

**Caro Peter,**

Há muito que desejo escrever-te esta carta.

Nos nossos raros encontros – que são, para mim, momentos privilegiados – as nossas conversas articulam-se quase sempre em torno de questões de interpretação, de aspectos técnicos, de discussões sobre a vida musical, das últimas grandes obras de Boulez e Stockhausen, ou, com a generosidade e a modéstia que te são próprias, da música que eu escrevo e em relação à qual tens a bondade de te exprimir com o entusiasmo e o profissionalismo pródigo que te conhecemos. Quase nunca falamos da tua obra como compositor, e quando lanço o assunto, um certo pudor impede-te de o desenvolver, e acabamos por nos desviar rapidamente dele – e de ti. Na verdade, não gostas de falar de ti – a tua música fá-lo suficientemente. Por isso há já muito que desejo enviar-te, por escrito, a minha leitura de alguns aspectos da tua obra, exprimir-te a minha admiração pelo músico que és, e procurar compreender contigo, no monólogo da tua ausência, aquilo que me mais me surpreende e aprecio no teu trabalho e na tua atitude como compositor.

Conheci tarde a tua música, e muito progressivamente – como quase todos nós. Admirávamos-te como intérprete sem pressentir a obra composicional que, por detrás da tua imagem mais pública, ia germinando com uma regularidade discreta.

**"Três irmãs"**, a partir da obra prima de Tchekhov, representou um ponto de viragem na tua projecção internacional como compositor. Eu estudava no Conservatório de Paris, e lembro-me de que os ecos do sucesso da tua primeira ópera, estreada em Lyon, se alastravam como uma boa nova pelos meios da capital. O teu sucesso apareceu como uma surpresa, para alegria de muitos e inveja de alguns. Tornaste-te subitamente conhecido e admirado como compositor, tanto como o eras, desde há muito, como intérprete. Chegava ao fim um quarto de século de trabalho e produção comedida e reservada, longe dos grandes circuitos de audiência.

Não me parece puro idealismo pensar que talvez tu próprio tenhas contribuído para esse longo quase-anonimato, como se, involuntariamente, alguma parte de ti procurasse preservar a parte mais íntima da tua música, guardá-la como uma experiência pessoal ou um *jardim interior* – segundo a expressão adequada de Boulez. "Involuntariamente" – digo – porque bem sei, meu caro Peter, que o desejo de todo o artista é dar a conhecer o seu trabalho; e aquele narcisismo infantil que nos envolve, faz-nos cobiçar estima e admiração. Relevar a obra obedece menos, como se diz numa hipocrisia inofensiva e universalmente aceite, a uma simples necessidade de *comunicar*, que ao desejo humano de se sentir apreciado através de um objecto que esculpimos e enriquecemos

com o melhor de nós mesmos, num labor ordenado e paciente, procurando dominar as nossas torrentes íntimas em busca de um certo modo de perfeição ou magnificência. Como todos, também tu desejava dar a conhecer o teu trabalho e vê-lo admirado; mas ao passo que a maior parte de nós faz dessa propagação pública da obra um modo de vida, uma carreira, tu, por um pudor que te é próprio, optaste por exprimir indirectamente a tua musicalidade, interpretando as obras de outros e revelando-te progressivamente através delas. O teu imenso sucesso de maestro compensava, assim, a tua timidez e a tua modéstia natural como compositor. Afinal de contas, a musicalidade – como qualquer dom – necessita de um veículo para se exprimir, e o teu veículo privilegiado, durante anos, foi a interpretação.

