

5

ESEG investigação

Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda

n.º5 | 1.º semestre | 2008

*Edição especial 20 anos
Volume II*

ESEG INVESTIGAÇÃO

**Revista Científica
da
Escola Superior de Educação da Guarda**

N.º 5 | 1º Semestre | 2008

Título: ESEG Investigação

Revista Científica da Escola Superior de Educação da Guarda

Edição Especial, Volume II

Coordenação Editorial: Joaquim Manuel Fernandes Brigas

Coordenador Científico: Júlio Pinheiro

Comissão Científica: Professores Coordenadores e Doutores da ESEG

Edição: Escola Superior de Educação da Guarda

Capa: Humberto Pinto

Coordenação Gráfica: Maria de Fátima Bartolomeu da Cruz Gonçalves

Colaboração: Jandira Medina

Tipografia: Marques & Pereira (Guarda)

Depósito Legal: 220917/04

ISSN: 1646-1193

Tiragem: 2000 exemplares

1ª Edição: 1º Semestre | 2008

Escola Superior de Educação da Guarda

Av. Dr. Francisco Sá Carneiro, nº 50 • 6300-559 Guarda • Telefone: 271 220 135 • Fax: 271 222 325 • www.eseg.pg.pt

Os artigos são da responsabilidade dos respectivos autores e são apresentados exactamente como foram entregues na redacção.

Reservados todos os direitos. Esta publicação, não pode ser reproduzida ou transmitida, no todo ou em parte, por qualquer processo, electrónico, mecânico, fotocópia, gravação ou outros, sem autorização do Editor.

Concentração dos media em Portugal: o caso da imprensa <i>Paulo Faustino</i>	7
Processo de gestão da mudança organizacional <i>Diogo Chouzal do Nascimento</i>	53
¿Aumento de las sanciones o de las probabilidades de aplicación de ley? <i>Arlindo Donário</i>	67
R4DX - Rapid Development of Web Applications in XML <i>José Paulo Leal & Jorge Brax Gonçalves</i>	103
Mousinho de Albuquerque e o aprisionamento do Gungunhana em Chaimite <i>José Luís Lima Garcia</i>	117
A obra do Padre Pedro Aloy (1882). Sua importância na Pedagogia e na História de Educação Física <i>Nuno Serra</i>	133
Os Salmos na música do Padre Bernardo Terreiro <i>Pinharanda Gomes</i>	149
Do Musical - Produtos da agitação criativa em Portugal a partir de meados do século XX <i>Helena & Rosário Santana</i>	159
Sexualidade Infantil e Educação Sexual Pré-Escolar <i>Filomena Velho</i>	201

Do Musical - Produtos da agitação criativa em Portugal a partir de meados do século XX

Helena Santana & Rosário Santana

A influência recíproca entre a música e as outras artes, nomeadamente a pintura, é indiscutível. Inúmeros criadores, músicos ou compositores, são estimulados mutuamente, fazendo uso dos dois suportes na determinação de objectos estéticos que surgem como consequência de uma influência criativa que não se pode descurar. A pintura, tal como a escultura, ainda que estática, está mais próxima da música e da poesia. Embora possa ser considerada discutível, esta afirmação fundamenta-se no facto de os processos de criação e determinação da obra de arte serem idênticos, assim como o poder que estas duas artes têm para acicatar a imaginação e a imagética de quem frui, poder este imenso e indiscutível. Concomitante, o que nos permite esta asserção, incide sobre o modo como o espaço estético da criação, seja musical ou pictural, se encontra determinado, bem como o seu conteúdo imagético. A influência entre as várias artes constitui-se, a maior parte das vezes, em objectos estéticos de grande intensidade dramática e artística, sendo no início dos anos 60, que se enceta esta acção de influência e determinação mútuas¹.

Enquanto objecto estético, o espaço de uma pintura é mais livre que o de uma escultura. Nesse sentido, uma pintura pode ter uma experiência maior, no entanto, sofre de um senão estético que passa pelo facto de se poder ver

1 - Neste sentido a *Performance* é uma modalidade de artes visuais que, assim como o *Happening*, apresenta ligações com o teatro e, em algumas situações, com a música, a poesia e o vídeo. O seu desenvolvimento como actividade artística deu-se durante a década de 60 a partir das realizações do grupo Fluxus e, muito especialmente, através das obras de Joseph Beuys (1921-1986). Numa de suas performances, passou várias horas na Galeria Schmela, em Dusseldorf, com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, carregando nos braços uma lebre morta, a quem comentava detalhes sobre as obras expostas. Outros autores ligaram-se ao movimento *Body Art*, especialmente através dos Activistas de Viena, desenvolvendo atitudes criativas mais audazes.

no espaço da pintura o que não está realmente lá. Mas isso é o que torna uma pintura mais semelhante à música do que à escultura. O olho educado de um artista pintor vê com a ferramenta que lhe deu origem (pincel por exemplo), e com o pigmento, assim como o músico vê com as formas, as estruturas, os significados, os timbres. A pintura envolve entre outros factores o temperamento do artista que, enquanto pinta, está concentrado no gesto. É a gestualidade e o gesto de quem cria que imprime a forma e o conteúdo da apreensão do artista na obra de arte. É a gestualidade e o gesto de quem cria que determina o fazer e o conteúdo expressivo do objecto de arte. Na obra de arte musical o intérprete resulta fundamental na determinação de um mundo sonoro, sendo também ele criador e determinante da obra de arte.

O músico conhece inexplicavelmente a natureza das emoções, tendo assim uma compreensão intuitiva das suas formas, expressando-as na composição e na interpretação. O sentimento expresso nem sempre é objectivado, ou seja, numa expressão musical de alegria, o sonoro retractará expressivamente o sentimento expresso sem ser a imitação em si da coisa alegre. Como nos assevera Suzanne Langer, é a forma do sentimento que mais importa e não a descrição da coisa que tem ou exibe o sentimento. A concretização do sentimento pode ser apreendida tanto na forma visual como auditiva de uma obra, sendo ela quem determina, em última análise, os universos sonoros do seu criador, pois a obra de arte define-se sempre como a forma material de um sentimento. O sentimento, o sentir, o apreender do universo e das suas energias, determinam-se em objectos de natureza artística que permitem o existir de emoções e fruições face ao universal e à universalidade de dois mundos de existência. Paralelos, estes dois mundos determinam a existência material e imaterial de energias vitais que vivem no tempo e espaço do infinito e do imaterial. A sua materialidade engendra obras palpáveis de arte e de significados que permitem a existência do humano para além do ser físico onde se encerra e descerra sem cessar. A arte, materialidade do

indizível, traduz energias mutantes e materiais, dizíveis e indizíveis do sagrado e do profano que interessa experimentar.

Neste sentido, a música, em Portugal, e ao longo do século XX, desenvolve-se de forma diversa e significativa. Vários são os autores que utilizam as mais diversas técnicas de suporte à criação musical tentando, desta forma, despertar sentidos, atear emoções, acicatar vontades, avivar manifestos do racional, do sensível, do imaterial. Neste sentido, a sua menção revela-se pertinente, constituindo este estudo uma breve referência a materialidades de som e arte, significações do pensar e do existir humanos, objectos de significantes enquanto canais de energias e essências universais. O seu estudo, bem como a exploração e identificação de matizadas técnicas de concepção e criação de arte, conduzem-nos a vastos domínios do saber tanto científico como musical. Sendo que a obra de arte não permanece, nem pretende subsistir apenas a partir do intérprete enquanto veículo corporalizador da ideia, mas consuma-se no ser físico do ouvinte, através do seu ser e existir de agora, com as suas pulsões, acções, determinações, movimentos e gestualidades mutantes, e incertas, do existir e fruir momentâneos. Desenvolvendo-se em vastos e distintos campos do conhecimento, tanto técnico como científico e artístico, e utilizando processos de formalização provenientes de outros domínios do conhecimento, a música permite-nos a abordagem de materiais, ideais e ideologias diversos na concepção do universo sonoro e musical de quem cria, sendo que, a riqueza artística sobrevive e alimenta-se da multidisciplinaridade e interdisciplinaridade do processo criativo. Neste sentido, explorar a noção de imaterialidade e de irrepitibilidade a que a experiência musical nos condensa, será certamente uma inevitabilidade inerente ao encanto desta arte de Orfeu², e o musical, universos de significação humana.

2 - O mito de Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope, encontra-se associado ao poder encantatório da música. Tendo-lhe seu pai oferecido uma lira, tornou-se um músico tão exímio que todas os seres, fossem deuses, humanos, animais ou vegetais, se encantavam com a sua música e a sua arte. Dotado desse forte poder,

Na tentativa de informar do musical, propomos uma breve incursão na obra de cinco autores portugueses, Emmanuel Nunes, Jorge Peixinho, Filipe Pires, Álvaro Salazar e Cândido Lima, autores que vivenciam a arte de criar a partir de meados do século XX. Os produtos da sua agitação criativa, diversos, ilustram a produção de objectos de arte musical em Portugal por autores de nacionalidade portuguesa³.

Emmanuel Nunes

Emmanuel Nunes, expoente máximo da criação musical contemporânea, possui uma vasta e riquíssima obra, tanto do ponto de vista técnico como estético e musical, contribuindo, de forma única, para o enriquecimento da criação musical contemporânea⁴. Extensa, revela influências várias, ocupando o misticismo e o número um lugar de relevo⁵. Para além de uma sólida formação artística e

o encantamento de todos os seres, desceu aos infernos para salvar a sua amada esposa Euridice, morta no dia do casamento. Resgatou-a com a sua arte, enternecendo todos os que se encontravam nas travas do Inferno e da escuridão, incluindo Plutão o deus dos infernos, trazendo-a ao reino dos vivos e dos materiais. Apenas uma condição se impunha: não olhar para Euridice durante o regresso ao reino dos vivos. Sem conseguir resistir, Orfeu cede à tentação de a olhar, perdendo-a para sempre, nesse mesmo olhar.

3 - Embora radicado no estrangeiro, Emmanuel Nunes desenvolve intensa actividade criativa e pedagógica no nosso país, sendo considerado de forma objectiva, um dos expoentes máximos da criação musical portuguesa além fronteiras.

4 - Emmanuel Nunes nasce, em Lisboa, em 1941, fixando-se em Paris, em 1964, onde prepara a sua admissão à Escola Superior de Música de Colónia. Durante um ano, e partindo de *O Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, estuda fuga e analisa algumas das obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, nomeadamente a produção de Webern, *Wozzeck* (1914-21), de Alban Berg, e *A Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, centrando a sua atenção na harmonia e no ritmo, dois parâmetros cujo tratamento é particularmente cuidado nas suas obras. A obra de Boulez, *Penser la Musique Aujourd'hui* (1963), revela-se uma referência. Segue, depois, para Colónia, onde, entre 1965 e 1967, estuda com Henri Pousseur (composição), Jaap Speck (música electrónica) e George Heike (fonética). Regressando a Paris, em 1970, obtém, no ano seguinte, o primeiro prémio de Estética do Conservatório de Paris, onde estuda com Marcel Beaufils. Nesse mesmo ano, é apresentada a sua obra intitulada *Purlieu*. Bolseiro do Ministério da Educação Nacional (1973-74), foi compositor-residente em Berlim, no âmbito do programa DMD, entre 1978 e 1979. Reside, desde 1979, alternadamente, em Paris e Oeldorf, sendo responsável por uma cadeira de Composição na Escola Superior de Música de Friburgo, e convidado, enquanto professor, pelo Conservatório Nacional Superior de Paris.

5 - Desde há vários séculos que se pensa e estuda a interferência e interdisciplinaridade que a música e a matemática exercem mutuamente. A relação que se estabelece entre estes dois domínios do conhecimento assume formas diversas, podendo ser estudado através da afinação e do temperamento, da acústica e da instrumentação,

musical, Nunes possui uma forte formação científico-humanista, estudando em 1975, os textos de Jacob Boehme⁶, Mestre Eckhart⁷ e da Bíblia, em particular o Antigo Testamento. No entanto, apesar de reflectirem características místicas, não encontramos estes aspectos na sua obra. De igual forma, algumas das suas criações levam-nos até ao simbolismo da Cabala⁸, na sequência do convite que lhe foi dirigido, em 1979, por Recha Freier. Como director do Festival Testimonium, em Israel, Freier teve, nesse ano, a ideia de encomendar a diversos compositores obras sobre textos da Cabala e do Zohar⁹. Reflexo deste texto, nasce uma obra que

da notação, da criação e definição de estruturas matemáticas através do sonoro, nomeadamente através de novas formas musicais, etc. Esta relação remonta às origens das duas ciências, sendo que a conformidade entre numerologia e música, se reflecte através das qualidades místicas que se encontram associadas culturalmente a determinados números inteiros, números estes que servem de guias na composição e interpretação da obra de arte musical.

