinâmica ou uma progressão frequencial, etc.

Recordemos que a noção de “processo”, característica determinante do espectralismo, constituiu um dos fundamentos na própria definição deste movimento estético e, sobretudo, na sua oposição de princípios ao estruturalismo de Darmstadt. Este último, na óptica dos compositores franceses daquela jovem geração (Grisey, Murail, Dufourt, Lévinas...), baseava todo o plano composicional em proliferações propriamente

genéticas, induzindo uma inevitável dissociação entre a manipulação abstracta dos elementos e o modo como estes são apreendidos pelo ouvinte.

Ora, se determinadas obras de Haas (como, por exemplo, os dois primeiros *Quartetos*) realizam plenamente este princípio da relação entre matéria e processo composicional, outras (como as grandes obras de ensemble), pelo contrário, estabelecem retóricas propriamente formais nas quais se perde aquilo a que poderíamos chamar a *audibilidade* da construção. Justamente porque, aí, mesmo elementos propriamente espectrais se confrontam e se articulam com uma lógica mais abstracta, herdada, essa, de um pensamento estruturalista a que não é alheia, como charneira nevrálgica, a síntese darmstadtiana.

Numa formulação que certamente não explica a totalidade do fenómeno – até porque o fenómeno, em si mesmo, ainda está a decorrer – dir-se-ia que o interesse e a originalidade da obra de Georg Friedrich Haas se encontram, justamente, na articulação de duas tendências históricas que, para muitos, parecem ainda absolutamente incompatíveis.

Tais questões, de ordem propriamente histórica na abordagem da linguagem musical, parecem estar menos presentes no percurso de Bernhard Lang, sobretudo se tomarmos em conta a sua obra central, *Das Theater der Wiederholungen* (*O Teatro das Repetições*) – num título que, desde logo, faz coincidir um mecanismo puramente formal com o que se adivinha ser uma finalidade estética determinante.

E, de facto, assim o é: no centro da obra de Lang, encontramos uma ampla peça de teatro musical (não “ópera”, mas propriamente “Musiktheater”) que, justamente, consubstancia técnica composicional e efeito dramático, remetendo o conjunto dos dois para um plano simbólico, uma reflexão ética mais vasta. De certo modo a especificidade desta construção, em que cada ínfimo fragmento de música se repete um certo número de vezes, deixando uma estranha impressão de “arbitrariedade controlada”, remete-nos para um certo *Teatro do Absurdo* (na expressão consagrada de Martin Esslin): uma arte que se esforça por “expressar o seu sentido da falta de sentido da condição humana”... e que o faz através do “abandono dos mecanismos racionais e do pensamento discursivo”.

O curioso é que, em *Das Theater der Wiederholungen*, “história potencial da atrocidade”, nas palavras de Lang, apesar da sua articulação de textos muito fortes (Sade/Huysmans, Burroughs e páginas do julgamento de Nuremberga), não é realmente o plano textual que, como nas obras fundamentais de Beckett, Genet e Ionesco, remete para essa “falta de sentido da condição humana”, perfeitamente explícita na obra: o conteúdo textual, sendo aterrador, reveste porém uma forma de narrativa documental que, por si só, não chegaria para potenciar, como obra de arte, o absurdo inexplicável a que o compositor procura fazer chegar o seu “leitor”: é a música, na sua permanente recusa de progressão, a música como solução reiterado da palavra, da frase, a música reduzida a uma

forma de enunciação dramática de tal modo marcante – é ela que amplifica e perfaz o sentido do texto, que condiciona o modo de o entender e, efectivamente, leva o ouvinte a colocar-se no plano de uma reflexão ética que toma a obra como ponto de partida e, imediatamente, dela se desliga como diante de uma metáfora de que se vai apreendendo o significado.

A evocação desta que é a obra fundamental de Lang, torna-se decisiva se desejarmos interpretar, de um modo geral, o papel da sua linguagem musical: uma linguagem que reduz os seus meios de modo a servir com uma acuidade máxima um plano propriamente extra-musical. A escrita é, numa tal poética, determinante; não tem, porém, como na tradição europeia, uma função propriamente geradora, centrando-se antes na pesquisa de uma acuidade funcional.

Notemos que, na grande maioria da obra de Bach, a música se coloca, de facto, ao serviço último da religiosidade e, no detalhe, ao serviço directo de cada das palavras que a veicula; do mesmo modo que, em Wagner, a música se assume ao serviço da dramaturgia, a composição musical engendrando-se de acordo com o sentido último da eficácia poética e teatral. Nestes casos paradigmáticos, no entanto, a linguagem musical constitui uma categoria própria, totalmente independente, *a priori*, do eventual sentido metafórico dos objectos que se formem no seu contexto; o que permite que a música, ainda que servindo sentidos últimos que a transcendem, tenha em si mesma um sentido imediato, extenso na pluralidade potencial das suas interpretações, mas completo, por si só, antes de constituir metáfora de qualquer outro sentido, dimensão ou categoria. Pode parecer um paradoxo, mas, em tais exemplos, é o aprofundar da substância musical que nos transporta para um plano propriamente extra musical: é a amplitude do sentido da *coisa em si*, que amplifica a sua capacidade enquanto metáfora para uma *coisa outra*.

Notemos ainda que, na sua aplicação “funcional”, longe de se ter perdido ao longo do século XX, a primazia da linguagem desenvolveu-se de modo exponencial: em Berg, como em Webern, Boulez ou Stockhausen, os planos dramático, poético ou religioso, são veiculados por linguagens musicais extremamente complexas, com uma vida própria que de modo algum se reduz à expressão metafórica de um sentido extra-musical.