É interessante e revelador observar as circunstâncias em que te tomaste um grande intérprete profissional. Este modo particular de exprimires a tua musicalidade parece-me surgir como uma extensão directa do teu trabalho com Stockhausen nos anos sessenta e setenta. As notas biográficas louvam, como um privilégio raro, o título de “assistente” do mestre – e nas tuas, como nas minhas, o emblema brilha, ou brilhou, como uma triunfante condecoração juvenil. Mas a verdade é que tu não eras apenas – não eras propriamente – um “assistente”: eras um músico que se exprimia através da obra de outro, mais velho, omnipresente na tua vida e no teu tempo. O génio de Karlheinz, nessa época, revelava-se, entre outras coisas, na vertiginosa mestria com que concebia universos abertos, susceptíveis de abrigar e estimular a imaginação responsável de outros músicos, que neles entrassem e através deles se exprimissem. *Hymnen* por exemplo. Para *Hymnen mit Solisten* (que tocaste como solista dezenas de vezes, ao longo de anos), chegaste ao ponto de construir os próprios instrumentos musicais com que navegavas por entre as sonoridades electrónicas e concretas daquela imensa geografia audível. Redigiste a tua partitura pessoal para essa obra do mestre, a partir das regras próprias e das fronteiras da sua poética, mas contrapondo nelas a tua musicalidade íntima que, assim, como que protegida no seu interior, mais facilmente emergia. Em sentido convencional, não eras nem compositor nem propriamente intérprete, sendo ambos simultaneamente – a música de Stockhausen rompia todas as convenções. Nesses seus espaços abertos, encontraste um terreno fértil, veículo ideal, amplo e suficientemente tutelar, para a emanação discreta do teu ser musical.

Parece-me simbólico que *Hymnen*, na sua versão com orquestra (que atravessa a chamada *Terceira Região* da obra electroacústica original), tenha estado na origem da tua aventureira carreira de intérprete. Tinhas tido experiências anteriores como maestro, mas quando dirigiste pela primeira vez *Hymnen mit Orchester*, em Paris, ganhaste um súbito reconhecimento internacional. Foi esse o verdadeiro começo da tua carreira. Conhecias bem a obra, nas suas

várias versões – tinhas sido solista na versão com solistas e tinhas acompanhado Stockhausen aquando da estreia da parte orquestral, em Nova Iorque e depois em Berlim. Gielen estava incumbido de dirigir a estreia francesa, mas não lhe era possível coordenar a orquestra com a fita magnética, cuja transcrição gráfica lhe parecia, para além do mais, incompreensível. Razões semelhantes tinham levado Bernstein a propor que Karlheinz dirigisse a estreia absoluta, em Nova Iorque e, como sabemos, Gielen não foi o último maestro a desistir de *Hymnen* com concerto marcado...

Quis assim o destino que devesse dirigir o concerto em Paris, e foi assim que começaste a estender a tua experiência criativa inicial ao campo mais restrito da interpretação propriamente dita. Do mesmo modo que, antes, deixavas emergir a tua musicalidade no seio dos espaços acústicos de Stockhausen, a partir desse momento chameira, por extensão dessas experiências anteriores – e por extensão do mesmo pudor em te revelares de um modo mais directo como compositor – iniciaste uma carreira triunfal de intérprete, através da qual, por paradoxal equilíbrio, a tua música se exprimia por entre as obras que interpretavas.

A tua musicalidade – o teu dom – irrompia em cada um dos teus gestos, frente à orquestra, fazendo tuas as notas que outros tinham escrito. Bartók, Janáček ou Ligeti passaram a constituir outros tantos veículos possíveis para a tua expressão interior. Longe de mim sugerir uma subjectividade descomedida nas tuas interpretações, bem pelo contrário: nada cedes no rigor e na fidelidade ao texto; mas o próprio modo como diriges, o teu gesto, a tua presença revelam a emanção constante de um mundo interior em pleno acto de criação – como se ao dirigires procurasses modelar fisicamente o som, esculpi-lo fazendo-o emergir a partir de uma matéria plástica, como se estivesses a *compor* a obra que interpretas, ali mesmo, diante do ouvinte, tantas vezes fascinado por essa impressão tão forte de um romper da primeira luz.

Insisto nesta noção de “veículo” do dom, porque em ti, por razões que te são próprias e que não me cabe analisar (mais acima falei delas como de um “pudor” natural), essa noção foi assumindo consecutivamente formas diversas, que funcionaram sempre como uma presença concreta e activa na expressão da tua musicalidade. Em grande parte dos compositores o “veículo” é puramente abstracto – uma modalidade particular de contraponto em Bach, o tratamento de uma determinada forma em Haydn, uma condição específica de proliferação serial em Boulez. Em ti, pelo contrario, o veículo é quase sempre concreto e a sua presença activa: partes de uma dramaturgia – explícita ou implícita –, e é através dela que veículas a tua criatividade. O pudor que te levava a exprimir-te indirectamente através de uma obra composta por outro, parece-me ser o mesmo que, transposto, te leva, como compositor, a interpor uma dramaturgia específica entre a tua criatividade, como potencial, e a sua realização concreta numa obra.