6 - Jakob Boehme (1575 - 1624) foi um filósofo e místico alemão de relevo. Educado como luterano, Boehme passou por experiências místicas em toda a sua juventude, culminando numa epifania no ano de 1600 que lhe teria revelado a estrutura espiritual do mundo, assim como as relações entre o Bem e o Mal. Em consequência da divulgação das suas ideias e ideologias, Boehme passou o último ano da sua vida exilado em Dresden. Actualmente as obras de Boehme são estudadas e admiradas por diversas comunidades de místicos, teosofistas e filósofos em todo o mundo.

7 - Mestre Eckhart é um líder mundial da filosofia alemã. Eckhart insere-se na longa corrente de uma mística neoplatónica remetendo-nos à origem humana, e levando-nos a sermos o que somos desde sempre.

8 - Em exemplo: *Tifereth* (1978-1985) e *Chessed*. A Cabala é uma doutrina esotérica que visa conhecer a Deus e o Universo. Doutrina empírica numa primeira fase, torna-se seguidamente, sob a influência da filosofia neoplatónica e neopitagórica, mais especulativa. Na Idade Média desenvolve-se bastante com o surgimento do texto místico, *Sefer Yetzirah*, ou *Shepher Bahir* que significa *Livro da Luz*, do qual existem já referências anteriores ao século XIII. Porém o mais antigo testemunho literário sobre a Cabala é o livro *Sepher Yetzirah* que significa *Livro da Formação*, considerado anterior ao século VI, e no qual se defende a ideia de que o mundo é a emanação de Deus. Desde finais do século XIX, com o crescente interesse e estudo da cultura judaica, que a Cabala se manifesta como um elevado sistema racional de compreensão do mundo. Neste sentido, a cabala como sistema místico perde preponderância. Um pioneiro desta abordagem foi Lazar Gulkowitsch.

9 - O texto enviado por Recha Freier a Nunes, extraído do *Zohar*, fala da morte de um rabino cujo corpo estava rodeado por uma estranha luz que, de tão intensa, se deveria evitar. Nunes encontra aí semelhanças entre a descção do texto e a forma como pretendia, na altura, clarificar a textura de uma obra musical. O *Zohar* (do hebraico, esplendor) é considerado como um dos trabalhos mais importantes da Cabala. Trata-se de comentários místicos sobre o *Torá* (os cinco livros de Moisés) escrito em Aramaico e Hebraico medieval. Contém uma discussão mística sobre a natureza de Deus e considerações sobre a origem e estrutura do universo, a natureza das almas, pecado, redenção, o bem e o mal, e diversos temas relacionados. O *Zohar* não é um livro, mas um grupo de livros que incluem interpretações bíblicas, bem como ensinamentos sobre teologia, teosofia, cosmogonia mística, psicologia mística, e também o que alguns poderiam chamar de antropologia.

inicia com uma textura praticamente indecifrável ao ouvido, chegando, depois, a um magma sobre o qual é difícil efectuar qualquer controle. Não sendo esta textura aleatória, baseia-se em imitações que se estendem a todas as oitavas. A estrutura, regressando a ela mesma, não se diferencia. O objectivo é tornar audíveis as dimensões existentes, as quais não se ouvem quando simultâneas. Baseada no número quatro, *Chessed* (1979) foi o nome escolhido para a designar¹⁰.

A utilização do número por parte de Nunes não é inconsciente, resultando mesmo, por vezes, da provocação. Empregue a vários níveis, não marca as suas obras na totalidade, não as encaminha no sentido da série, nem é globalizante¹¹. Apesar de reflectir, frequentemente, sobre ele, existe um cuidado particular na sua utilização para que este não se torne um elemento redutor, mas, sim, um potencial. Por vezes, surge como forma de definir os materiais da obra, revelando-se, ainda, um elemento primordial na definição e estruturação do discurso. Nunes afirma que “Durante toda a nossa existência como compositores [...] se produz uma espécie rara de contraponto [...]: um contraponto entre o inato, o apreendido e tudo aquilo que surge como o ainda-não-apreendido. Três vezes de cujo cruzamento se cria o paradoxo da originalidade”¹². A verdadeira criatividade

10 - Na árvore da Cabala, o número quatro dá pelo nome de *Chessed*, cujo significado é bênção ou graça. Segundo Rábano Mauro, o significado do número quatro é próprio dos quatro Evangelhos, como diz Ezequiel (1,4): “E no centro havia a semelhança de quatro animais”. O quatro também significa misticamente as quatro virtudes dos santos: Prudência, Justiça, Fortaleza e Temperança; que, pela liberalidade de Deus, revigoram as almas dos santos. Daí que o Evangelho (Mc 8,9) diga: “E os que comeram eram cerca de quatro mil pessoas. Em seguida, Jesus os despediu”. Quatro, também diz respeito às quatro partes do mundo a partir das quais a Santa Igreja se reunirá. Daí que afirme o profeta (Is 43,5): “Do Oriente conduzirei a tua descendência e do Ocidente eu te reunirei. Direi ao setentrão: ‘Devolve-os!’ e ao meio-dia: ‘Não impeças!’”. Do mesmo modo, o quatro pode simbolizar os quatro elementos dos quais é formado o corpo humano, pois principalmente deles depende a força e a subsistência do corpo. Com efeito, no Evangelho está escrito que o paralítico no leito era transportado por quatro, o texto em latim diz quatro, e subentende-se que seja quatro homens.

11 A título exemplificativo, *Musik der Frühe* (1980-1984), *Nachtmusik* (1977-1978) e *Wandlungen* (1986), encontram-se ligadas pelo número cinco. *Duktus* (1987) baseia-se no número sete, que rege, entre outros, a harmonia e os grupos tímbricos.

12 - NUNES, Emmanuel, “Quasi une utopie”, *Conséquences*. Outono 1985/Primavera 1986, p.44.

tem o poder de abolir a cronologia, sendo neste diálogo entre tradição, gesto criador e obra vindoura que o compositor encontra um segundo paradoxo: a confrontação com “esta contradição fundamental que existe entre a altura da concepção, da realização e da audição de uma obra”¹³. No entanto, não podemos deixar de referir a importância, e também relevância, do criador/intérprete e do ouvinte/fruidor no processo de criação/apreensão da obra musical. Quem interpreta e frui projecta-se na obra de arte, reflectindo-se, enquanto imaginário, num produto que ao ser apreendido por terceiros, se deixa existir também, numa presença que não a do criador/compositor. A existência da obra de arte perdura nestas invariáveis, as quais não são controláveis pelo criador/compositor do objecto musical.

O uso de estruturas musicais definidas com base no número, ou na proporção, surge, igualmente, em *Duktus* (1987), para 21 instrumentos. *Duktus* (do latim *ductus*) constrói-se a partir das ideias de *condução*, *conduzir* e *canal*, desenvolvendo “uma única linha monódica, um fluxo melódico único, que percorre toda a peça e ao qual será dada forma”¹⁴ através de diversos elementos e processos compositivos. A obra baseia-se no número 7: Nunes utiliza 21 instrumentos (7 x 3), 21 pares rítmicos, 7 grupos instrumentais e 7 notas principais¹⁵. A cada

13 - ALBÉRA, Philippe, “Notations-Souvenirs-Fragments”, texto tirado de uma entrevista com Emmanuel Nunes, Contrechamps/Festival de Outono de Paris, 1988, p.17.

14 - RAFAEL, João, *Duktus*. 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p.98.

15 - O número sete é um número de múltiplos significados. Pode significar o sétimo dia, no qual, concluída sua obra, Deus repousou. Pode significar a septiforme graça do Espírito Santo, do qual diz o Apocalipse (5,6): “Tinha ele sete chifres e sete olhos, sete são os espíritos enviados por Deus por toda a terra”. Também sete são as Igrejas de que fala o Apocalipse, simbolizadas por sete candelabros e por sete estrelas. Nelas se representa a totalidade dos santos. Também por sete se designa todo o tempo presente deste mundo, que se desenvolve em ciclos de sete dias. Também os males se representam pelo sete. Sete é o número da plenitude do pecado, representando os principais vícios. Daí que o Senhor, no Evangelho (Lc 11,26), diga do espírito imundo: “Tão-tão ele vai e toma consigo outros sete piores do que ele e entram e estabelecem-se lá e a última situação do homem é pior do que a anterior”. Por isso também Salomão (Prov 26,25) diz: “Não te fies nele, pois há sete abominações (isto é, diabos) na alma dele”. Sete é também a plenitude dos flagelos de Deus, como diz

um dos instrumentos solistas, o compositor associa uma destas notas “que funciona não só como ponto centrífugo fixo, determinando a transposição de cada “forma” melódica, em cada secção da obra, e que corresponde a um determinado instrumento, como também polariza a audição, na medida em que cada pequena melodia começa sempre nessa nota, e, para cada nota, existem apenas duas posições fixas possíveis, surgindo, invariavelmente, apenas uma delas em cada secção¹⁶. [Nunes desenvolve ainda] uma rede de relações de identidade entre par rítmico, instrumento solista, nota e intervalo principal, carácter rítmico, dimensão e forma da célula melódica, instrumento(s) de percussão associado(s), etc., podendo o desenrolar da peça ser considerado como um fluxo único constituído por secções, às vezes, de carácter bastante contrastado, [...] com uma função contextual momentânea, estabelecendo ligações temporais de continuação e/ou premonição a diversos níveis”¹⁷.

Clivages (1987-1988) baseia-se no número 6¹⁸. Para 6 percussionistas, a obra é composta por 3 peças que se encandeiam, demonstrando a sua diversidade tímbrica¹⁹. O material-base da obra procede de “uma pequena parte de aproximadamente 1’ 30” do final de *Stretti* (1982-1983), composta,

o Levítico (26,24): “Castigar-vos-ei sete vezes pelos vossos pecados”. E, além disso, sete e oito simbolizam a Antiga Lei e o Evangelho. Por isso diz o Eclesiastes (11,2): “Fazei sete partes e também oito”. Do mesmo modo o sete, e o oito, representam o repouso definitivo e a ressurreição.

16 - Para além da nota principal, cada instrumento possui um intervalo característico, determinado pelas primeira - nota principal -, e última notas, da sua figuração melódica.

17 - RAFAEL, João, *opus cit.*, p.98.

18 - O número seis significa os seis dias nos quais Deus criou as criaturas, como diz o Êxodo (20, 11): “Em seis dias criou Deus o céu e a terra”. Significa também as etapas do tempo deste mundo, que comporta seis eras. Daí que Deus, que perfaz todas as suas obras, tenha vindo a este mundo na sexta era, tenha padecido na sexta-feira, no sábado tenha repousado no sepulcro, e no domingo ressuscitado dos mortos.

19 - O material musical provém da (re)utilização de materiais, ou mesmo excertos, de uma obra já existente. Depois de analisado e transformado, adquire uma nova identidade, “sem qualquer paralelismo ou relação com o contexto anterior, onde a sua presença estava indissociavelmente ligada a uma outra concepção e objectivos estéticos”. RAFAEL, João, *Clivages*, 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991, p.56.

originalmente, para 6 percussionistas (os 3 de cada orquestra, tendo cada uma tempos metronómicos diferentes). Este pequeno objecto total foi, primeiro, desprovido da sua instrumentação original e (re)escrito de uma maneira rigorosa, tornando mais precisos os contornos do seu arquétipo formal, sendo, apenas depois, progressivamente, transformado através de várias manipulações, etc”.²⁰. A obra baseia-se ainda em 6 fórmulas rítmicas (provenientes de *Minnesang* (1975-1976)) com 3, 5, 8, 9, 11 e 14 semínimas de duração. Cada uma destas fórmulas é utilizada com cada uma das 6 durações totais, possuindo o compositor 36 elementos rítmicos possíveis (6 x 6). A sobreposição de 6 estratos rítmicos, possuindo cada um 6 linhas onde são expostas 6 fórmulas rítmicas nas suas 6 durações, forma um dos universos sonoros da obra.

