

Repetições

“Mistérios ainda não são milagres”: diálogo com Ralph Paland

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. “Mistérios ainda não são milagres”: diálogo com Ralph Paland. In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 219-276. ISBN: 978-85-95462-88-5. <https://doi.org/10.7476/9788595462885.0014>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

“MISTÉRIOS AINDA NÃO SÃO MILAGRES”: DIÁLOGO COM RALPH PALAND

Ralph Paland (RP): Caro Flo, você nasceu em São Paulo em 1962. Talvez você antes de mais nada possa esboçar como se deram sua infância e juventude em meio a uma megapólis como São Paulo.

Flo Menezes (FM): Ninguém consegue ter uma ideia do que é o Brasil sem visitá-lo e vivenciá-lo pessoalmente. São Paulo é, com efeito, uma megapólis quase indescritível. Um pintor genial como Alfredo Volpi, que nasceu na Itália mas passou sua vida inteira em São Paulo e lá criou uma obra extraordinária, a qual se pode colocar no mesmo pedestal da obra de um Paul Klee, é bastante desconhecido na Europa; tampouco se sabe que o movimento vanguardista da poesia concreta teve seus impulsos iniciais em São Paulo, pelas mãos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari (que faleceu há pouco tempo) – artistas estes que pertenciam ao ciclo de amizade de meu pai Florivaldo Menezes, poeta da moderna poesia visual.

Eu venho de uma típica família intelectual de classe média de São Paulo. Nos anos 1960, era comum crianças como eu começarem a estudar piano aos 5 anos de idade. Mas para além disso, nasci em um meio muito intelectualizado, de modo que minha infância foi impregnada pela presença de importantes poetas, pintores e músicos de São Paulo. Minha mãe, de origem italiana (e à qual devo minha cidadania italiana), começou a tocar violino aos 14 anos de idade – e isto mesmo em meio a uma pequena cidadezinha do interior de Minas Gerais (Jacutinga). Meu pai ouvia – e ainda ouve hoje, aos 82 anos – tudo quanto é música: seu interesse cobria um repertório que vai da música da Idade Média às mais modernas tendências da vanguarda serial, e isso tudo misturado com música popular.

Daí brota já desde muito cedo meu interesse especial, por um lado, pelos segredos assim como pela sabedoria presentes nas obras dos “clássicos”, mas também, por outro lado, pelos sons modernos e pelas sacadas experimentais da composição contemporânea: ouvia e reouvia alguns dos LPs de meu pai; por exemplo: foi uma das vivências mais impressionantes para meus ouvidos de criança (creio que tinha uns 6 ou 7 anos) a peça *Visage* de Luciano Berio: percebia essa música como algo extraordinário que me despertava ao mesmo tempo curiosidade e medo! Meu pai usava esta gravação para me acalmar quando eu brigava com meus irmãos ou simplesmente – serelepe e impulsivo como sempre fui – pulava aqui e ali como um peralta. Isso deve ter ocorrido pelos idos de 1968, ou seja, apenas 7 anos após Berio ter realizado essa obra-prima, cujo LP já podia se encontrar na São Paulo daqueles tempos...

Quando tinha 13 ou 14 anos, a música de Schumann, que eu ficava tocando por horas a fio ao piano, desempenhou então um papel decisivo para mim. Lembro-me como se fosse hoje que eu ouvia por diversas vezes seguidas, em êxtase, uma fita cassete com o segundo movimento do *Klavierkonzert*, com aquela sua mágica cantilena ao solo do violoncelo. Ficou claro ali para mim que eu tinha que ser compositor, e se algum dia tive qualquer dúvida quanto a isso, foi devido a minhas leituras de obras da filosofia. Eu começava àquela época a ler sistematicamente filosofia e a conceber pequenos ensaios sobre o que lia: sobre Platão, os pré-socráticos, Voltaire, Locke, filosofia chinesa. E nesse contexto deu-se então a descoberta de Karl Marx, cuja obra, juntamente com a de Schumann, fez com que eu me interessasse sobremaneira pela língua alemã. Comecei então, aos 13 anos de idade, a aprender o alemão e tornei-me o mais jovem estudante da história do Goethe-Institut de São Paulo... Estou convencido de que meu interesse especial pela teoria musical deve-se em grande medida à experiência teórica que desenvolvi desde cedo com a filosofia.