E o admirável na tua arte, é justamente o modo como te adaptas, de cada vez, a cada nova dramaturgia; como as fazes incarnar de um modo que *lhes* é próprio; como quase te apagas para as assumires até às últimas consequências. Porque se é verdade que quase todos os grandes artistas da segunda metade do século XX nos dizem que a linguagem deve, idealmente, ser permanentemente renovada, se possível exclusiva, tu, que não tens necessidade de o proclamar nem de o formular de um ponto de vista teórico, és um dos muito raros onde de facto, isso acontece: onde a linguagem é, a muitos níveis, absolutamente indissociável de cada obra. Por não ser um fim em si mesmo mas uma modalidade de expressão.

Dois bons exemplos – complementares – são *Triangel* e *Snatches of a conversation*.

**Triangel** A primeira, *Triangel*, composta em 1993, parte de uma situação instrumental muito específica: dispões de um percussionista solista que defines, desde logo, como “criativo” [„einem kreativen Schlagzeuger“], o que significa que conferes à sua intervenção uma margem de liberdade individualizada que lhe permite até, como dizes, escolher ele próprio determinados instrumentos que irá utilizar ao longo da obra, instrumentos que, de algum modo, constituam uma materialização do seu mundo sonoro pessoal (Não estamos muito longe da tua experiência como solista, quando construías os próprios instrumentos com que tocavas nas obras de Stockhausen, em finais dos anos sessenta, pois não?...). Sendo o teu ponto de partida a ideia de um solista “criativo”, admites que deva dispor de uma partitura com um conjunto de partes escritas, por ti naturalmente, mas que possa também incluir zonas de improvisação, ou, mais propriamente, modos de reagir e de interagir livremente com um grupo instrumental de vinte e sete instrumentistas que lhe respondem.

Segundo as tuas próprias palavras, o solista é um “tambor mestre” que, segundo determinadas tradições africanas, incita o coro instrumental conduzindo-o em função de determinado tipo de “acções”, numa tapeçaria sonora e num puzzle de modalidades retóricas e tímbricas que, permanentemente, se reinventam. Tens um contexto a explorar, na interacção entre o solista e o coro instrumental, e é da prospecção desse contexto, desdobrado numa multiplicidade de situações possíveis, que a obra nasce e se desenvolve.

É esta situação dramática concreta – a presença de um “percussionista criativo” tentando incitar respostas originais num conjunto de músicos – que induz todo o plano das sonoridades; é ela que conduz a determinado tipo de forma, repartida numa sucessão de modos de acção e interacção; é dela que resulta a linguagem rítmica e é dela que decorre, naturalmente, todo o plano retórico local e global, diferenciado de qualquer outra situação

instrumental ou cénica, de qualquer outra das tuas obras. A situação poética é irrepetível e a sua linguagem é, em todos os sentidos, única.

Constituis assim um veículo perfeitamente concreto, no seio do qual circunscreves claramente as tuas possibilidades de intervenção. Nos limites bem definidos desse quadro vais o mais longe possível na tua criatividade e estimulas tanto quanto possível a dos teus músicos. É desse conjunto articulado que nasce a obra e a especificidade da sua linguagem.

A este propósito, há uma passagem reveladora na conversa entre ti e o percussionista Zoltán Rácz, publicada numa edição discográfica desta obra, na qual, referindo-te à natureza acústica do triângulo, como instrumento musical, observas que *“todos conhecem apenas o som agudo do triângulo, no entanto, quando o tocamos muito perto do ouvido, distinguimos maravilhosos sons graves de sino. Sons que podemos tornar audíveis se posicionarmos um microfone muito perto do instrumento.”* Esta atitude de escuta do fenómeno sonoro parece-me extremamente reveladora, com efeito, do teu modo de trabalhar: partes de um fenómeno concreto e crias a partir dessa atenção ao objecto. Esse fenómeno acústico concreto torna-se o teu “veículo”. Não há em ti, à partida, um desígnio retórico puramente abstracto que, como em Boulez, por exemplo, seja um catalisador; há, pelo contrário, a atenção a um elemento concreto (um texto, uma situação cénica, a sonoridade de um triângulo...) a partir do qual o teu trabalho se exerce e a tua musicalidade encontra um meio de se transmitir.