Nunes refere, ainda, a importância da leitura de Husserl, nomeadamente de *Leçons pour une Phénoménologie de la Conscience Intime du Temps*²¹, em exemplos que são improvisos musicais: a melodia e o som, contendo uma duração e uma ressonância que lhes são próprias. Para este filósofo, o som contém, em si mesmo, o seu passado e o seu futuro, sob a forma de intenções, que o transformam em mais do que um simples ponto no tempo. O som chega, assim, ao presente que dura, ao “grande agora”²², consciencializado, por Stockhausen, em *Momentform*. O estudo de Husserl influenciou a análise que fez de *Moment* deste compositor. Nunes vê aí a cristalização da tradição, reflectindo dois aspectos da problemática da constituição do fluxo temporal presente na obra de Husserl, ou seja, a duração

20 - RAFAEL, João, *Clivages*. 15º Encontro Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p.56. Estas manipulações são: filtragens, “instrumentações especiais” homogéneas (sonoridades de madeira ou metálicas apenas) ou heterogéneas, substituição de funções (determinado elemento harmónico é substituído por um elemento tímbrico que assume as funções do primeiro, adquirindo uma significação estética nova, mantendo um certo grau de semelhança-equivalência com a anterior, separação da parte harmónica e rítmica, utilizando, depois, só uma delas com transformações ao nível da outra”. *Ibid.*, p.57.

21 - HUSSERL, Edmond, *Leçons pour une Phénoménologie de la Conscience Intime du Temps*. Tradução de Henri Dussour, Presses Universitaires de France, 1964.

22 - GRANEL, Gerard, *Le sens du Temps et de la Perception chez E. Husserl*. Paris, Gallimard, 1968, p.57.

una e a inserção desta unidade no decurso do tempo. “Que qualquer coisa persiste em mudar, eis o que significa durar”²³. Influências da leitura destes textos vislumbram-se na maior parte das suas obras, onde o movimento discursivo é sustentado pela permanência de uma das suas dimensões²⁴. Nunes afirma ainda: “Quando observamos substâncias orgânicas ao microscópio, e também os astros do sistema solar, somos atingidos pela exuberância que reina em toda a parte. O júbilo está inscrito na Natureza. E quando um intérprete é grande, mesmo ao tocar pela milésima vez uma obra que sabe de cor, acrescenta-lhe a exuberância da sua vida interior. A exuberância, cuja presença se revela nalgumas das minhas obras, nomeadamente em *Grund* (1982-1983), não surge como o resultado de uma vontade, inscreve-se na própria realidade do fenómeno musical. Poderá de resto uma obra de arte ser apenas fruto do pensamento? Se pretendermos que assim seja, ou ouvimos mal, ou a obra foi mal pensada”²⁵. Assim, emoção e razão interagem, desenvolvendo um universo sonoro lógico e coerente, pleno de significantes e significado.

A razão lógica de uma estruturação e significação musical desenvolve também universos de significação emocional. Quem cria, num acto de genuína doação, fornece universos de sensibilidade formalizados por estruturas de significação que permitem a fixação do objecto por este edificado. A fixação permite a construção mais tarde, construção que se desenrolará no tempo e no espaço da sua vida e da dos outros. Pela sua fixação, quem cria, permite o acesso a terceiros a um mundo que é seu, por si imaginado e vivenciado no espaço-tempo de si. Para si é também relevante a fixação do objecto. Agir e trabalhar sobre este torna-se possível, sendo igualmente possível a reconstrução, reavaliação e

23 - RICOUER, Paul, *Temps et récit*, tomo III, Paris, Editions du Seuil, 1985, p.46.

24 - Como em certos prelúdios de Bach, onde harmonia e melodia se fundem numa rítmica invariável, ou no prelúdio de *Das Rheingold* (1853-1854), de Wagner, onde um único acorde sustenta o desenvolvimento discursivo e musical da obra.

25 - Entrevista com o autor, em 1992.

recriação continuada sobre si e os outros.

A introdução da noção de momento no fluxo temporal conduz à noção e utilização da Obra Aberta, uma aspiração aporética de um desejo veemente de uma “quadratura do círculo”: tomar consciência de uma forma teoricamente aberta, em que o tempo unidireccional reunisse sempre todos os materiais sonoros dentro de uma forma fechada”²⁶.

A noção de Obra Aberta revela-se fundamental na produção musical do século XX. Desenvolvendo uma linguagem múltipla e móvel, permite diversas leituras devido a inúmeros factores, nomeadamente a indeterminação de alguns dos seus constituintes, da sua notação, da sua forma, do uso de processos aleatórios na definição dos seus processos de composição, etc. Em Emmanuel Nunes, embora nunca tenha composto uma obra aberta, a improvisação, mesmo que localizada, só assume um papel de relevo em *Impromptu pour une voyage I* (1973). Concorrendo para este ideal, a sua escrita tende para “uma forma aberta que permite escutar *n* formas fechadas”²⁷. As recorrências perceptíveis de um mesmo elemento sob a aparência da mudança e diversidade²⁸, um dos aspectos fundamentais da forma, revelam a sua “reversibilidade múltipla”²⁹. Esta mesma forma, cujas inserções e interpolações requerem, do compositor, uma certa “mobilidade interior”, ou seja, que tenha a “capacidade de sair e entrar acrobaticamente na partitura ou no sistema. [Esse vaivém constante, que faz nascer a obra, une] o acaso e o determinismo no seio de um conceito-chave do pensamento do compositor – a coincidência”³⁰. Note-se que a passagem da forma aberta às formas fechadas

26 - FAUST, Wolfgang Max, “Im gespräch: Emmanuel Nunes”. Entrevista com Emmanuel Nunes, Berlim, Berliner Künstlerprogramm der DAAD, p.3.

27 - “Notations-Souvenirs-Fragments”, p.17.

28 - Cfr. *Cesed III* ou *Musik der Trübe*, onde nos *da capo* sobressaem, por vezes, tanto vozes imersas em texturas como prisioneiras de um contraponto sempre presente.

29 - “Notations-Souvenirs-Fragments”, p.17.

30 - MACIAS, Enrique, “*Tif'ereth* de Emmanuel Nunes: o Esplendor Emblemático do Espaço”. Entrevista com Emmanuel Nunes, Fundação de Serralves, Porto, 1991, p.9.

se faz pela subtracção, pela redução, pela antecipação dos sons e dos ritmos num todo que se quer original. Esta redução suspende o decorrer objectivo do tempo, transmitindo a intemporalidade na importância que confere ao instante. Chega-se, assim, a “uma audição longa, liberta de contingências históricas – uma audição que permite uma identificação da essência”³¹. O movimento constante das durações origina um universo de ressonâncias, de movimentos vibratórios apoiados nas alturas que, por vezes, ao longo da História, verificamos efectuar-se por meio de colagens. Em Nunes, não se efectua da mesma forma. Neste compositor, as citações, excepcionais, provocam coincidências entre as diversas estruturas, não as tornando reconhecíveis.

As obras de Emmanuel Nunes, compostas entre 1973 e 1976, formam um primeiro ciclo, que finaliza com *Stretti*³². *A Criação*, iniciada, em 1978, com *Nachtmusik I*, sendo composto por dezanove peças. Nelas, utiliza quatro notas *pivots* que funcionam como um subconsciente harmónico³³. Presentes na primeira peça do ciclo, *Omens*, encontram-se, igualmente, em todas as peças que compõem para *Suite*³⁴. Em *A Criação*, Nunes necessitava de romper criativamente com o primeiro ciclo de peças. Assim, escreve *Nachtmusik I*, cujo princípio gerador, ao contrário do primeiro ciclo, é a ausência das quatro notas-base. Voluntariamente

31 - *Ibid.*, p.5.

32 Um ciclo ligado a Monteverdi, Schubert e Mahler. A título exemplificativo apontamos *Ruf*, que integra fragmentos melódicos de *Das Lied von der Erde* (1908), que funcionam como uma “espécie de filtro auditivo”, [...] como se eu tivesse escutado o último andamento do *Das Lied von der Erde* através de *Ruf* (1975-1977), ou o contrário” Cf. MACIAS, Enrique, *op. cit.*, p.5.

33 - A organização de um conjunto de obras em ciclo resulta, muitas vezes, de um pensamento estruturante que o criador desenvolve numa fase anterior à criação. Este pensamento constrói um sistema gerador que unifica o todo potenciando desenvolvimentos particulares em cada uma das suas estruturas de formação – a obra individualmente. A ideia de estruturar as suas obras em ciclos preservando elementos que unificam essas mesmas obras, reflecte-se na linguagem do compositor que, embora em permanente evolução, deixa transparecer, sempre, as suas características.

34 - Nunes utilizou estas quatro notas como *pivots*, como tónicas que evoluem e criam gravitações de energia variável, como as geradas pelos campos gravitacionais da física molecular.

banidas, esta obra é, segundo o autor, negativa em relação ao primeiro ciclo, e positiva, em relação ao segundo. Os fenómenos cíclicos constituem o princípio unificador do primeiro ciclo de obras, ilustrado, aliás, pelo compositor, evocando Paul Klee e os seus cursos na Bauhaus. Na sua estruturação, utiliza, igualmente, os pares rítmicos; “Imaginem que duas pessoas se deslocam de um lugar para outro. Elas partem ao mesmo tempo e param ao mesmo tempo, mas, enquanto uma deu sete passos iguais, a outra deu onze. O que é interessante é conhecer a distância e a proporção de cada passo. E se se sobrepuserem as linhas das suas trajectórias, obtém-se um movimento irregular”³⁵. Este facto origina séries de proporções variáveis que integram espaços rítmicos de origens diversas. Estas séries/pares rítmicos são números que são concebidos como princípios dinâmicos, que, segundo Jacob Boheme, “qualificam” a matéria musical³⁶.

Salientamos, ainda, que no primeiro ciclo, Nunes utiliza harmonias comuns e elementos biográficos, e, em *A Criação*, trabalha a língua e a sua rítmica. A partir de 1985, preocupa-se com o carácter de instrumentalidade, com o carácter artesanal de uma peça, com a forma como trabalha o tempo, os tempos interiores da obra. Para Nunes, compor é semelhante a um percurso iniciático, um percurso sinuoso, cujo imaginário é semelhante a um labirinto, o mesmo a que se refere Vieira da Silva, a propósito da sua obra como pintora. “Um labirinto que é este espaço, que por vezes é o mesmo e o outro, e onde transparecem as diversas facetas destes seres musicais guiados por um *conductus* – um fio condutor. [Um espaço onde o retorno é um *perpetuum mobile*, o mesmo espaço de Nunes e de Husserl onde] a percepção é um processo infinito”³⁷, um reflexo de uma

35 - NUNES, Emmanuel, “Aspectos da Análise Temporal sobre a Perspectiva de Edmond Husserl”, seminário transcrito por Enrique MACIAS, *Quintas Jornadas de Música Contemporânea de Santiago de Compostela*, Março de 1991.

36 - Os verbos empregues por este teósofo são *qualificarem* e *inqualirem*. Para este autor, uma qualidade é “um poder, uma força agitadora”. KOYRÉ, Alexandre, *La philosophie de Jacob Boheme*. s.l., Vrin, 1979, pp.87-88.

37 - IJEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. s.l., Vrin, 1988, p.28.

escrita cuja concepção é um “cubismo em movimento”³⁸. As obras *Einspielungen* constituem, pelas suas características, um ciclo dentro de outro mais vasto – *A Criação*³⁹. As características que as unificam são o facto de terem sido escritas para instrumentos da mesma família – cordas, possuem uma extensa, e suspensa, monodia, diafonia ou polifonia, evocadas pela oposição e fusão de elementos diversos ou pelo tratamento da sua escrita. No entanto, cada uma é idiomática do seu instrumento: “O violino é a cana reflexiva que não cede absolutamente a nada, não se quebra sob o poder aguçado do discurso, a viola é a pequena violad’arco (“violeta” em português), a um tempo obstinada e branda, e o violoncelo ganha aqui qualquer coisa de telúrico, como se o compositor triturasse uma matéria musical original”⁴⁰.

Separando os parâmetros, através da ideia do seu contraponto, e sem esquecer um dos elementos mais importantes da composição musical, a harmonia, Emmanuel Nunes concebe algumas obras seriais. Influenciado por Boulez, mais do que pelo Serialismo, afirma que os seus textos são interpretados num sentido que não corresponde, de forma alguma, ao presente nas suas obras. Existindo harmonia, mais do que contraponto de parâmetros, as diferentes dimensões, mesmo quando tratadas separadamente, mantêm-se harmónicas pelas coincidências estruturais. Relativamente a este tipo de contraponto, Nunes refere-se a ele como “os pontos cadenciais”, que, no interior de cada parâmetro, não se encontram organizados uns em relação aos outros, podendo existir uma acumulação de timbres, ou de intensidades, num momento em que, ao nível das alturas, não exista qualquer ponto estrutural importante. Este afastamento não

38 - MACIAS, Enrique, *op.cit.*, p.3.