RP: Isso que você descreve, esse idílio intelectual de esquerda entre o piano e as leituras de Marx, entre os afagos de Schumann e as viagens musicais de descobertas à vitrola de seu pai, pode-se muito bem imaginar também em meio à educação europeia daquela época. Em que medida, entretanto, a realidade política daqueles anos influenciou tua juventude e adolescência? Você cresceu, constatemos, em meio à ditadura militar no Brasil, em uma

época em que o milagre brasileiro era caracterizado pela censura e por uma massiva repressão estatal.

FM: Este constitui um dos motivos pelos quais minha orientação política foi à esquerda e continua sendo até hoje: a horrorosa ditadura militar, certamente responsável pela enorme perda de tempo, no Brasil, com relação a seu desenvolvimento social e cultural. Até os dias de hoje temos que viver com as drásticas consequências dessa ditadura reacionária. Fui ativo politicamente já na escola: um pouco mais tarde, filiei-me ao movimento estudantil que se declarava abertamente contra a ditadura e contra o capitalismo. Aos 18 anos, fiz parte dos primeiros militantes e filiados ao Partido dos Trabalhadores (PT), que fui fundado em 1980 e que representava, naquela época, a grande esperança da esquerda brasileira, ainda que este mesmo partido tenha, anos mais tarde, traído seus próprios princípios. Naquele período, o trotskismo deixou marcas profundas em meu pensamento, uma vez que os partidos comunistas (existiam dois, no mínimo) seguiam cegamente, naqueles anos, a orientação política do stalinismo regressista, com todas as suas capitulações diante do capitalismo. Considerava então – e ainda hoje considero – Trotsky como o maior de todos os revolucionários do século XX. Com o auxílio de suas teorias, une-se de maneira crítica o marxismo humanista com as aquisições históricas mais relevantes da cultura burguesa – uma necessidade da qual tinha convicção, aliás, o próprio Marx.

RP: Você compartilha esta tua admiração por Trotsky com muitos intelectuais de tua geração que se definem, mundo afora, como “críticos” ou “de esquerda”. Interessa-me saber, entretanto, se, em meio a esta tua admiração pelo teórico brilhante do ponto de vista retórico que foi Trotsky, você nunca se sentiu frustrado – como com relação às ações militares sangrentas e à aniquilação em massa da repressão aos marinheiros de Kronstadt, pelas quais Trotsky fora responsabilizado...

FM: Trata-se evidentemente de um problema mais que complexo. É necessário perguntar-se se este levante não se deu justamente em uma fase em que a Revolução se sentia ameaçada. Reconheço, contudo, que se tratou talvez de um erro de Trotsky – talvez de um erro inevitável –, mas ainda pior foi o erro para o qual chama-nos a atenção Isaac Deutscher em sua trilogia

sobre Trotsky: quando Trotsky teve a possibilidade de eliminar politicamente a figura de Stalin, não o fez; e as consequências disso, conhecemos todos... Ao mesmo tempo, eu via no internacionalismo trotskista uma instância contrária àquele provincianismo que tanto caracteriza os movimentos nacionalistas, e isto também no âmbito na música: nunca me identifiquei com a música de um Villa-Lobos, que aliás estava totalmente de acordo com a ditadura de Getúlio Vargas. Muito ao contrário! Como você pode observar, estabelece-se aqui um elo direto com a obra de Luciano Berio: em peças como *Laborintus II*, *Sinfonia* ou *Coro*, Berio alia constituições sonoras altamente especulativas com uma aguda consciência crítica. O mesmo é válido – ainda que sob um ponto de vista diverso – para a obra de Henri Pousseur, com todo seu humanismo, e desta forma era-me muito simpática a linha de desenvolvimento, àquela época, que apontava para uma estética radical, internacional, e por isso me sentia atraído cada vez mais para a cena da vanguarda europeia. E nela encontravam-se também algumas figuras que não se sentiam absolutamente identificadas com a ideologia marxista, mas que me interessavam igualmente, pois eram responsáveis pela criação de obras realmente extraordinárias: penso aqui, em primeiríssimo, lugar, em Stockhausen. Uma obra como *Trans*, por exemplo, eu via com muita admiração – aliás, também em relação a seu título! Nesse contexto, tornou-se cada vez mais claro para mim que as relações entre arte e ideologia são muito mais complexas e multilaterais do que se pensa normalmente. Deve-se evitar, pois, afirmar uma correlação imediata e indubitável entre obra de arte e ideologia que se valha de princípios dualísticos e dogmáticos.

