

A photograph of Pedro Amaral, a young man with dark, curly hair, wearing a dark long-sleeved shirt. He is leaning forward, playing a violin. The background is dark and out of focus. The text is overlaid on the left side of the image.

Pedro Amaral em entrevista

“Stockhausen reinventou-se inteiramente em cada obra”

© Christian Ganet

A 3, 4 e 5 de Outubro, a Temporada Gulbenkian de Música apresenta o Ciclo Stockhausen, onde serão interpretadas mais de metade das composições integradas no ciclo Klang, a última obra do compositor alemão. Nos dias 3 e 4, os concertos serão antecedidos da apresentação de quatro filmes sobre Stockhausen, entre eles o do realizador francês Olivier Assayas, a partir das coreografias criadas para Sonntags Abschied pelo coreógrafo Angelin Preljocaj. A 5 de Outubro, os filmes darão lugar ao comentário pré-concerto com o compositor português Pedro Amaral.

Conhecedor da obra de Stockhausen, cujos trabalhos, Gruppen e Momente, foram tema das suas teses de mestrado e doutoramento, Pedro Amaral foi também assistente do compositor alemão em diversos projectos.

Nesta breve conversa, Pedro Amaral deixa alguns bons motivos para se assistir ao ciclo Stockhausen.

NO ÚLTIMO CONCERTO DESTES CICLO (5 DE OUTUBRO), EM QUE O PEDRO AMARAL FARÁ UM COMENTÁRIO PRÉ-CONCERTO, UMA DAS OBRAS É UMA ESTREIA MUNDIAL E A OUTRA UMA ESTREIA EM PORTUGAL. FAZEM AMBAS PARTE DO CICLO KLANG. PODE EXPLICAR-NOS QUE COMPOSIÇÕES SÃO ESTAS? São obras escritas nos últimos meses da vida do compositor, mas é necessário recuar no tempo para falar em *Klang*. Quando iniciou este projecto, Stockhausen tinha terminado a sua longuíssima *Licht*, um ciclo de sete óperas que, de algum modo, espelha o ciclo dos sete dias da semana, sendo cada uma das óperas associada a um dia preciso. No novo projecto, *Klang*, Stockhausen pretendeu trabalhar o ciclo das vinte e quatro horas do dia compondo uma peça para cada hora – e sempre disse que, se tivesse mais tempo de vida, gostaria de vir a trabalhar o ciclo dos minutos que completam a hora, e, mais tarde, o ciclo dos segundos que completam o minuto. Já antes, é necessário dizer, tinha trabalhado o ciclo das estações que completam o ano, na sua obra *Sirius*, assim como o ciclo dos doze meses e respectivos signos do zodíaco na sua obra *Tierkreis*. Em *Klang*, que assim nos aparece como uma continuação lógica da sua obra e da sua visão dos ciclos temporais, Stockhausen procurou espelhar em música as vinte e quatro horas do dia, através de vinte e quatro peças, cada uma das quais associada a uma determinada hora. Como sempre, fez um plano antes de começar a compor, e se é verdade que não teve tempo de compor o ciclo completo, o plano permite como que deduzir algumas novas peças a partir das anteriores. Nesse sentido, podemos dizer que algumas delas são, de algum modo, “póstumas”. Há um conjunto de peças extremamente originais e individualizadas na sua linguagem: *Himmelfahrt*, para grande órgão de catedral, *Freude*, para duas harpas,

Himmels-Tür, para um percussionista que constrói toda música fazendo vibrar as várias partes de uma grande porta, *Cosmic Pulses*, para música electrónica pura; e há um conjunto de outras que são, por assim dizer, “deduzidas”, em particular das várias camadas polifónicas desta última.

SÃO PROJECTOS DE ESCRITA MUITO ORIGINAIS...

Extremamente originais, com linguagens sempre renovadas. A peça para órgão, com dois cantores, por exemplo, apresenta um tipo de rítmica totalmente nova, assente numa sobreposição de *tempi* diferentes, velocidades diferentes para a mão esquerda e para a mão direita do organista – o que a torna extraordinariamente difícil de executar. Curiosamente só no final da sua vida Stockhausen utilizou, pela primeira e única vez, o órgão de igreja, este instrumento de tecnologia avançada do período Barroco – ele que toda a vida trabalhou com a mais avançada tecnologia contemporânea. É significativo que, desde o início, tenha previsto que a peça possa ser interpretada num sintetizador moderno.

FALA-SE DE UMA CERTA TEOLOGIA ACÚSTICA PROCURADA NESTAS OBRAS. TODAS ELAS TÊM TÍTULOS COMO ASCENSÃO, ESPERANÇA, BELEZA, PASSEIO NO CÉU, COSMIC PULSES. PENSA QUE STOCKHAUSEN AS COMPÔS COMO SE SOUBESSE QUE IRIA SER UMA ÚLTIMA OBRA?