***Snatches  
of a  
conversation***

Em ***Snatches of a conversation***, composta em 2001, a dramaturgia é totalmente diferente. Dispões, como em muitas das tuas obras, de um “protagonista”, mas nesta, em particular, há um curioso desdobramento: temos, por um lado, um recitante (presente ou em voz off) e, por outro lado, um instrumentista que toca, ele próprio, um instrumento “desdobrado”: uma trompete com duas campânulas – o que te permitiu imaginar mudanças drásticas e instantâneas de timbre, colocando uma surdina numa das campânulas e deixando a outra transmitir a sonoridade natural do instrumento, por exemplo, sendo que o intérprete controla a direcção do som através de um mecanismo que é próprio a este instrumento raro.

Este desdobramento do papel solista entre um recitante e um instrumentista é, por outro lado, enquadrado por um conjunto instrumental que tem uma função totalmente diferente da do coro instrumental de ***Triangel***: uma função de contextualização quase cenográfica, no interior da qual, como num filme, a situação cénica vai evoluindo. E esta última é catalizada por um texto divertido que nos chega a uma certa distância – como se estivéssemos numa esplanada, alguém conversasse a *mezza voce* numa outra mesa e, por entre um burburinho permanente, emergissem e nos

chegassem, aqui e ali, palavras mais irritadas (“*she is... impossible!!!*”), incompreensíveis fragmentos de uma conversa que se adivinha mais pela entoação ou pelo gesticular (sonoro, nesta representação concreta) que pelo sentido das palavras propriamente dito. E se te perguntam o que representa a trompete solista neste contexto em que nós (ouvintes em situação indiscreta de café) seguimos um recitante que se desdobra numa incompreensível conversa entre dois supostos interlocutores (sentados à mesa de uma esplanada), respondes que, evidentemente, representa o *garçon* que, com um tabuleiro de metal (uma trompete, neste caso), distribui bebidas e recebe a conta...

A linguagem de **Snatches**, como a sua forma e o seu plano retórico, são totalmente diferentes dos de **Triangel**, porque as situações dramáticas – veículos e catalizadores – são também fundamentalmente diferentes entre si. Os primeiros poderiam situar-se, em certa medida, no prolongamento de determinadas obras de Stockhausen dos anos sessenta, que bem conheces; ao passo que os segundos nos aproximam de certas sonoridades de um *jazz-café* com música ao vivo. Todos os elementos de cada uma das poéticas são próprios a cada uma das obras, e irrepetíveis porque os contextos e as situações cénicas, em sentido lato, também o são. É da dramaturgia latente de que partes que emerge sempre a linguagem e é por isso que, sem nunca o teres teorizado, assumes na tua música e realizas, como quase ninguém o fez de um modo tão radical, esta utopia da segunda metade do século, segundo a qual cada mensagem poética contém a chave específica e exclusiva da sua própria leitura. Não por teoria, em ti, como já o disse, mas por necessidade prática de um modo de fazer música.

\* \* \*

Parece-me ser, de facto, esta a razão da tua versatilidade. Em determinados compositores a obra é extraordinariamente homogénea e unitária – Webern, por exemplo –; noutros, incrivelmente diversa – Stravinsky ou Stockhausen. Em ti, como nestes últimos, há como que uma permanente reinvenção do contexto, da forma, da poética no seu todo. Muitas dimensões permanecem, e essa permanência constitui o teu *gesto*, a tua identidade própria de artesão; mas outras tantas se alteram de obra para obra, provocando uma transformação substancial dos objectos, das tipologias, das linguagens. Cada nova obra é, em ti, um cosmos inesperado que, de cada vez, não deixa de surpreender o teu ouvinte mais prevenido.