RP: Pergunto-me, entretanto, se isto também não seria válido com relação à tua abnegação do que chama de “provincianismo”. É claro, por um lado, que se pode sempre observar na história da música o perigo do uso composicional de formas e tradições musicais dos folcloristas como uma maneira de fazer com que a música servisse a intenções de cunho nacionalista. Mas, por outro lado, um tal uso pode servir também para que se dê voz àqueles que se sentem justamente usurpados e reprimidos pelos nacionalistas: que se dê voz a uma pluralidade de pequenas culturas regionais que não se deixam facilmente integrar em uma cultura nacional prescrita desde cima.

E visto de um ponto de vista técnico, parece-me que a música que você critica torna-se provinciana sobretudo pelo fato de que ela procura associar

os idiomas folcloristas a uma linguagem musical de mais a mais acadêmica. Além disso, culturas musicais autóctones baseiam-se comumente em princípios de formação e de articulação que se desviam sobremaneira da música culta da Europa central, podendo dar à composição novos impulsos. No passado, alguns compositores assimilaram tais impulsos e os desenvolveram, tais como Modest Mussorgsky, Leoš Janáček, Béla Bartók, Igor Stravinsky e em certa medida também Olivier Messiaen, sem que para tanto tenham se tornado acadêmicos nem provincianos. A partir disso, interessa-me saber se você, em algum momento, tomou como ponto de partida para as próprias composições a união da reivindicação vanguardista com a integração de elementos advindos de tradições musicais brasileiras (ou de outras proveniências).

FM: O grande problema de todo uso de materiais folclóricos consiste no fato de que – como você bem diz – se tem a ilusão de que, por tal atitude, se dá aos povos que criaram de modo coletivo e autêntico tais materiais uma “voz”. Mas na verdade não se dá voz a ninguém mais além de a si próprio! A atitude de falar musicalmente em nome de um povo é muito próxima da atitude imperialista e me faz lembrar o discurso europeu em torno da chama *Entwicklungshilfe* (“ajuda ao desenvolvimento”), discurso este que faz transparecer uma estratégia de legitimação da exploração sistemática e global dos países periféricos e tidos como pertencentes ao “terceiro mundo” pelos estados altamente industrializados, uma estratégia suja que se revela ao mesmo tempo como altamente provinciana. Por isso, um tal uso de materiais desse tipo parece legítimo apenas sob a condição de que a matéria sonora desperte, no processo de composição, algum interesse composicional específico. Somente em tais condições pode-se admitir uma tal conexão do material sonoro com traços ideológicos: o primeiro nível – o dos materiais sonoros – não faz qualquer concessão ao segundo nível – o que diz respeito à proveniência do material sonoro. E tão somente quando tal condição é satisfeita é que se pode integrar tais empréstimos de modo “sistemático”, enquanto seu aspecto principal, à própria poética, sem que para tanto se torne provinciano ou mesmo reacionário. O exemplo de Bartók – que se mostra justamente como revolucionário – é, nesse sentido, emblemático: existem compositores que possuem tal integridade, mas não conheço nenhum que tenha integridade maior que a de Bartók! Bartók constitui um modelo ao mesmo tempo

de alta especulação composicional e de respeito pelos materiais e suas proveniências dificilmente comparável a qualquer outro exemplo.

Respondendo concretamente à tua questão: eu não excluiria a situação de tomar como empréstimo para minhas composições materiais sonoros de proveniência folclorista, sejam tais materiais provenientes do Brasil ou de qualquer outro lugar, desde que tais materiais me interessassem sonoramente e desde que eu não realizasse, diante de minhas próprias especulações composicionais, qualquer concessão por tal emprego. E da mesma forma como a música de Bartók não é “eslava” apenas porque usou materiais eslavos, e na verdade tampouco é “húngara”, mas antes simplesmente *sua* música, minha música também não é “brasileira” ou “europeia” apenas porque sou um compositor brasileiro (ainda que de origem italiana) ou porque, já desde jovem, eu tenha manifestado franco interesse pela Música Nova europeia. E esta é, de modo paradoxal, uma consequência de eu ter crescido numa cidade cosmopolita como São Paulo: quando eu, aos 15 anos e sob efeito da maconha, que tanto fumava nessa idade, passava horas a fio ao piano, lendo as partituras de Brahms, Schubert, Beethoven e de muitos outros – o que contribuiu em muito para que eu tenha uma excelente leitura à primeira vista –, ou quando eu convidava meus amigos, regados a um baseado (cigarro de maconha), para ouvirem em alto e bom som os primeiros LPs de música eletrônica e de música concreta que eu selecionava da discoteca de meu pai, não entendia tais obras como “europeias”, mas antes como músicas de todo o mundo, sem qualquer delimitação, sem qualquer cor nacionalista.