39 - *Einspielung I* é a primeira obra para instrumento solo do compositor – violino – e a segunda do ciclo *A Criação*. Neste sentido, deve ser vista como uma obra duplamente experimental, na qual inicia o desenvolvimento de um sistema que designa por pares rítmicos. Se, em *Nachtmusik I*, Emmanuel Nunes faz uma abordagem vertical na leitura dos pares rítmicos, em *Einspielung I*, explora-os de forma horizontal.

40 - STRAUCH, Pierre, *Einspielung II*. Emmanuel Nunes 2002 – Uma Retrospectiva.

se revela, no entanto, anti-serial. Por outro lado, a ideia de pedal surge devido à necessidade de existir uma fixação ao nível de um certo parâmetro, quando existe uma grande actividade interna. Num texto de 1983, sobre *Grund*, afirma: “Creio que, em todos os tempos, um certo congelar desta ou daquela dimensão do discurso musical, e uma incessante adequação desse congelamento aos diferentes graus de mobilidade, criam, entre essas dimensões, uma transformação profunda das relações de força, onde um dos aspectos mais importantes é a mutação de responsabilidade de uma dimensão para outra, no que diz respeito ao seu papel na concretização daquilo a que chamei a aplicação teleológica do gesto musical”⁴¹. Assim, Nunes liga-se de forma mais estreita ao material que escolhe, seguindo-o e condicionando-se, unicamente, pela sua realização formal. Tendo como linha de força o aprofundamento de uma linguagem, une o rigor e a expressividade musicais. De toda a sua produção musical, destacamos *Quodlibet* (1991), obra dedicada a Luís Pereira Leal⁴².

A designação desta obra, *Quodlibet*, significa “o que agrada” e consiste na combinação de melodias e textos preexistentes, que são apresentados de forma improvisada, ou numa composição de carácter humorístico⁴³. Tendo o seu auge entre os séculos XVI e XVIII, manifesta uma grande flexibilidade no tratamento formal, sendo a citação uma das suas características mais notórias. No caso concreto desta obra, a citação é utilizada como princípio criador, possuindo duas particularidades: o material procede, exclusivamente, de obras do compositor;

41 - Texto, originalmente, destinado a um seminário de Composição e Análise no IRCAM, em 1985, e incluído num folheto do disco Adda/Radio France.

42 - Tendo sido composta entre Setembro de 1990 e Abril de 1991, *Quodlibet* foi uma encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian.

43 - *Quodlibet* revela-se um caleidoscópio, havendo, nos seus materiais, aspectos permanentes no que se refere ao gesto. O espaço, ideia desenvolvida pelo compositor aquando do estudo da *Segunda Cantata* de Webern, não é visto, unicamente, como espaço físico, mas como espaço no interior da obra (segundo Nunes, uma noção ligada à obra aberta). Nunes desenvolve a ideia de um espaço, ao nível da própria composição, que designa de contraponto de parâmetros, os quais trabalha de forma a evoluírem de forma não coincidente. O ritmo desenvolve-se de modo independente em relação às alturas, servindo a dinâmica ao seu relevo.

a técnica da citação apoia-se, preferencialmente, sobre as estruturas de alturas e não sobre a realização concreta das partituras anteriores. A obra revela-se um verdadeiro *quodlibet* no sentido em que a matéria inicial é preexistente, não existindo a citação directa de uma obra que não seja do compositor. Retirando de diversas obras os diferentes materiais, o compositor retrabalha-os de forma livre. Utiliza, igualmente, a técnica presente nas sequências do canto gregoriano: a introdução de materiais diversos tipo mosaico, e cujo resultado não é directamente influenciado pela estrutura original⁴⁴. A obra encontra-se de tal forma construída, que é difícil estabelecer relações audíveis entre ela e as que a precederam, pois os ritmos são específicos, dependendo da natureza da mesma e da disposição dos músicos em cena⁴⁵. O Coliseu⁴⁶, espaço de grande reverberação, levanta alguns problemas no momento da composição, sendo necessário estar atento ao tempo de reverberação de cada instrumento, para que não seja ultrapassada a densidade preestabelecida⁴⁷. Os diferentes planos em que se desenrola a peça também influem na sua percepção, já que a audição se efectua de forma directa (onda directa) ou indirecta (onda reflectida). A utilização do Coliseu dos Recreios como espaço de composição, faz com que a sua execução noutra espaço não conserve as mesmas características⁴⁸. Nunes disse a propósito: esta

44 - Os materiais são introduzidos sem recorrer à sobreposição de elementos. O compositor utiliza a justaposição cerrada e heterogénea. Esta justaposição, com durações muito diversas, faz com que a passagem de um material a outro possa durar alguns segundos ou minutos (conforme a secção).

45 - Este último ponto levanta alguns problemas no momento da composição, pois o sincronismo dos músicos, colocados a grande distância uns dos outros, é, praticamente, impossível.

46 - Foi nesta sala que a obra foi estreada, em 11 de Maio de 1991, com o Ensemble Modem, as Percussões de Estrasburgo e a Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Max Foster e Emílio Pomarico. O Coliseu dos Recreios é uma sala que faz parte do imaginário do compositor. As suas proporções impressionavam-no na infância e na juventude, tendo a oportunidade de aí escutar os intérpretes mais importantes. Este espaço tornou-se, lentamente, um local de memórias, reflectidas nesta obra.

47 - A dinâmica é outro elemento a considerar, pois a sala coloca dificuldades ao equilíbrio dinâmico, dado que as distâncias entre o público e os músicos varia de forma constante.

48 - Este espaço foi estudado, de forma exaustiva pelo compositor que, de cronómetro na mão, analisou os tempos de deslocação dos músicos nas galerias e tribunas, de forma a controlar as suas posições móveis e as ressonâncias da sala.

obra “representa um passo a mais no meu trabalho consagrado ao espaço como elemento constitutivo de ideias musicais”⁴⁹. Os elementos que trabalha, estrutura e define são vários e complexos. O seu domínio técnico e expressivo encontra-se sempre presente. O seu pensamento, lógico, estruturado e claro, define espaços de som característicos. A obra, extensa e complexa, constitui um mundo sonoro novo, onde o pensamento estruturante aliado a uma expressividade e emoção raras se conjugam para dar forma e revelar um mundo sonoro. Notam-se, no entanto, inúmeros traços de personalidade que definem o criador, permitindo e clarificando o nosso percurso de fruição e conhecimento da obra.

Jorge Peixinho

A adopção de uma estética da obra aberta conduz a uma maior flexibilidade ao nível da estruturação formal da obra musical⁵⁰. O intérprete surge como elemento fulcral na interpretação e realização das suas escolhas formais e interpretativas. Segundo Umberto Eco, uma Obra Aberta resulta numa “proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo que o fruidor seja levado a uma série de “leituras” sempre variáveis”⁵¹. Esta multiplicidade interpretativa surge, em Jorge

49 - GOMEZ-SCHNEEKLOTH, António, *Quodlibet*. 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p.99.

50 - Obra aberta, designação dada a um livro de Umberto Eco, reúne uma colectânea de ensaios a respeito das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, tanto em literatura, como nas artes plásticas ou na música. A primeira edição, de 1962, acontece num momento em que a arte europeia assistia à proliferação de obras de arte indeterminadas, nomeadamente no que diz respeito à sua forma, convidando o intérprete a participar activamente na construção final do objecto de arte musical, ou outro. São exemplos as séries permutáveis de Henri Pousseur ou os móveis de Alexander Calder.

51 - ECO, Umberto, *Obra Aberta*. Lisboa, Difel, 1989, pp.173-174.

Peixinho⁵², no final da sua obra *Vaix* (1972)⁵³, para voz e orquestra. Nesta obra, Peixinho permite que, no seu final, o maestro se retire do palco sendo seguido por alguns dos músicos da orquestra. A escolha dos materiais a executar é assim, a partir deste momento, da total responsabilidade de cada músico, prevendo o autor três situações de finalização possíveis, consequência directa da reacção do público à acção do maestro. Assim, o público pode abandonar a sala, assobiar ou injuriar a obra e o seu autor, correspondendo estas acções a três formas de finalização musical.

Para Umberto Eco toda obra de arte é aberta porque não comporta apenas uma interpretação. Segundo ele a obra aberta não é uma categoria crítica, mas um modelo teórico para tentar explicar a arte contemporânea. Qualquer enquadramento teórico ou referencial teórico usado para analisar a arte contemporânea não revela as suas características estéticas mais marcantes, mas apenas um modo de ser que é dela e que se manifesta segundo os seus

52 - Jorge Peixinho nasceu, em 1940, no Montijo. Após ter terminado os cursos de Piano e Composição no Conservatório de Lisboa, estudou, como bolseiro da Fundação Gulbenkian, com Boris Porena (em Roma) e Goffredo Petrassi, na Academia de S. Cecília, onde obteve o diploma de aperfeiçoamento em Composição (1961). Trabalhou ainda com Luigi Nono (em Veneza) e, posteriormente, com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, nos Meisterkurse da Academia de Basileia. Participou em vários Cursos Internacionais de Darmstadt, entre 1960 e 1970, colaborando nos projectos de composição colectiva promovidos e dirigidos por Stockhausen, em 1967 e 1968. Jorge Peixinho participou ainda em inúmeros festivais de música contemporânea. Entre 1972 e 1973, efectuou um estágio no estúdio de música electrónica IPFM, em Gent (Bélgica). Enquanto compositor, obteve os prémios de composição Gulbenkian, Sociedade Portuguesa de Autores e Conselho Português de Música, tendo sido eleito, em 1977, membro do Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Entre 1979 e 1992, foi convidado para realizar várias obras no estúdio de Música Electrónica de Bourges (França), tendo colaborado, regularmente, nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Em 1970, fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que realiza uma importante acção de divulgação da música do nosso tempo (em particular da nova música portuguesa). Consequência de uma carreira de sucesso, Jorge Peixinho foi galardoado com as medalhas de Mérito Cultural e de Ouro da Cidade do Montijo, tendo falecido em 30 de Junho de 1995.

53 - Sobre um poema de Christine Rasson, a obra, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, foi estreada no ano de 1972 em Gent, na Bélgica, pela Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de W. A. Albert.

pressupostos. Em *A poética da obra aberta*, a intencionalidade é considerada um pressuposto da obra aberta. Além de toda obra possibilitar várias interpretações, a obra aberta apresenta-se de várias formas que se submetem ao julgamento do público. À medida que o autor cria, deixando ao executante a possibilidade de escolher tanto uma de entre várias sequências possíveis, como de definir, por exemplo, a duração dos sons, as formas de ataque, as dinâmicas ou mesmo a instrumentação, a própria interpretação da obra torna-se um acto de criação. Nesse sentido, autoria e co-autoria acabam por se confundir de tal forma que já não se pode falar de uma obra de arte, mas de várias obras de arte. Cumpre lembrar que, apesar de seu carácter indeterminado, que pode culminar num sem-número de configurações formais, ainda assim, segundo a visão de Eco, podemos ter uma obra única e individual, na medida em que as várias possibilidades combinatórias estão de antemão previstas pela estrutura e estruturação técnica e formal da obra que se propõe ela, aberta.

A estrutura de *Dominó* (1964)⁵⁴, para flauta e percussão, “insere-se em pleno na problemática da “obra aberta” [...]. O título refere-se ao jogo [...]: um processo em aberto, coordenado por regras rigorosas de encadeamento, e privilegiando a multiplicidade de soluções e de percursos. A obra é constituída por um conjunto de “peças” autónomas, as quais se agrupam entre si por afinidades várias ao nível da forma, textura e funções instrumentais: Recitativos, Árias, Melos, Contraponto e peças de complementaridade e mediação. [Após uma reformulação e revisão do autor, a obra adquiriu] maior fluidez e concisão, evitando ou anulando os períodos de prolixidade e redundância. [Uma peça inicialmente concebida como parte integrante do conjunto - *Sequência* – desvinculou-se, surgindo independente

54 - A obra foi estreada nos Cursos Internacionais de Gérias da Nova Música, sob a direcção de Bruno Maderna, sendo flautista Christoph Cashel.

e com uma especificidade própria:] um tempo musical caracterizado por uma orientação claramente determinada, ao contrário da polidireccionalidade de *Dominó*⁵⁵. *Sequência* (1964)⁵⁶ sobrepõe e conjuga duas sequências contrárias: “a uma presença cada vez mais forte da flauta contrapõe-se uma rarefacção progressiva dos acordes da celesta, baseada numa sequência proporcional (12-6-3/2-1). [Cruzando estes dois planos, a percussão] flui em constelações tímbricas, rítmicas e agógicas sempre diferenciadas”⁵⁷. *Kinetofonias* (1965)⁵⁸, para duas orquestras de cordas e fita magnética, compõe-se de 6 secções permutáveis entre si, sendo esta acção responsabilidade do maestro dirigente⁵⁹. O compositor afirma que esta obra constitui “o exemplo mais radical de panserialismo e marca, de certo modo, o final de uma etapa na [sua] actividade criadora e o início de novas perspectivas estéticas”⁶⁰. “O “radicalismo” de *Kinetofonias*, referido na citação de Jorge Peixinho, verifica-se tanto na elaboração das secções que constituem a obra como na sua macroestrutura. Ao nível da elaboração das secções, este radicalismo encontra-se nos aspectos aleatórios que as caracterizam”⁶¹.