Sim e não. Em relação à “teologia acústica”, como diz, Stockhausen sempre procurou uma espécie de cosmogonia, não completamente organizada, uma vez que ele não era teólogo ou antropólogo, mas através da qual procurou dar uma certa materialidade à sua fé e ao seu grande misticismo. Parece-me natural que, no fim da vida, essa espiritualidade se tornasse mais explícita, mas ela está lá desde o início: veja o esplêndido Canto dos Adolescentes, de 1955/56 sobre uma passagem do Antigo Testamento; veja o final da partitura de *Gruppen*, de 1957/58, onde Stockhausen inscreve a expressão *Deo Gratias*. Essa dimensão religiosa é assumida desde o princípio (até por oposição a Boulez e a Nono: o religioso por contraste com o racionalista e o político), mas no fim da vida foi-se tornando mais exposta. Este é um aspecto. Em relação ao facto de Stockhausen sentir que estava a compor a sua última obra, há nisso algo de paradoxal: penso que ele sentia efectivamente a aproximação da morte (aliás ele falava abertamente nisso), mas continuou a compor como se tivesse diante de si a eternidade para terminar a sua obra. Sem sombra de pressa. E isso é fascinante!

ESSE SENTIMENTO TRANSPARECE NA OBRA?

Completamente. *Freude*, para duas harpas, não tem a mínima precipitação, é de uma serenidade admirável, do primeiro ao último compasso.

O QUE É QUE KLANG LHE TRANSMITE?

Algo de extraordinário enquanto lição de vida e de arte: até ao fim, este compositor reinventou-se inteiramente em cada

Ciclo Stockhausen

3 OUTUBRO, SÁBADO, 17H00

Filmes | Auditório 3

Mikrophonie de Sylvain Dhomme (1966, 30')

Stockhausen nas grutas de Jeita, Líbano

de Anne-Marie Deshayes (1969, 45')

3 OUTUBRO, SÁBADO, 19H00

Grande Auditório

António Perez Abellan SINTETIZADOR

Barbara Zarichelli SOPRANO

Hubert Mayer TENOR

Juditha Haeblerlin VIOLINO

Axel Porath VIOLA

Dirk Wietheger VIOLONCELO

Kathinka Pasveer PROJECCÃO SONORA

Ascensão e Esperança (1ª audição em Portugal)

4 OUTUBRO, DOMINGO, 16H00

Filmes | Auditório 3

Helicopter String Quartet de Frank Scheffer (1996, 77')

Interview with Stockhausen de Olivier Assayas (2007, 52')

4 OUTUBRO, DOMINGO, 19H00

Grande Auditório

Franck Gutschmidt PIANO

Benjamin Kobler PIANO

Stuart Geber PERCUSSÃO

Kathinka Pasveer PROJECCÃO SONORA

Durações Naturais e Porta do Céu (1ª audição em Portugal)

5 OUTUBRO, SEGUNDA, 18H00

Comentário pré-concerto | Auditório 3

Pedro Amaral

5 OUTUBRO, SEGUNDA, 19H00

Grande Auditório

Marco Blaauw TROMPETE

Kathinka Pasveer FLAUTA

Suzanne Stephens CLARINETE

Florian Zwissler PROJECCÃO SONORA

Kathinka Pasveer PROJECCÃO SONORA

Beleza (estreia mundial) e Cosmic Pulses (1ª audição em Portugal)

obra. Inteiramente. De cada vez que começava a compor era como se recuasse à infância e não soubesse nada outra vez. Ele olhava para todas as coisas com um misto de profunda inteligência e de espanto quase virginal.

DE ETERNA CURIOSIDADE?

Mais do que isso. Ele reinventava a técnica toda de obra para obra, coisa que raríssimos artistas foram capazes de fazer. Stockhausen é provavelmente o compositor da história da música em que essa dimensão é mais radical.

De obra para obra reinventou sempre a maneira de fazer. É verdadeiramente como se tivesse necessidade de esquecer tudo o que aprendeu, revelando assim, naturalmente, um lado profundamente autodidacta. Estudou no Conservatório, naturalmente, e até determinado momento foi influenciado pelos seus predecessores e pelos seus contemporâneos; mas tornou-se rapidamente um autodidacta na medida em que aquilo que procurava desvendar era absolutamente novo e, de cada vez, tinha de encontrar um modo próprio de o desvendar, digamos assim.

PODE FALAR-SE QUASE NUM ACTO CRIATIVO INESGOTÁVEL?

Nesse sentido foi inesgotável até ao último dia da sua vida, em que faleceu depois de terminar uma última peça para orquestra de câmara. Ele tinha esta capacidade, esta exigência essencial de olhar de para a escrita como uma coisa única e com a candura de uma criança. Ele surpreendia-se a si próprio – e a todos os seus colegas. O que ele mais abominava em arte, na música em particular, era a ausência de surpresa: detestava tudo o que não o surpreendesse.

TRABALHOU MUITO PERTO DE STOCKHAUSEN, DEPOIS DAS SUAS TESES DE MESTRADO E DOUTORAMENTO SOBRE OBRAS DELE. O QUE É QUE STOCKHAUSEN REPRESENTA PARA SI ENQUANTO COMPOSITOR?