Dir-se-ão muitos, numa ilação instantânea e óbvia, que segues o exemplo faustoso do mestre: de facto, mesmo entre os maiores, poucos como Stockhausen tiveram um tal dom na diversidade, um tal virtuosismo na capacidade de reinvenção estética de uma obra à outra. Se porém observarmos de perto, nas motivações como na encarnação concreta de cada exemplo, os fenómenos são profunda

e essencialmente distintos. Em Stockhausen, o “veículo” começa por ser abstracto (o sistema temporal em *Gruppen*, o sistema formal em *Momente*, a gradação do universo dinâmico em *Inori*), e o que conduz à reinvenção é, em cada obra, por um lado o esgotar de determinada categoria da linguagem e, por outro lado, a importância manifesta assumida por um aspecto particular da realização – a combinação de sonoridades em *Gesang der Jünglinge*, a presença das ondas curtas em *Kurzwellen* ou da modulação em anel em *Mantra*, a redução radical do universo harmónico em *Stimmung*, etc.. No entanto, esgotada uma determinada dimensão da poética, todas as outras dimensões subsistem, germinam e florescem na obra seguinte, assumindo alguma delas um papel preponderante. Neste sentido, e por oposição radical ao que se diz e ao que parece óbvio à primeira vista, a obra de Stockhausen, sendo diversa, assenta numa profunda e absoluta continuidade.

E é precisamente essa continuidade que tu recusas. Porque onde em Stockhausen a evolução da linguagem constitui um veículo abstracto para a sua criatividade, em ti, pelo contrário, a linguagem constitui um veículo concreto – uma forma particular de *dramaturgia*. Ao contrário dos teus predecessores historicamente directos (a geração de Darmstadt), a linguagem não é, para ti, um fim em si mesmo, mas precisamente um contexto dramaturgicamente que, em obras sucessivas, pode ser o da grande tradição popular da Big Band, como em *Paris-Dakar*, ou a aproximação à mais recente concepção orquestral bouleziana, como em *zeroPoints* – ambas compostas em 2000. A linguagem torna-se, ela mesma, um veículo concreto, como sonoridade, da mesma forma que o podem ser, para ti, um texto literário ou uma situação cénica – como aquela, extremamente surpreendente e fascinante, em que colocas um violoncelista em situação de diálogo imaginário, simultaneamente falado e tocado, por um só intérprete: *Two poems for Polly*.

### *Two poems for Polly*

Nesta pequena peça, o teu catalizador foi um texto escrito há mil anos, no Japão medieval, por uma mulher de que não sabemos o nome, e a que nos referimos chamando-lhe a Senhora de Sarashina. A tua leitura deste texto levou-te a encontrar nele uma dramaturgia própria, que procuraste formalizar em modo de diálogo, entre um interlocutor presente e outro ausente. Um homem evoca a sua amante perecida, dirigindo-lhe as suas palavras íntimas. Na tua leitura, a amante responde-lhe a seu modo, da sua distância intransponível, com uma presença ao mesmo tempo implícita, nas palavras, mas tangível na sonoridade do instrumento. Tudo se passa no íntimo – e apenas no íntimo – do amante sobrevivente; e por isso os teus dois protagonistas são um só, cenicamente, e por isso dás ao mesmo músico os dois papéis, e crias esta situação musical própria e uma vez mais irrepetível de imaginar uma obra para um “violoncelista falante”, como lhe chamas.

**Psy** Estamos portanto num contexto cénico e musical muito particular, como acontece quase sempre nas tuas obras. Um contexto naturalmente diferente do de **Psy** (1996), por exemplo, onde o violoncelo também intervém, mas desempenhando um papel, e tendo por isso uma função, totalmente diferente. Trata-se de uma pequena obra de câmara que coloca em cena três personagens. Uma delas (que pode, por exemplo, ser uma harpa ou uma marimba baixo, dependendo da opção dos intérpretes) tem um papel de protagonista, com uma certa margem de liberdade, porque há, naquilo que toca, dimensões que tu próprio defines, outras que deixas em aberto e a partir das quais a criatividade do intérprete tem de assumir um papel activo. As duas outras personagens (uma flauta e um violoncelo) seguem as suas linhas próprias, num contraponto escrito que serve de pano de fundo à evolução do solista, mas que, ao mesmo tempo, o enquadra: são elas que constituem, em certa medida, as fronteiras naturais da liberdade de acção do protagonista.