Jorge Peixinho utiliza a série como princípio de organização discursivo em algumas das suas obras, nomeadamente *Estudo V- Die Reihe-Courante* (1992), para piano. Em relação a esta obra, refere tratar-se “de um estudo sobre uma visão

55 - PEIXINHO, Jorge, *Dominó*. 18º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.66

56 - A obra foi estreada nos Cursos Internacionais de Cérias da Nova Música, sob a direcção de Bruno Maderna, sendo flautista Christoph Cashel.

57 - PEIXINHO, Jorge, *Sequência*. 18º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.66

58 - A obra foi estreada, em 1966, em Lisboa, pela Orquestra Gulbenkian.

59 - As secções de transição entre as 6 secções principais são denominadas por Peixinho de “junções”.

60 - Anotação na partitura.

61 - ZOUNDILKINE, Evgueni, *Evolução da Linguagem Musical e Especificidade das Técnicas na Música Orquestral de Jorge Peixinho*. Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Doutor. Universidade de Aveiro, 2004, p. 45.

da série como objecto e sujeito, uma perspectiva abrangente que compreende tanto a concepção schoenbergiana da série-tema como a concepção weberniana da série, enquanto princípio estrutural e estruturante, ordenador e motor da organização da obra. E, no entanto, não se trata de uma obra serial⁶². O *Estudo V* pretende ser uma reflexão sobre o profundo significado histórico e mítico da série, a série reificada e simbólica; uma visão crítica dos seus pressupostos teóricos e filosóficos e, ao mesmo tempo, uma homenagem (comovida) ao seu papel histórico, propulsor da modernidade, neste vertiginoso caminhar da música do século XX. Deste modo, a série assume um papel supratemático e vector essencial da identidade da obra, ao nível da sua concepção interna e da sua expressão extrovertida. Ela não se confina a uma função de ordenamento estrutural (sublimar e, de certo modo, oculta), mas assume-se, outrossim, como sujeito-objecto da composição, ostensivamente em primeiro plano, sem artifícios nem ambiguidades⁶³.

62 - O Serialismo é um método de composição musical que surgiu na primeira metade do século XX como desdobramento do Dodecafonismo. De facto, o próprio Dodecafonismo é às vezes denominado de Serialismo. Para evitar ambiguidades, usa-se a denominação Serialismo dodecafónico ou simplesmente Dodecafonismo, sendo o Serialismo denominado preferencialmente de Serialismo Integral. A diferença entre os dois sistemas está no facto de no Serialismo Integral, todos os parâmetros do som serem formalizados através da série. Deste modo, duração, timbre, altura e intensidade são, todos eles, definidos a partir de uma série. No Dodecafonismo, a série de doze notas da escala cromática é estabelecida preliminarmente à composição da peça. Assim, a série é considerada um material pré-composicional e é ela quem estrutura e dá coerência à obra. Por outro lado, garante que não se criará uma polarização em torno de alguma das notas dessa mesma série, elemento fundamental ao desenrolar da obra musical. Este aspecto da técnica dodecafónica foi explicado por Anton Webern, sendo o que permite compreender a afirmação de Arnold Schönberg de que ele havia descoberto o método Dodecafónico. Resumindo, a questão inerente consiste, segundo Webern, em que os compositores que trabalhavam com o chamado Atonalismo Livre, perceberam que a repetição de uma nota criava uma polarização em torno dela, o que poderia ser então evitado utilizando todas as outras notas do total cromático antes de voltar a utilizar. Assim, conseguia-se compor com aquilo que denominou de Tonalidade Suspensa.

63 - PEIXINHO, Jorge, "Introdução ao estudo V. Die Reihe – Courante". *Jorge Peixinho In Memoriam*. Lisboa, Caminho da Música, 2002, pp.210-211.

Em *Nocturno no Cabo do Mundo* (1993)⁶⁴ utiliza um efectivo de três pianos. De raro efeito musical, o autor define-a como uma obra com “um título de ressonâncias impressionistas para uma obra de mil reflexos, tocando e abraçando todos os registos do binómio emoção-reflexão. [Nela,] todos os elementos temáticos circulam livremente, entrelaçados em mil formas diversas, por transformações, variantes e reiteraões. Os [seus constituintes] estão agrupados em campos harmónicos bem determinados, sujeitos [...] a polarizaões diversas, articulados ritmicamente segundo princípios variáveis de densidades, registos e dinâmicas, oscilando continuamente entre diferentes níveis métricos regulares e irregulares”⁶⁵. A distribuição espacial, em triângulo, das fontes sonoras revela-se determinante na fruição do universo sonoro e de todo o processo composicional. A concepção e determinação do espaço da sala de concerto em função do musical, surge de forma vivaz e redundante, a partir de meados do século XX.

Foi neste século que os elementos ritmo, timbre e espacialização do som se revelaram primordiais na concepção e criação da obra de arte. Neste sentido são numerosos os compositores que pensam de uma forma nova e ousada, concebendo as suas obras em função de características específicas de determinadas salas de concerto, ou concretizando as premissas do que consideram ser a sala ideal em objectos arquitectónicos de grande interesse artístico e cultural⁶⁶.

64 - Esta obra foi estreada, em 22 de Janeiro de 1994, no Auditório da Câmara Municipal de Matosinhos, pelos pianistas Francisco Monteiro, Jaime Mota e Jorge Peixinho.

65 - PEIXINHO, Jorge, *Nocturno no Cabo do Mundo*. Cd – NUM 1053 – Música Portuguesa séc. XX, s. p.

66 - Neste sentido, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis são inovadores. O primeiro desenvolve nos anos 40 um estudo onde define o que para ele são as boas características de uma sala de concerto. O segundo cria em função de espaços específicos criando também esses mesmos espaços.

Filipe Pires

Musicalmente, e durante o século XX, surgem uma pluralidade de correntes estéticas e musicais, que desafiam qualquer investigador a realizar um estudo profundo das suas origens. Em ruptura com o passado, conduzem a criação por novas vias de desenvolvimento que se revelam, muitas vezes, inusitadas. Neste sentido, constatamos, que, em Portugal, e ao longo do século precedente, a música se desenvolve de forma diversa e significativa, sendo vários os autores que utilizam as mais actualizadas técnicas de suporte à criação musical. Pertinente, revela-se esta menção, constituindo este estudo uma breve reflexão sobre a percepção do imaginário e do concreto na obra de um autor peculiar, o compositor **Filipe Pires**. O seu estudo, bem como a análise das técnicas de concepção e criação musicais, leva-nos a vastos domínios da criação e da interpretação. Desenvolvendo-se em vastos campos do conhecimento, tanto técnico como científico e artístico, a sua música permite-nos a abordagem e o estudo de matérias e materiais diversos, elementos que se revelam úteis na concepção de imaginários sonoros e de universos empíricos concretizados simultaneamente na obra, uma obra que se quer e anuncia de autor.

Embora a sua produção seja diversa e significativa, abordaremos somente algumas das suas obras, e conseqüentemente, apenas algumas correntes técnicas e estéticas. Assim, e neste sentido, cumpre-nos afirmar que o acaso e a indeterminação surge em algumas delas em dicotomia com formas de pensar e estruturar o discurso mais estruturalistas e rígidas. Este facto, leva a uma duplicidade estrutural, técnica e estética, pois as suas obras, por um lado, possuem o estruturalismo e o determinismo inerentes ao uso da série como forma de organização discursiva, por outro, incluem na sua determinação o uso de processos indeterminados na definição e estruturação de alguns parâmetros e materiais da obra, designadamente a sua forma. A perplexidade dita-nos algumas questões, nomeadamente aquela que demanda o que terá levado o autor a opor

dois universos de natureza díspar? Ou qual o ideário e imaginário subjacente a esta atitude?

Dando origem a formas novas, formas que revelam uma natureza aberta e móvel, o acaso e a indeterminação são, ainda empregues, quando o compositor permite ao intérprete de participar na criação material da obra, quando apela ao computador para a exploração sistemática de um programa preconcebido, quando combina aleatoriamente vários elementos na criação e elaboração da obra, ou quando concebe massas e nuvens de sons através de um grande número de elementos sonoros que tendem estatisticamente para um equilíbrio, um equilíbrio conseguido, através, e segundo, os princípios da teoria dos grandes números⁶⁷.

Em Filipe Pires encontramos, algumas obras ditas abertas, onde a mobilidade se encontra na concepção dos seus materiais e na definição da sua forma. Para Jean-Yves Bosseur “la question de l’ouverture de la forme [...] recouvre des champs d’application extrêmement divers, voire contradictoires. Les notions de mobilité, d’ouverture, d’indétermination, d’aléa, ne doivent en effet nullement être confondues et les oeuvres qui répondent à ces principes témoignent généralement de préoccupations esthétiques autonomes»⁶⁸. No início do seu livro *L’oeuvre Ouverte*, Umberto Eco afirma que um grande número de obras de música instrumental “se caractérisent par l’extraordinaire liberté qu’elles accordent à l’exécutant. Celui-ci n’a plus seulement, comme dans la musique traditionnelle, la faculté d’interpréter selon sa propre sensibilité les indications du compositeur : il

67 - Estes métodos referem-se, de uma forma mais ou menos consciente, à teoria da informação e ao cálculo das probabilidades.

68 - Sabemos que, desde o início do século, diversos compositores sentem necessidade de utilizar formas abertas para melhor exprimir as suas necessidades criativas, designadamente Charles Ives no seu quarteto *Halloween* (1911-13) ou Henry Cowell, no seu quarteto de cordas, n.º 3, *Mosaic* (1934). Nesta obra, o compositor permite aos intérpretes a organização da forma pela sequência de um conjunto de elementos propostos por si.

doit agir sur la structure même de l'oeuvre, déterminer la durée des notes ou la succession des sons, dans un acte d'improvisation créatrice. [...] Nous ne sommes plus devant des oeuvres qui demandent à être repensées et revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des oeuvres “ouvertes”, que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation »⁶⁹. A introdução da noção de momento no fluxo temporal conduz igualmente à obra aberta, uma aspiração aporética de um desejo veemente de uma “quadratura do círculo”: tomar consciência de uma forma teoricamente aberta em que o tempo unidireccional reunisse sempre todos os materiais sonoros dentro de uma forma fechada”⁷⁰.

A adopção, por parte do compositor, de uma estética da obra aberta determina uma maior flexibilidade, tanto discursiva como formal, sendo o intérprete determinante, tanto para a sua efectivação-realização como no processo de selecção das suas escolhas formais e interpretativas. Segundo Umberto Eco, uma obra aberta resulta numa “proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo a que o fruidor seja levado a uma série de “leituras” sempre variáveis. [...] Estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas”⁷¹.

Filipe Pires inicia a composição de uma obra estabelecendo o seu material-base - escalas, modos ou séries – o material que determinará todo o conjunto dos seus objectos harmónicos e tímbricos. A sua estrutura formal define-se, segundo

69 - ECO, Umberto, *L'oeuvre Ouverte*, Le Seuil, Paris, 1965, pp.15-18.

70 - FAUST, Wolfgang Max, “Im Gespräch: Emmanuel Nunes”, entrevista com Emmanuel Nunes, Berliner Künstlerprogramm der DAAD, Berlim, p.3.

71 - ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989, pp.173-174.

o autor, nas suas proporções temporais, às quais dedica “a maior importância”⁷². Filipe Pires emprega a indeterminação em várias obras, designadamente na primeira obra que compõe o seu ciclo *Figurações*, ou seja, *Figurações I*, para flauta solo, obra composta em 1968⁷³. O conjunto de peças agrupadas sob a designação de *Figurações*, iniciada em 1968, baseia-se, contrariando os princípios inerentes ao uso da indeterminação, numa série dodecafónica. Esta série é diversamente empregue em cada uma das peças, e enquadrada por esquemas formais diversos. É a sua origem comum que lhes confere unidade, possibilitando a execução simultânea de duas ou mais destas obras⁷⁴. Embora em graus diferentes, o progressivo alheamento de muitos dos condicionalismos impostos pelos esquemas tradicionais do dodecafonismo é uma constante⁷⁵.