Quando fui trabalhar com Stockhausen, a seu convite, eu tinha terminado a parte didáctica da minha formação. Essa parte concluí-a, aliás, com um aluno dele, o Emmanuel Nunes, e eu penso que construí a minha técnica um pouco por oposição, como certos filhos cuja personalidade se desenvolve por oposição em relação à dos pais. Aprendi imenso com o Emmanuel que, por sua vez, tinha aprendido imenso com Stockhausen. Há aspectos do ensino de Stockhausen que, em Emmanuel Nunes, ficaram intactos, até hoje. São coisas interessantíssimas, nomeadamente toda a técnica de escrita subjacente a uma determinada concepção da forma aberta, que Emmanuel Nunes utiliza na escrita de obras “fechadas”. São aspectos extremamente interessantes, do ponto de vista intelectual e estético, mas eu acabei por construir a minha técnica por oposição e, nessa medida, quando fui trabalhar com Stockhausen, como seu assistente, levava uma certa bagagem e já não sofri a sua influência directa. Tenho uma admiração imensa por Stockhausen, é um dos gigantes da música ocidental; estudei a fundo a sua música, dirijo regularmente as suas obras, fiz estreias nacionais de algumas delas em diversos países, mas a verdade é que nunca me senti influenciado por ele como compositor. A maneira como a pessoa compõe está intrinsicamente ligada ao que a pessoa é. Stockhausen era capaz de fazer um plano quase algébrico de uma peça antes de iniciar a composição propriamente dita. Depois começava a compor a partir desse plano e, sem o infringir, era de uma liberdade musical espantosa. Uma espantosa liberdade estética face a um plano rígido, aritmético. Eu não sou

capaz de fazer isso, de ter essa maleabilidade em relação ao aritmético, como ele tinha. Sou mais proustiano, nesse sentido: a escrita nasce de si mesma, gerando mil parêntesis, múltiplas variantes e inesperados desenvolvimentos. E em relação à história da música, em geral, determinados compositores influenciam imenso os seus sucessores, enquanto outros são de tal modo originais que dificilmente criam escola – pensemos em Gesualdo ou Janáček. Stockhausen deixa muito em relação à tecnologia, muita gente trabalha a partir das suas descobertas, mas a sua maneira de compor é tão única que, felizmente, é difícil copiá-lo – e, copiando, impossível igualar a sua originalidade e seu génio. Há obras suas que tiveram uma incidência histórica determinante, como *Stimmung*, que deu origem a uma corrente importantíssima na música contemporânea, o espectralismo; mas não há uma única obra espectral que soe como aquela: *Stimmung* é uma obra única.

DANIEL BARENBOIM ESCREVE NO SEU LIVRO “ESTÁ TUDO LIGADO”, CITANDO PIERRE BOULEZ, QUE AS OBRAS CONTEMPORÂNEAS SÃO TOCADAS POUCAS VEZES. ESTA ATITUDE, SEGUNDO ELES, IMPEDE A CRIAÇÃO DE UMA FAMILIARIDADE NA ORQUESTRA QUE AS TOCA, MAS TAMBÉM COM O PÚBLICO. PARTILHA DA MESMA OPINIÃO?

Stockhausen disse-me um dia, já no final da sua vida que “detestava” a orquestra, e evitava compor para orquestra. Quando recebeu a encomenda de Hoch-Zeiten, para coro e orquestra, eu ainda não trabalhava com ele, mas encontrei-o, em Amesterdão, como aluno de direcção de orquestra de Peter Eötvös. Lembro-me como se fosse hoje. Depois de um ensaio, ele teve a amabilidade de conversar comigo sobre aquela sua nova encomenda, e disse-me: “não sei bem como vou abordar isto porque coro e orquestra soa imediatamente a coro e orquestra”. Ele precisava de encontrar um tipo de sonoridade que, desde logo, pusesse em relevo a originalidade da obra. E a maneira que inventou é surpreendente: colocou a orquestra numa sala, com o respectivo público, e o coro noutra sala, também com o respectivo público, em execuções simultâneas, paralelas. À medida que o duplo concerto se desenrola, determinados momentos que se ouvem num dos auditórios são “injectados” no outro, através de microfones e colunas; no intervalo, o público troca de auditório e vai como que experienciar o “reverso” da obra. É fascinante!... Mas também se compreende a aversão que Stockhausen tinha à ideia de orquestra: por um lado, por muito original que seja a obra, a orquestra tem uma sonoridade própria que é difícil contornar; por outro lado, é problemático submeter uma orquestra, cujo repertório é essencialmente clássico e romântico, à originalidade quase utópica da escrita de Stockhausen. A sua defesa, por assim dizer, foi compor o mais possível para solistas. *Freude*, para harpas, é interpretada de cor durante quarenta e cinco minutos de uma escrita extremamente difícil. É deslumbrante, mas com orquestra seria impossível. ■