Talvez pareça fastidioso continuar a reflectir sobre a função da linguagem na tua obra, caro Peter, mas eu permito-me insistir uma vez mais nesta questão, a propósito de **Psy**, para tentar abordá-la segundo uma perspectiva mais global. Disse, mais acima, que, em muitas das tuas obras, a linguagem se torna, ela própria, um veículo concreto, como contexto e como *sonoridade*. O que supõe que a linguagem é tomada como catalisador – como quando, por exemplo, entras no universo do Jazz, e tomas o seu contexto como ponto de partida para uma peça; ou quando compões um painel sinfónico para um determinado contexto da vida musical e te inscreves num determinado patamar da evolução da linguagem orquestral propriamente dita.

Fica porém um espaço aberto neste meu raciocínio: como é a linguagem quando *não é ela* o catalisador, quando o catalisador é – como em **Two poems** ou em **Korrespondenz** (1992/93) ou em **Psy** – uma situação cénica e/ou dramática concreta?... Que linguagem adoptas nesse caso? Claro que determinadas dimensões específicas da linguagem – questões de forma, por exemplo, ou de textura, ou de morfologia – podem decorrer do contexto dramático que te serve de base, mas o que fazer em relação às outras dimensões da linguagem? Eu julgo que nesta matéria, como noutras, não há uma resposta única que abranja toda a dimensão dos problemas que colocas na tua obra, mas encontro uma tendência geral: a adopção de uma linguagem relativamente neutra a partir da qual as dimensões propriamente dramáticas se possam exprimir livremente, sem a interferência de um contexto totalmente organizado e rígido que, por isso mesmo, não contribuindo directamente para elas, também as não contradiz. Não adoptas propriamente sistemas – por sistema – nem te colocas as questões estéticas, tão na moda, de saber se recusas ou aceites elementos da tonalidade ou do estruturalismo ou de qualquer outra linguagem. Concentras-te unicamente na evolução individual e colectiva das



linhas, segundo uma lógica local e global que lhes é própria, procuras uma coerência indispensável no gesto e na formulação, mas sempre com base numa neutralidade que não interfira com as dimensões propriamente catalizadoras que estão sempre em primeiro plano. É por isso que, a este nível – e também é esse um dos rostos da tua versatilidade – as tuas obras nos colocam sempre em dois extremos possíveis, mas nunca num meio-termo: ou a linguagem da obra é exacerbadamente definida (quando é ela o catalizador) ou procura ser neutra (quando o catalizador surge de outra dimensão da obra). E é por isso que, sendo obras totalmente diferenciadas, por partirem cada uma delas de um catalizador dramático diferente, *Korrespondenz* ou *Psy*, por exemplo, partilham muitos aspectos comuns ao nível da linguagem propriamente dita.

\* \* \*

Esta carta vai longa, caro Peter, mas gostaria ainda de te dar a minha leitura de duas outras obras tuas, recentes, e de que ainda pouco ou nada falámos: *zeroPoints* (2000), para orquestra, e *Jet Stream* (2002), para trompete solo e orquestra – duas das tuas obras mais fortes, do ponto de vista. São obras que, por uma certa proximidade de contexto, seguem linguagens fortemente definidas que nos oferecem a tua leitura pessoal da grande tradição sinfónica, por um lado, e, por outro lado, de uma tradição solística longa que, no teu caso, e porque escreves para um instrumento tão conotado como a trompete, não se furta à atracção de sonoridades provenientes de algumas áreas do Jazz e do Blues, por exemplo – ou não fosse a primeira (*zeroPoints*) um painel orquestral propositadamente escrito para Pierre Boulez e para uma das mais importantes orquestras do panorama internacional, e a segunda (*Jet Stream*) destinada a Markus Stockhausen que, conhecendo como conhece e interpretando como interpretava a obra do pai, não deixou de desenvolver uma importante carreira como solista e improvisador, encontrando e estendendo o seu próprio universo estético que, certamente, não deixas de tomar em conta quando para ele escreves.