Na construção da primeira destas figurações o autor utiliza, e como já referimos, uma série de 12 sons repetida de modo sucessivo. A repetição da série, não sofrendo qualquer transposição ou interpolação, sofre diversas transformações, nomeadamente a subtração e adição sucessiva dos seus constituintes⁷⁶. O autor

72 - Incluído em texto inédito do autor.

73 - Filipe Pires nasceu em Lisboa, onde inicia os seus estudos musicais. Inicia a sua carreira como pianista em 1950 após obtenção do 1º Prémio da Juventude Musical Portuguesa. Mais tarde conclui os Cursos Superiores de Piano e Composição no Conservatório Nacional de Lisboa estudando em seguida na Alemanha e na Áustria, enquanto bolseiro do Instituto da Alta Cultura. Em 1960 regressa a Portugal, fixando residência no Porto onde ingressa no Conservatório de Música como professor de Composição. Como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian segue diversos cursos de verão em Darmstadt com Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Em Paris efectua um estágio de dois anos com Pierre Schaffer para estudar música electroacústica. Entre 1975 e 1979 exerce o cargo de Especialista de Música no Secretariado Internacional da UNESCO, tendo representado esta organização em diversos países da Europa de Leste, África e América Latina.

74 - A possibilidade de sobreposição de várias peças de figurações, permitida pelo compositor, advém do uso da mesma forma de organização sonora de base e de um procedimento previsto pelo autor.

75 - Como nos afirma o autor: “A título de exemplo, os dois últimos números de *Figurações* - VIII e IX, respectivamente para fagote (1995) e clarinete (2001), - insistem em “ostinati” de curtas células, com repetição dos mesmos sons da série fragmentada. Como curiosidade, o ponto de partida da peça de fagote é o mesmo “dó” da frase inicial do *Sare*, cujo ritmo é mantido nesta citação”. Nota fornecida pelo autor.

76 - A série composta pelos sons - dó 3, sol b 3, fá 3, si b 3, si 3, mi 4, dó # 4, ré # 3, lá 3, ré 4, lá b 3 e sol 3, servirá de material-base à realização da série de obras designadas de *Figurações*.

divide a série-base em dois fragmentos de 6 sons, estando esta divisão presente a vários níveis de realização da obra. A dicotomia presente na concepção da série encontra-se, ainda, ao nível do tipo do grafismo. Neste sentido, Filipe Pires propõe o uso de objectos sonoros de natureza determinada e indeterminada. A nível rítmico e temporal concebe dois tipos de notação, uma mais rígida e outra mais livre, e duas indicações agógicas de natureza contrária, *rubato* e *in tempo*. A nível tímbrico, alterna dois elementos de natureza igualmente contrária, ou seja, a forma de ataque *flatterzung* e o *vibrato*. A nível dinâmico encontramos, tanto a alternância de dinâmicas contrárias como a alternância de dinâmicas fixas e evolutivas. Notamos, assim, que em *Figurações I*, a alternância e a dicotomia são constantes, designadamente a dicotomia presente na dupla estético-estilística - determinação e indeterminação.

Estudos de sonoridades (1993) para piano, revela as suas mais prementes preocupações criativas. Esta obra é, como nos revela o autor, um conjunto de 28 pequenos esboços de durações, progressivamente mais curtas, as quais se encadeiam sem interrupção. Estes esboços encontram-se distribuídos em 4 grupos, cujas designações - Lento, Moderato, Allegro e Agitato - não correspondem à tradicional divisão em andamentos separados, determinando de modo quase imperceptível, a gradual aceleração das unidades de tempo. Por outro lado, sob a forma de variações livres, diferentes tipos de escrita surgem em momentos diferenciados da obra. Estes momentos revelam a oposição de diversos planos sonoros, um elemento essencial na estruturação da obra. São utilizadas ainda, diversas formas de ataque, de entre as quais sobressaem a percussão das teclas do piano, tanto com os dedos em posição vertical como com o punho fechado, ou o uso de seqüências de “clusters” produzidos com a palma da mão ou com os dedos esticados⁷⁷. Verificamos que os procedimentos

77 - Cfr. PIRES, Filipe, *Estudos de Sonoridades*, Cd – NUM 1053 – Música Portuguesa séc. XX, s.p.

descritos se encontram a vários níveis composicionais em várias obras de forma aberta do autor, nomeadamente em *Figurações II* (1969), *Figurações III* (1969) e *Figurações IV* (1970) do ciclo *Figurações*, e ainda em *Mobiles* (1968-1969).

Figurações II, para piano solo, é composta por 13 fragmentos musicais. A sua execução exige a sequenciação dupla dos 13 fragmentos que a compõem. O seu autor determina que “le 2 volte: [deverá ter a duração de] circa de 4’ 30”⁷⁸ e que cada fragmento musical pode ser seguido de um outro de forma ininterrupta, ou não, segundo a vontade do intérprete no momento exacto de interpretação da obra. No entanto, um silêncio mais longo deverá separar as duas versões da mesma. Segundo Filipe Pires, a obra pode ser interpretada tanto a solo como sobreposta a uma, ou várias, obras do ciclo *Figurações*⁷⁹. Para dois pianos, *Figurações III* utiliza uma notação mais radical, permitindo a emergência de objectos sonoros de natureza diversa e pouco habitual⁸⁰. O uso de um conjunto de objectos físicos diversos, como material a utilizar na execução da obra, sendo inovador para a época, alude a preocupações técnicas, estéticas e expressivas particulares, sentidas por diferentes compositores quer sejam europeus ou americanos⁸¹. Com um grau de indeterminação superior à anterior, *Figurações III* permite que cada materialização da obra seja única. O autor definiu, através

78 - PIRES, Filipe, *Figurações II*. Edizioni curci, E. 9935 C., Milano, 1975, s.p.

79 - Sofia Lourenço realiza uma versão para piano solo da obra registada no cd numérica 1077. Esta segue as sequências: 1ª sequência – fragmentos 9, 8, 7, 10, 2, 3, 1, 13, 12, 11, 5, 4, 6; 2ª sequência – fragmentos 10, 13, 7, 12, 2, 5, 1, 6, 11, 4, 3, 8, 9. A numeração por nós efectuada segue, de 1 a 13, a ordem sequencial, segundo o grafismo estabelecido na partitura editada pelas Edizioni Curci – Milano com o número E. 9935 C.

80 - A execução da obra faz-se mediante o uso de um conjunto diverso de objectos que passamos a enumerar. O 1º pianista necessita, para além de um cronómetro, de 2 baquetas de feltro, 2 baquetas de madeira, 2 vassouras metálicas (Jazz), 1 plectro, 1 corrente metálica (de cerca de 50 cm de comprimento) e de 1 bola de borracha (pequena e leve). O 2º pianista precisa de 1 cronómetro, 2 baquetas de feltro, 2 vassouras metálicas (Jazz), 1 plectro, 1 corrente metálica (de cerca de 50 cm de comprimento) e de 1 bola de borracha (pequena e leve). Segundo a nota explicativa da partitura, “as correntes metálicas devem ser muito leves e podem obter-se entrelaçando molas vulgares de prender papéis”.

81 - O nome de John Cage encontra-se, inevitavelmente, presente nestas afirmações.

do uso de linhas horizontais, 4 grandes tessituras que correspondem a campos de acção no interior do instrumento, nos quais se realizam diversos gestos que obtêm correspondência em objectos sonoros próprios. A ausência de linhas horizontais indica que a execução se realiza sobre o tampo de madeira da caixa de ressonância do instrumento. Por outro lado, a notação sobre pentagrama corresponde à execução sobre o teclado do instrumento.

Para harpa, *Figurações IV* é composta por cinco secções compostas sobre a mesma série dodecafónica das *Figurações* anteriores. A série surge, no entanto, transposta uma 2ª menor inferior⁸². A peça surge recorrendo a uma sequência, segundo um esquema predeterminado pelo autor, das secções que compõem a obra, e que se encontram assim segmentadas: 1 secção A, 3 secções B e, 1 secção C. Segundo Filipe Pires, “a secção A inicia e termina obrigatoriamente a execução da obra. Cada uma das secções B poderá ser livremente escolhida pelo intérprete como passagem entre A e C, bem como entre C e A. C situar-se-á, portanto, entre duas secções B, iguais ou diferentes. Toda a obra deve ser executada, fazendo suceder as secções sem maiores interrupções do que as que se encontram indicadas”⁸³. A indeterminação surge não só a nível formal, mas também a nível da notação. Filipe Pires permite a concepção de objectos sonoros de características indeterministas quando usa notação gráfica apropriada ao efeito.

Figurações IX para clarinete solo, pertence igualmente a este conjunto de obras desenvolvendo, no entanto, uma linguagem estritamente organizada e definida pela via de uma notação musical estrita. *Figurações IX*, resultado de um pedido de um instrumentista, neste caso o clarinetista António Saiote, não desenvolve

82 - Obtemos, assim, a série dó b 3, fá 3, mi 3, lá, si b 3, mi b 4, dó 4, ré 3, lá b 3, ré b 4, sol 3, fá # 3.

83 - Nota explicativa da partitura.

os princípios da obra aberta⁸⁴. Todas as figurações são, no entanto, escritas para instrumento solo e baseiam-se numa série dodecafónica que serve de base a um discurso diverso.

Em *Regresso Eterno* (1961) desenvolve uma escrita essencialmente cromática, embora ainda desprovida de intuítos de organização serial. Em *Akronos* (1964), compõe uma série através da ordenação de intervalos. Contendo os 12 sons da escala cromática, distribuídos por três células, Filipe Pires utiliza-a, tanto de modo independente como permutando as diferentes células de forma diversa. Encontramos um serialismo não dodecafónico em *Perspectivas* (1965), uma obra baseada numa série de 9 sons e 9 durações. *Estudo para um Percussionista* (1966) combina séries de timbres, durações e intensidades, nas suas versões originais e inversas, com aumento e diminuição de valores⁸⁵. *Metronomie* (1966) desenvolve, de forma plena, coerente, eficaz e abrangente, as técnicas inerentes a uma escrita dodecafónica. Construída sobre uma série de 12 sons, compreendendo a inversão, retrogradação, retrogradação da inversão e diversas transposições da série de base, associa a aumento e diminuição de valores a uma fórmula rítmica base. Alguns destes procedimentos são também utilizados em *Mobiles* (1968-1969). Esta obra revela 15 variações de um material-base, cuja sequência é estabelecida pelos intérpretes⁸⁶. Não obstante a sua filiação em princípios dodecafónicos, *Ostinati* (1970), afasta-se de qualquer propósito de organização serial, revelando um carácter improvisatório aparente.

84 - Como nos refere o próprio autor, "Há já vários anos que só uma ou outra obra resulta de iniciativa própria". AZEVEDO, Sérgio, *A Invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa, Editorial Caminho, 1998, p.116.

85 - Escrita para um grupo de 7 instrumentos de som indeterminado, esta peça prescinde do uso de uma série de alturas.

86 - A obra não é determinada ao nível da sequência dos seus constituintes formais, sendo, por isso, uma obra aberta.

Filipe Pires trabalha o espaço nas obras *Akronos* e *Perspectivas*. Nelas, o compositor remete-nos para duas noções diferentes, mas não necessariamente antagónicas, de “espaço”. “Em *Akronos*, é o espaço temporal que me preocupa e sobretudo as relações proporcionais som-silêncio, nas quais atribuo, a este último, o seu devido valor musical. Em *Perspectivas*, trata-se da especialização geográfica, privilegiando a oposição instrumental das fontes sonoras”⁸⁷.

Epos (1989-1991) encerra, segundo o autor, um ciclo criativo⁸⁸. A obra compõe-se de 9 painéis, descrevendo a epopeia marítima dos descobrimentos portugueses. O mundo musical traduz o mundo descrito por Luís Vaz de Camões em *Os Lusíadas*, encadeando-se os painéis de forma contínua, sem interrupção⁸⁹. Cada um dos painéis descreve uma epígrafe da obra⁹⁰. Musicalmente, *Epos* desenvolve uma sucessão de gestos (“ondas”, segundo o autor), com uma duração e amplitude que progridem, obedecendo à proporção de 1, 2, 3, respectivamente (cerca de 4, 8 e 12 minutos cada). Estes gestos originam texturas sonoras de densidade variável, sendo variadas e encadeadas tendo em conta a natureza dos seus constituintes. A obra divide-se em 2 partes. Na primeira, painéis I a IV, Filipe

87 - Entrevista com Jorge Lima Barreto, *Jornal das Letras*, 1993.