No final do século passado – e é este o fenómeno interessante na obra de Lang – esta primazia tende a dissolver-se, operando uma redução voluntária dos meios musicais à sua estrita potencialidade metafórica.

Por outro lado: é interessante colocar a questão da repetição como antípoda extremo de uma estética que, de Schönberg (se não de Mahler) a Boulez, pelo contrário, elege o desenvolvimento permanente (seja esse desenvolvimento propriamente temático e directamente perceptível, como no dodecafonia vienense, ou de ordem puramente genética, como no serialismo de Darmstadt) como base fundamental de toda a composição, e rejeita em absoluto, espécie de reinvenção de um *diabolus in musica*, a ideia de pura e literal repetição. Pelo contrário, contornando precedentes históricos que, de um ponto de vista geracional, poderiam

constituir uma genealogia estética, Lang faz da repetição o motor fundamental do seu trabalho composicional.

Não se pode, por tudo isto, afirmar que Lang rejeite a tradição musical erudita, articulada em torno de um hiper-desenvolvimento da escrita no que esta tem de mais formal: na medida em que se situa a si mesmo noutra plano, dir-se-ia simplesmente que a ignora.

O fenómeno Olga Neuwirth é diferente: não se limita a ignorar uma tradição em que a escrita é o motor da composição: antes *rejeita*, em grande parte, esse princípio secular. Por outras palavras, a entrada em primeiro plano de dimensões extra-musicais, de que a música se torna veículo, conduz a escrita a tornar-se uma codificação de elementos com vida própria que, à partida, se situam no exterior da moldura da obra.

Do mesmo modo que, na auscultação dos princípios estéticos em Bernhard Lang, tomámos como referência a sua obra central, *Das Theater der Wiederholungen*, somos também tentados a observar o trabalho de Olga Neuwirth a partir da sua obra de referência, *Bählamms Fest*, também ela assumida não propriamente como uma ópera, mas como uma peça de “Musiktheater” – o que, desde logo, introduz uma diferenciação sensível no papel desempenhado pela dimensão especificamente musical.

Trata-se, com efeito, de uma obra ilustrativa que procura enquadrar no seu contexto próprio sentidos sonoros provindos de uma realidade acústica, simbólica e contextual preexistente, empregando uma escrita que, por si só, não constitui nem um desenvolvimento formal abstracto (como no estilo clássico), nem a instauração de uma narrativa propriamente dita (no sentido romântico), mas uma evocação mímica de gestos, de percepções que, provindos de um universo que poderíamos qualificar de *vivencial* (sejam eles elementos realistas ou fragmentos estilisticamente constituídos), encontram o seu lugar no *corpus* dramático da obra.

A integração do uivo, ou uma apropriação mais ou menos estilizada do ladrar ou do balir, a exploração da gargalhada como gesto dramático, ou de ruídos associados à água – às lágrimas –, os ecos concretos de canções infantis ou caixinhas de música ligadas ao universo da criança, ou um grito-protótipo de terror assente numa espécie de imaginário filmico colectivo e devidamente traduzido para o (ou mimado pelo) contexto da escrita musical, constituem o tecido sonoro básico e o relevo exegético de uma obra que, sem intenções de manifesto, afirma com clareza, e consolida, aquilo a que poderíamos chamar uma “poética do heteróclito”. E vê-se como, de facto, Olga Neuwirth vai mais longe que Lang no esvaziamento da função da escrita como coisa em si: em Lang, a escrita permanece não referencial, mantém ainda a sua pura abstracção, apesar dessa abstracção não ter o mínimo desenvolvimento dialéctico e se encontrar ao serviço imediato de um sentido segundo; ao passo que, em Olga Neuwirth, a escrita tende a perder o seu carácter propriamente abstracto, transplantando para o contexto da obra objectos sonoros concretos que, pela sua integração, se tornam fragmentos de um discurso, se tornam arte.

Neste sentido – desligando-nos agora desta sua obra de referência e situando-nos num plano mais geral –, é interessante constatar como a poética de Olga Neuwirth, “fotografando” para dentro da obra sonoridades, simbologias, contextos acústicos propriamente extra-musicais, se aproxima das artes plásticas pós-duchampianas, numa óptica segundo a qual, isolado do seu contexto realista, o objecto se torna susceptível de ser entendido como peça de arte, reinterpretando-se o seu sentido próprio e integrando-se, doravante, numa obra propriamente “ficcional”. A três quartos de século da celebrada *Fountain*, assinada *R. Mutt 1917*, o passo não é, ainda, tão radical como a revolução de Duchamp o insinua: o signifiante não se desliga por completo do seu significado, mas este último passa, desde já, a condicionar uma retórica composicional que, longe das suas raízes na tradição do ocidente, impõe um modo inteiramente original de pensar a escrita, a linguagem, a música no seu todo.

É possível que, observadas no seu conjunto, as obras destes três compositores, da Viena desta transição entre séculos, possam traçar um percurso, um movimento lógico que se expande numa sucessão geracional. Tratar-se-á, neste sentido, de uma nova etapa que se abre na história (da música) do ocidente?... Até que ponto o parricídio de Darmstadt impôs, numa parte do presente, e no futuro, uma fractura irremediável com a tradição? É interessante notar que a geração que se lhe seguiu (a de Haas, que é também, estritamente, a de Rihm...), contornou o estruturalismo sem, no entanto, perder o fundamental da continuidade histórica. Resta a questão de saber até que ponto uma tal continuidade permanece, hoje, compatível com os posicionamentos estéticos mais inauditos propostos por compositores das mais recentes gerações.

¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, Penguin Books, 1986.