**zeroPoints** *zeroPoints* é a tua grande obra orquestral – aquela onde mais directamente se realiza uma síntese entre o compositor e o intérprete que és. De resto, quando falas na obra, referes imediatamente esta situação rara – e esse privilégio raro, ao mais alto nível – de um compositor-maestro compor uma obra que irá ser interpretada por outro grande compositor-maestro. Eu julgo que esse foi um dos teus pontos de partida na antevisão da obra, um móbil de raiz e, naturalmente, um catalisador para as tuas ideias. A presença de Boulez impunha-se a partir desse momento a muitos níveis da própria composição – coisa rara em ti, mais ligado, como sempre estiveste, ao outro lado da história: o lado alemão, o de Stockhausen em particular. Ao compor para Boulez, se posso dizer assim, vem-te à memória, por associação livre de ideias, uma observação

curiosa e inspiradora que, devo confessar, sempre me tinha escapado: a numeração dos compassos na sua obra **Domaines**, para clarinete e ensemble, que tantas vezes dirigiste, começa pelo “zero” e não pelo “um” como sempre acontece! Esta obra de Boulez surge em finais dos anos sessenta, coincidindo com os teus primeiros passos como jovem profissional, quando estavas, como estavas, profundamente mergulhado na música e nas concepções tão opostas de Stockhausen; e não me é estranho pensar que isso tenha alimentado, no teu imaginário, uma curiosidade e uma atracção particular pela obra do *outro* gigante da história musical contemporânea. Assim, quando trinta anos mais tarde te encontras nesta situação privilegiada de *compor para Boulez*, surge-te a ideia de uma obra através da qual procuras tornar tangível essa ausência presente do *outro*, não é surpreendente que o faças referindo-te precisamente a esta obra. Compões por isso “pontos zero”, ou seja, corporizas essa distância especulativa que Boulez impõe no começo da sua obra entre a moldura e a tela. De resto, a própria formulação do título que escolhes não me parece em nada casual: juntas em **zeroPoints** o zero e o ponto, abolindo o intervalo entre as palavras e as noções. E assim a tua obra tem lugar nos intervalos precisos entre o zero e o primeiro ponto, começo habitual da obra, sendo repartida em nove partes (0.1, 0.2, etc., 0.9) que percorrem, sem nunca a alcançar, a globalidade da unidade inteira. Admirável exercício de pudor (e modéstia), este de homenagear o mestre sem deixares a tua obra chegar ao primeiro patamar da sua numeração...

Mas a presença de Boulez – presença e ausência, ao mesmo tempo, claro, o que resume não só a tua visão dele, mas também um traço bem identificável da sua personalidade – vai, na tua obra, mais além. Eu diria que essa presença se torna propriamente uma dramaturgia – como o pode ser para ti a presença de um texto ou de uma situação cénica particular. O rosto de Boulez surge em primeiro lugar na concepção orquestral que adoptas, e que se inscreve naquela filiação de compositores-maestros que, de Wagner (ainda em embrião) passa para Mahler e Strauss, e cujo desenvolvimento contemporâneo se deve a Boulez, nas enfáticas orquestrações das **Notations** para piano, nomeadamente – os seus voos de juventude “*qui n’ont pas fui!*” e que, trinta anos mais tarde, emergem e se hiperbolizam na gigantesca apoteose sinfónica que bem conhecemos. É nessa filiação que inscreves a tua concepção orquestral, claro, no momento em que – como compositor-maestro – compões para o grande compositor-maestro do teu tempo.

Outro traço do mesmo veículo dramático – outro rosto da presença ausente do mestre – surge através das paráfrases brilhantes que fazes do seu próprio gesto de compositor, da sua obsessiva triagem rítmica, por exemplo, animada pela omnipresença do paralelismo harmónico. E assim é o segundo ponto-zero da obra (não o primeiro): a secção “0.2”, que esboça o rosto de Boulez através do seu próprio gesto e linguagem.