88 - *Portugaliae Genesis* (1968) e *Canto Eucuménico* (1979) utilizam, igualmente, materiais heterogêneos na sua concepção e produção. Provenientes, alguns, da tradição oral, e sendo utilizados em novos contextos e formas de execução, traduzem um novo universo sonoro e musical, consequência da sua manipulação por parte do criador. Salientamos ainda que, na primeira das obras, o conteúdo literário determina os processos de escrita e linguagem e que, na segunda, é o material musical que sugere diferentes analogias com diversos universos extramusicais. Note-se, ainda, o processo de montagem inerente à produção da banda electroacústica.

89 - Os textos camonianos são, segundo o autor, unicamente ilustrativos de um ambiente poético-musical.

90 - As epígrafes descritas são: Painel I – “Já a vista, pouco e pouco, se desterra/ Daqueles pátrios montes, que ficavam” (V, 3); Painel II – “O duvidoso mar num lenho leve, / Por vias nunca usadas...” (I, 27); Painel III – “... o grande império, / De selvática gente, negra e nua,” (X, 93); Painel IV – “... Cometendo os duros medos / Do mar incerto,” (IX, 16); Painel V – “À noite se passou, na lassa frota,” (I, 57); Painel VI – “... a ilha Barém que o fundo ornado/ Tem das suas perlas ricas e imitantes/ À cor da Aurora,” (X, 102); Painel VII – “Já a manhã clara dava nos outeiros/ Por onde o Ganges murmurando soa,” (VI, 92); Painel VIII – “... pelos mares do Oriente/ As infinitas ilhas espalhadas,” (X, 132); Painel IX – “Assifomos abrindo aqueles mares,” (V, 4) e “... o imenso lago/ Do salgado oceano,” (V, 9).

Pires utiliza como elemento gerador dos seus materiais melódicos e harmónicos, um núcleo de 3 sons cromáticos que se desenvolve, segundo ele, em leque. Assim, o processo origina diversos “círculos concêntricos que alteram o seu diâmetro, expandindo-se e contraindo-se nos seus diversos parâmetros e regressando, por fim, a um ponto zero, no extremo agudo da tessitura. [A segunda parte, painéis V a IX, desenvolve um único gesto (“onda”), constituída por uma lenta progressão musical, chegando, por fim, ao clímax final da obra. Segundo o autor, a organização sonora compreende,] uma vasta gama de ordenações intervalares, desde fórmulas melódicas primitivas, que, depois, se fixam em diversas combinações pentatónicas ou heptatónicas, até disposições de 9 ou 14 sons, extravasando os limites da oitava. Algumas destas escalas híbridas transformam-se e fragmentam-se, originando ornamentadas sobreposições heterofónicas ou polifonias de simulada improvisação colectiva. Assim se estabelecem livres incursões, em diferentes domínios das músicas étnicas, em particular no do ritmo e da métrica, onde predominam a alternância dos compassos, os ritmos irregulares e estruturas polirrítmicas daí decorrentes. Estas alusões alternam com citações e colagens de rituais africanos e asiáticos, em parte incluídos no *Canto Ecuménico*. A forma repetitiva do discurso é, aqui, por vezes, um dos aspectos mais salientes”⁹¹.

91 - PIREZ, Filipe, *Epos*. 17º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 16, 1994, s.p. A nível orquestral, *Epos* utiliza um efectivo sinfónico tradicional, desenvolvendo um discurso tímbrico que enfatiza novas associações instrumentais. O uso de grupos de solistas no seio da orquestra transforma a sua natureza. A percussão, num total de 20 instrumentos, distribuídos por 5 executantes, salienta-se, segundo o autor, pelo uso da associação instrumental específica, a associação dos instrumentos: xilofone, vibrafone e marimbafone.

Álvaro Salazar

Criativa e divertida, a colagem é uma técnica que tem por procedimento juntar, na mesma superfície, duas ou mais imagens de origens diversas. Os primeiros a utilizarem essa técnica foram Pablo Picasso e Georges Braque na pintura, por volta de 1912, colando diversos materiais nas suas pinturas a óleo. Em seguida, misturam imagens impressas e diversos materiais⁹². Henri Matisse desenvolve esta técnica, apelidando-a de “desenhando com tesouras”. A técnica consiste em cortar figuras em papéis coloridos. O resultado são composições simples, de uma beleza peculiar, influenciando vários artistas. Musicalmente, e em Portugal, *Glosa e Funfarras sobre uma Fantasia de António Carreira* (1975, revista em 1999) é uma das obras mais significativas da produção de Álvaro Salazar a utilizar esta técnica. Este autor descobriu António Carreira nos anos 50, depois da edição holandesa de Macário Santiago Kastner, ficando, na altura, perplexo com a sua elevada qualidade artística e musical⁹³. Esta obra representa na produção musical portuguesa da época, um importante avanço em termos estéticos e técnicos. Formalmente, é uma obra livre que evolui, progressivamente, de elementos musicais concretos até ao aleatorismo total. Podemos encontrar nela grande parte dos “sinais” das correntes da sua época: da vanguarda ao pós-modernismo, no que se refere a questões estilísticas, passando pela escrita indeterminista e o seu coabitar natural com a determinista, até ao uso assumido,

92 - Max Ernst fazia criativas colagens a partir de ilustrações de jornais e revistas. Com elas, inventava criaturas e ambientes diversos, desenvolvendo discursos fluentes e plenos de imaginação.

93 - Durante muitos anos, revelou-se inviável a realização desta obra em Portugal, não só porque a obra era manifestamente difícil, mas também porque exigia um efectivo instrumental, nomeadamente na percussão, inexistente. Foi tocada pela primeira vez em 2001, numa versão parcial (apenas a *Glosa*), no Festival de Bachau na Roménia. A sua primeira apresentação mundial completa deu-se em 3 de Abril de 2002, pela Orquestra Sinfónica de Madrid, sob a direcção de José Ramón Encinar, sendo de salientar que obteve uma óptima reacção da crítica e do público. A segunda, e mais recente, deu-se a 27 e 28 de Março de 2003, em Lisboa, pela Orquestra da Fundação Calouste Gulbenkian, sob a direcção de Lawrence Foster. A sua interpretação tem sido sempre precedida pela audição de uma transcrição para metais (duas trompetes e três trombones) da *Fantasia* de António Carreira.

e de forma subtil, da citação. Se, ao realizar esta obra, Álvaro Salazar pretendeu prestar homenagem a um compositor do século XVI que apreciava, fê-lo, movimentando-se num ambiente de extrema modernidade e vanguardismo, revelado pelas técnicas da citação que, nos anos 70, são uma marca da música contemporânea europeia e americana. Este facto faz com que *Glosa e Fanfarra sobre uma Fantasia de António Carreira* represente, na música portuguesa, uma inovação, nomeadamente a nível formal. A sua extensão, cerca de 25 minutos, não era, na sua época, muito usual⁹⁴. Por outro lado, a utilização dos princípios da obra aberta, de elementos de improvisação controlada, que criam as várias formas de progressão e desenvolvimento dos materiais da obra, não eram frequentes, revelando grande conhecimento e assimilação das tendências da música europeia e americana do seu tempo. É também de referir a forma como o compositor aplica elementos deterministas, em cruzamento total ou parcial com elementos indeterministas. Encontramos na obra vários pontos de transição de forma gradual ou abrupta, entre o exacto e o aleatório, criando uma música repleta de modernidade e contraste. Estes elementos surgem destacados, quer ao nível do timbre (passagens de indefinição total ou parcial de alturas e formas diversas de ataque dos instrumentos), quer ao nível da escrita (desde a mais tradicional forma de escrita à mais moderna forma de notação). Assim, verifica-se que é, precisamente, o jogo e a conjugação entre estes elementos, que contribui para a progressão discursiva da obra, através das aproximações e afastamentos, quer da citação, quer da obra aberta.

Iniciada em 1982, a série *Intermezzi*, de Álvaro Salazar, compõe-se de um conjunto de peças que, à maneira de *croquis*, desenham processos reflectivos

94 - Efectivamente, havia algumas obras de compositores portugueses com grande extensão, mas, normalmente, constituídas por vários andamentos.

do autor face a diferentes técnicas de formalização discursiva e musical, e que, futuramente, dão lugar a um conjunto de obras mais ambiciosas⁹⁵. Nestas, Álvaro Salazar concretiza algumas técnicas composicionais que se revelaram de “resolução problemática para o autor”⁹⁶. *Intermezzo I* (1982-84), para um conjunto variável de instrumentos, *Intermezzo II a e b* (1988-90), para percussões, e *Intermezzo III* (1992), para flauta, cravo e quarteto de cordas, tentam, segundo o autor, “conciliar, em proporções diversas, estruturas rigorosas com procedimentos indeterministas, típicos de “obra aberta”, recuperando alguns mecanismos de memória que, de um modo geral, a música europeia das últimas décadas desactivou e abandonou”⁹⁷. *Intermezzo II a*⁹⁸ possui um carácter ritual ou encantatório, não pretendendo, como nos afirma o autor: “transmitir qualquer ideia mística”⁹⁹. *Intermezzo III*, dedicada a António Pinho Vargas, assume-se como “work in progress”, revelando uma rarefacção, um esoterismo marcado. Para Álvaro Salazar, “a sua relação com Webern ultrapassa o mero dodecafonismo, situando-se, provavelmente, ao nível de uma certa poética. Webern era, também, um homem de linguagem essencial:

95 - Álvaro Salazar nasceu no Porto, tendo estudado no Conservatório Nacional de Lisboa, onde foi professor de composição. No estrangeiro, teve como professores Gilbert Amy (análise), Hans Swarowsky e Pierre Dervaux (direcção de orquestra) e, na qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou, em Paris, o estágio de música electroacústica do Groupe de Recherches Musicales. Nas provas finais do curso de direcção de orquestra, ministrado por Dervaux na École Normale de Paris, foi-lhe concedida, por unanimidade, a mais alta classificação. Em 1978, funda a Oficina Musical, grupo dedicado ao estudo e divulgação da música do séc. XX, do qual é director artístico. Como chefe de orquestra, devem-se-lhe as primeiras audições portuguesas e mundiais, de autores tão significativos como Janacek, Ives, Webern, Villa-Lobos, Varèse, Eisler, Dessau, Kurt Weil, Feldman, Ligeti, Georgescu, Láng, Finissy, Acilú, Barce, Olavide ou Marco. Tem participado, como compositor, em júris de concursos de composição e, como conferencista, em vários cursos e festivais internacionais. Pelos serviços prestados à cultura musical, foi agraciado com a Medalha de Mérito (ouro) da Câmara Municipal do Porto. É, actualmente, Presidente do Conselho Português da Música e Vice-Presidente da Direcção da Sociedade Portuguesa de Autores.

96 - Nota do autor.

97 - SALAZAR, Álvaro, *Intermezzo*. Cd – NUM 1053 – Música Portuguesa séc. XX, s.p.

98 - Esta obra foi estreada em 11 de Maio de 1991 pelos percussionistas Carlos Voss e Catarina Latino, no decurso do concerto da Oficina Musical, sob a direcção de Álvaro Salazar, nos 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea.

99 - Nota do autor.

as notas eram poucas, cumpriam a sua função”¹⁰⁰. *Intermezzo IV A e B* (1993)¹⁰¹, para 2 pianos, compõe-se de duas secções baseadas no mesmo material, a primeira (A) para piano solo e a segunda (B) para dois pianos, podendo ser executadas independentemente ou encadeadas sem interrupção. O estudo de sonoridades – ressonâncias, ataques, alterações tímbricas, exploração de registos – e a procura de articulações formais polivalentes foram, aqui, os principais desafios técnicos que o autor entendeu propor a si próprio.

Embora tido como fortemente influenciado pelo serialismo da II Escola de Viena, Álvaro Salazar afirma não se encontrar qualquer série dodecafónica (ou outra) nas suas obras. Notam-se, no entanto, algumas características deste universo sonoro, nomeadamente a valorização do silêncio, a tensão rítmica, a pulverização do discurso ou a diversidade tímbrica. Neste sentido, as séries terão desempenhado, pontualmente, algum papel, mas sempre acompanhadas daquilo a que poderíamos chamar de “anti-séries”, ou seja, de uma maneira menos pomposa, esquemas de permutação, adição e eliminação de notas que destroem, efectivamente, a série, reduzida ao estatuto de um reservatório de materiais desenvolvidos e transformados continuamente. Do autor, as obras *Palimpsestos* reflectem o processo compositivo, pois são peças que não se vislumbram, esteticamente, naquelas que foram destruídas, embora se lhes refram através de

100 - Nota do autor.

101 - Esta obra foi estreada, em 12 de Fevereiro de 1994, no Auditório da Câmara Municipal de Matosinhos, pelos pianistas Francisco Monteiro, Jaime Mota e Madalena Soveral.

citações ou outros processos¹⁰². *Siete apuntes para um mecano* (1995), para piano, explora, sistematicamente, o terceiro pedal do piano, contendo, ainda, algumas partes recitadas e improvisadas, extraídas de *La Vida es Sueño*, de Calderon de la Barca¹⁰³.

Cândido Lima

As primeiras obras de Cândido Lima sugerem uma linguagem ultraromântica, revelando algumas delas, uma escrita atonal, dodecafónica e serial¹⁰⁴. As primeiras obras que revelam uma escrita baseada em séries de doze sons são *Quatro Peças Dodecafónicas* (1964), para piano. A série, funcionando como um eixo, estrutura a melodia e a harmonia. Compostas por pequenas peças que evidenciam uma escrita influenciada pelas miniaturas dos autores da Segunda Escola de Viena, a escrita serial revela-se, unicamente, no uso da série de alturas, pois, como nos afirma o autor, “Da Escola de Viena fica apenas a utilização de uma escala cromática em forma de série num fraseado comedidamente expressionista”¹⁰⁵. *Ostinato* revela a influência de Bartók e Stravinsky. A série

102 - Os *palimpsestos* são pergaminhos que, depois de lavados e raspados para apagar o texto primitivo, são reutilizados para outro texto. O nome reflecte o conteúdo: “palim” (Grego, “de novo”) e “psestos” (“raspar”). O pergaminho, caro e escasso, era, frequentemente, reciclado. Os monges copistas da Idade Média, na falta de material para trabalhar, recorriam muitas vezes a este processo, dadas as características naturais do pergaminho: couros curtos, lavados, raspados cuidadosamente (com lâminas especiais e com pedra-pomes), branqueados com gesso ou cal. Para reutilizá-los, bastava lavá-los com uma solução alcalina (para remover a tinta) e poli-los com pedra-pomes. Do ponto de vista prático, era muito mais rápido e económico reciclar um pergaminho usado, do que fabricar um novo. Como curiosidade, refira-se que hoje, por processos fotográficos, químicos, etc., consegue-se, muitas vezes, descobrir o texto inicial.

103 - Segundo o autor, este facto não reflecte uma estética dos anos 50, mas sim algo ligado ao teatro musical e à obra aberta.

104 - Cândido Lima frequentou os cursos de Música e de Estudos Clássicos em Portugal e em França. Professor em várias escolas, colaborou, nos anos oitenta, em várias séries da rádio e da televisão. É autor de diversos textos teóricos, escrevendo obras musicais para várias formações instrumentais. Fundou o Grupo Música Nova, no início dos anos setenta, com o qual fez, primeiras audições em Portugal de compositores como Iannis Xenakis, Pascal Dusapin e Kaija Saariaho, entre outros.

105 - LIMA, Cândido, *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto, Edições Politeima, Instituto Politécnico do Porto, 2003, p.33.

não é sujeita às habituais transformações topológicas, revelando unicamente a preocupação em não repetir um som antes de todos os outros¹⁰⁶. Em *Esboços para Guitarra* (1969), a formalização das alturas, através da série, não é seguida ao nível das durações, dos timbres, dos ataques, ou dos registos, sendo o processo e o discurso funções do desenvolvimento tímbrico e sonoro do universo musical. O estatismo, desenvolvido em *Miniaturas* (1969), para flauta, oboé e violino¹⁰⁷, releva o som e o timbre. Nas várias peças, a altura perde importância face aos outros parâmetros discursivos, surgindo cada vez mais presente uma melodia de timbres – *Klangfarbenmelodien*. As texturas manifestas acentuam, ou não, as técnicas e as preocupações compositivas de um autor em formação. “A “série” controla o processo: contudo, uma vez mais, os intervalos são cuidadosamente articulados com a sonoridade. A plasticidade é expressa, vincada pelo isolamento dos intervalos, aos quais são afectadas durações mais longas, e figuras rítmico-melódicas, que sublinham o som na sua essência e existência”¹⁰⁸. *Meteoritos* (1973-74), para piano, desenvolve-se a partir de uma série de doze sons, a escala cromática de lá bemol, sendo o seu princípio de construção a não alteração desta forma de organização sonora. No entanto, a permutação e a simetria revelam-se uma constante, o pontilhismo uma presença. Definido o mundo sonoro base, diversas configurações são desenvolvidas e vivificadas espaço-temporalmente, criando um universo de sons breves e estáticos¹⁰⁹.

Em *Polígonos em Som e Azul* (1988-89), para 16 instrumentistas e fita magnética, Cândido Lima releva, igualmente, o espaço. A obra desenvolve-se num espaço

106 - O estudo destas obras revela a influência e a semelhança com as obras *Quatro Peças para Violino e Piano* de Anton Webern e *Quatro Peças para Clarinete e Piano* de Alban Berg. (Cf. *Ibid.*, p.34.)

107 - Existem ainda duas versões: uma versão para violino e guitarra e outra para orquestra.

108 - LIMA, Cândido, *opus cit.*, p.40.

109 - O estatismo atinge-se pela inalterabilidade da forma de organização sonora de base. As configurações diferentes potenciam a fruição de um universo sonoro diverso e disperso.

próprio, a casa de Serralves no Porto, construindo-se de forma diversa nos diferentes espaços de fruição. Os vários instrumentos encontram-se dispostos segundo um esquema espacial preciso, assim como as colunas difusoras da banda sonora. O espaço físico, dotado de dois pisos, conflui num espaço interior e interno à obra que permite a confluência de dois (quatro) espaços sonoros diversos. O público pode, e deve, movimentar-se ao longo da execução da obra, havendo um esquema de movimentação previsto pelo compositor¹¹⁰. No espaço frui-se, simultaneamente, uma exposição de quadros de Helena Vieira da Silva. Som e cor interagem, construindo dois universos paralelos, que, disponibilizados pelos autores, se determinam na escolha do ouvinte. A obra torna-se aberta pela indeterminação da sua escuta¹¹¹.

As obras picturais em fruição no espaço da Casa de Serralves construíram o musical sendo redimensionadas pela apropriação e fruição do sonoro. Os dois mundos contrapõem-se num objecto de arte único composto pela fruição do pictural e pelo sonoro em simultâneo. A significação de cada um dos objectos surge transformada pelo outro, pois a sua fruição simultânea determina mundos

110 - O esquema inclui ordens de movimentação, ou não, por parte dos ouvintes. Ao longo do tempo de execução da obra, não regula, ou direcciona, qualquer movimento. Não sendo necessário, ou imposto, segui-lo, baseia-se no tipo de universo sonoro concebido e fruído. Assim, universos mais estáticos aludem ao estatismo do ouvinte, e universos mais dinâmicos, à movimentação por parte do público.

111 - Cândido Lima salienta o facto da obra ter exactamente 30 minutos, o esquema de movimentação do público estar dividido em 8 partes, o final da obra implicar a deslocação de todos os músicos para uma sala octogonal, e esta marcha ser determinada por um som com uma periodicidade de 8 segundos. O número de intérpretes, sendo de 16, reflecte uma soma de 8 mais 8. A determinação matemática das estruturas organizativas de uma obra, através do número 8, tem o seu reflexo na obra *Bleu-Rouge (Regards)* (1992), para duas flautas, oboé, dois clarinetes, dois violinos, viola, dois pianos e fita magnética. Nesta obra, a parte central reflecte a utilização do número 8 e, segundo o autor, esta secção, é para 8 instrumentos, possui uma base harmónica de 8 sons, tendo sido iniciada no dia 8 de Agosto de 1988. O autor alude, ainda, às efemérides dos 80 anos (8x10) de Helena Vieira da Silva e Olivier Messiaen. (Cf. LIMA, Cândido, *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto, Edições Politema, Instituto Politécnico do Porto, 2003, p.135.)

de significações diversos do que veiculariam em separado. A imagética de um e outro surge contraposta e deformada pelo outro. O conteúdo fruído em cada uma das artes surge contraposto determinando no espaço-tempo da acção de forma sempre diversa.

Salvaguardando alguns autores e obras, verificamos, através deste estudo, que a produção musical, em Portugal, é diversa e significativa. A qualidade que emana sugere universos de profunda reflexão técnica, estética e filosófica. Muitos mais autores, obras, técnicas e estéticas poderíamos abordar. No entanto, o perfil do texto e as opções que tomámos justificam as escolhas. Pensamos, contudo, e sem prejuízo de terceiros, que as escolhas efectuadas são as mais significativas. Da arte pela arte, do musical no sonoro, eis o que nos move na concepção deste esboço. O que seria da arte sem a vida, o que seria do fruidor sem a obra de arte, o que seria da existência sem a emanção do sagrado? A vida ganha sentido nas acções e intuições do artista/criador que reflecte e se reflecte no mundo e nas coisas, no real e no irreal, traduzindo-se em mundos de significação do Divino e do indizível.

Bibliografia

ALBÉRA, Philippe, “Notations-Souvenirs-Fragments”, texto tirado de uma entrevista com Emmanuel Nunes, Contrechamps/Festival de Outono de Paris, 1988.

AZEVEDO, Sérgio, *A invenção dos Sons. Uma Panorâmica da Composição em Portugal Hoje*. Lisboa, Editorial Caminho, 1998.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Difel, Lisboa, 1989.

ECO, Umberto, *L'oeuvre Ouverte*, Le Seuil, Paris, 1965.

FAUST, Wolfgang Max, “Im gespräch: Emmanuel Nunes”, entrevista com Emmanuel Nunes, Berliner Künstlerprogramm der DAAD, Berlim.

GOMEZ-SCHNEEKLOTH, António, *Quodlibet*. 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

GRANEL, Gerard, *Le sens du Temps et de la Perception chez E. Husserl*. Paris, Gallimard, 1968.

HUSSERL, Edmond, *Leçons pour une Phénoménologie de la Conscience Intime du Temps*. Tradução de

Henri Dussourt, Presses Universitaires de France, 1964.

LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. s.l., Vrin, 1988.

LIMA, Cândido, *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto, Edições Politeama, Instituto Politécnico do Porto, 2003.

MACIAS, Enrique, “Tif'ereth de Emmanuel Nunes: o Esplendor Emblemático do Espaço.”. Entrevista com Emmanuel Nunes, Fundação de Serralves, Porto, 1991.

NUNES, Emmanuel, “Aspectos da Análise Temporal sobre a Perspectiva de Edmond Husserl”, seminário transcrito por Enrique MACIAS, *Quintas Jornadas de Música Contemporânea de Santiago de Compostela*, Março de 1991.

NUNES, Emmanuel, “Quasi une utopie”, *Conséquences*. Outono 1985/Primavera 1986.

PEIXINHO, Jorge, *Sequência*. 18º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

PEIXINHO, Jorge, *Dominó*. 18º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

PEIXINHO, Jorge, “Introdução ao estudo V. Die Reihe – Courante”. *Jorge Peixinho In Memoriam*. Lisboa, Caminho da Música, 2002.

PEIXINHO, Jorge, *Nocturno no Cabo do Mundo*. Cd - NUM 1053 - Música Portuguesa séc. XX, s. p.

PIRES, Filipe, *Figurações II*. Edizioni curci, E. 9935 C., Milano, 1975.

PIRES, Filipe, *Epos*. 17º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 16, 1994, s.p.

RAFAEL, João, *Chivages*. 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

RAFAEL, João, *Duktus*. 15º Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

RICOUER, Paul, *Temps et récit*. tomo III, Paris, Editions du Seuil, 1985.

STRAUCH, Pierre, *Einspielung II*. Emmanuel Nunes 2002 – Uma Retrospectiva.

ZOUDILKINE, Evgueni, *Evolução da Linguagem Musical e Especificidade das Técnicas na Música Orquestral de Jorge Peixinho*. Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Doutor. Universidade de Aveiro, 2004.

Discografia

PIRES, Filipe, *Estudos de Sonoridades*, Cd – NUM 1053 – Música Portuguesa séc. XX, s. p.

SALAZAR, Álvaro, *Intermezzo*. Cd – NUM 1053 – Música Portuguesa séc. XX, s. p.