Boulez, ponto de partida, constitui o veículo dramático propriamente dito de **“zeroPoints”**. O que implica um lado humano, se posso dizer assim, que é muito próprio na tua abordagem. Em geral compomos a pensar num *instrumento*, em sentido amplo, mesmo quando escrevemos para um intérprete em particular. Mas tu pensas, antes de mais, no ser humano que interpreta, e essa tomada em conta do humano torna-se um catalizador para o teu universo criativo. Poderia até afirmar, de modo sem dúvida paradoxal, que mesmo quando pensas num instrumento, em sentido literal, tomas em conta o seu lado “humano”, incarnado pela sua história e pelo rosto de alguns dos seus intérpretes mais ilustres. Como em **Jet Stream**, por exemplo.

**Jet Stream** *Jet Stream*, para trompete e orquestra, é, alias, um exemplo tão emblemático como **zeroPoints**, apesar de o mesmo tipo de motivação – de tomada em conta do “humano”, que passa a constituir uma dramaturgia – te levar, nos dois casos, a explorar territórios diferentes. O ponto comum é, sem dúvida, a mestria que tens da escrita orquestral. Um dia, há anos, a propósito da influência da tua experiência de maestro na tua experiência de compositor, disseste-me que foste aprendendo, ao longo do tempo, a dar a primazia ao volume sonoro e só depois à coloração. Pensando nestas duas obras, talvez tentasse formular essa ideia de um modo diferente: é necessário volume para fazer sobressair a coloração – coisa que os renascentista italianos souberam talvez melhor que ninguém. E neste sentido, a escrita orquestral de **Jet Stream** como de **zeroPoints**, abunda em esplêndidas combinações que, a cada momento, surpreendem pelo seu lado inaudito de *trouvaillie*. E o que lhes dá força, claro, é a acuidade com que aparecem no discurso.

À parte esse lado comum entre as duas obras, esta segunda atrai-nos para o universo amplo e variado do instrumento solista, a trompete, com todo um historial que se estende da tradição concertista barroca e clássica às tradições populares do século XX, passando, inevitavelmente, pelos grandes músicos do Jazz e do Blues. Escrita e tradição oral, interpretação e improvisação constituem dois traços opostos da sua personalidade instrumental e do seu historial humano, que aqui procuras representar com as tuas cores e ao teu modo, projectando neles uma dualidade que, no fundo, também sempre te foi própria, entre os teus tempos de improvisação no “contexto Stockhausen” e a tua necessidade de escrita como compositor. Liberdade e ordem são, aliás, dois pólos que limitam, sem nunca lhes tocares completamente, as fronteiras do teu universo criativo.

Falo de liberdade e ordem a todos os níveis – na música como na vida. Tu próprio associas o Jazz a uma experiência libertadora, evocando o tempo em que, na Hungria da tua infância, o captavas na rádio, às escondidas, por entre estranhas e interditas sonoridades de ondas curtas. Na época, *“ouvir rádio por ondas curtas era igual a ouvir propaganda anticomunista”*, e de cada vez que ouvias Jazz

*“arriscavas a [tua] família a ser denunciada à polícia”*. Como elemento de libertação, o Jazz está por isso associado, em ti, tanto à ausência de uma fixação escrita da música como à ideia de uma sociedade aberta, longe dos medos, das polícias secretas e das prisões por delito de opinião.

Por outro lado, como compositor que tem de transmitir o seu objecto através da escrita, tiveste de inventar a tua própria noção de “fronteiras”, de limitações estéticas e funcionais da liberdade dos teus intérpretes (e de ti próprio, como compositor), voltando sempre a recolocar-te, em cada obra, esta questão fundamental de saber até que ponto deixas livres os teus músicos, até que ponto os coages a seguir as tuas ideias. Tudo isto, de um modo ou outro, está presente na tua sonoridade, na tua estética, no teu gesto de compositor. Nesse sentido, não é estranho que escolhas para solista um instrumento como a trompete, cujo repertório tem evoluído entre escrita e improvisação – ou entre desígnio enunciado e autonomia de escolha. O que é interessante, justamente, caro Peter, é que, através da história da trompete, que nos fazes visitar em *Jet Stream*, nos contas directamente uma parte da tua própria história como homem e como músico. Estarei muito longe da verdade?...

Com um abraço sincero,

Pedro Amaral  
*Lisboa, Fevereiro de 2006*