E nesse contexto, pude vivenciar uma das mais marcantes experiências de minha vida: no verão de 1978, frequentei a Bienal Internacional de Música da Universidade de São Paulo (USP). Pude então me aprofundar, pela primeira vez, na análise de algumas das partituras de Anton Webern, o que significou para mim uma verdadeira epifania. Os ecos da geração dita pós-weberniana fizeram-se então claramente perceptíveis a mim, sobretudo pela influência de Willy Corrêa de Oliveira, que viria a se tornar meu professor de composição, e que frequentou nos anos 1960 os Cursos de Verão de Darmstadt, estabelecendo fortes vínculos com a música de Boulez, Berio, Stockhausen e sobretudo de Pousseur, e apesar de eu pertencer a uma geração bem posterior, considero-me um privilegiado ao pensar que, ao longo dos próximos anos, acabei por ter contato estreito – ainda que em medidas e momentos diversos – com todos esses grandes mestres.

RP: Mas não somente Webern, como também todos os outros compositores atonais da Escola de Viena parecem ter sido de suma importância para você: várias de suas obras iniciais, escritas entre 1978 e 1985, reportam-se a obras de Webern, mas também de Berg. E teu primeiro livro, que você acabou de escrever em 1985, tem como título *Apoteose de Schoenberg* (ainda que este título faça ao mesmo tempo referência ao texto *L'apothéose de Rameau* de Henri Pousseur). O que despertou teu interesse naquela época pela música dos vienenses?

FM: É sintomático o fato de que quase não exista um texto sequer do último representante da Era de Ouro dos Cursos de Verão de Darmstadt – refiro-me ao último moicano Boulez – que não cite esta *trias*... A influência de Schoenberg, Berg e Webern pode ser sentida ao longo de todo o século XX, e eu sou, a rigor, um neto da geração pós-weberniana. E se por um lado em minhas primeiras obras há de fato diversas referências a obras de Berg e de Webern e quase nenhuma às de Schoenberg, por outro lado tentei compensar este desequilíbrio ao menos parcialmente com meu lado teórico, mais precisamente com meu primeiro livro, que – como bem diz seu subtítulo – consiste em um tratado sobre as “entidades harmônicas”. Entretanto, cresceu em mim ao longo desses anos toda a forte convicção de que Schoenberg forma, ao lado de Stravinsky, o duo de grandes Mestres da primeira metade do século passado. Para mim pessoalmente, a importância desses dois compositores só pode ser igualada, com relação à segunda metade do século XX, à de Berio e de Stockhausen.

Schoenberg foi um visionário absoluto. O que ele fez com a Harmonia ainda está por ser devidamente valorado. Além, por exemplo, de seu pensamento extremamente interessante acerca de uma nova “funcionalidade” da harmonia – o que impregna seu texto genial “*Probleme der Harmonie*” de 1927 –, constitui sua conhecidíssima peça para orquestra *Farben* (a terceira das *Peças para Orquestra* Op. 16 de 1909) um verdadeiro modelo de enorme sabedoria para a composição de uma cor harmônica quase onipresente! Uma obra-chave tal como *Formazioni*, de Berio, que ao longo de seus cerca de 18 minutos gravita praticamente em torno de um único acorde e que por isso (e não apenas por isso) constitui uma das obras orquestrais mais marcantes dos últimos cinquenta anos, seria impensável sem essa sacada de Schoenberg. Aliás, também *Sinfonia* do próprio Berio se baseia neste conceito

fundamental de *coloração acórdica* (*Akkordfärbung*, uma expressão cunhada por Schoenberg quando, em seu diário, procura por um título para a sua terceira peça do Op. 16); nesse sentido, é significativo o que Berio disse a Luca Francesconi sobre aquele acorde inicial de sua *Sinfonia*, que caracteriza todo o primeiro movimento: “ACORDE??? Mas aquilo não é um acorde, é uma COR!!!” (cf. Francesconi, s. d.)¹. Com a técnica da coloração acórdica Schoenberg livrou de modo visionário a escuta das amarras da velha tonalidade e de suas relações harmônicas – um processo do qual o próprio Schoenberg talvez não tenha se apercebido em todo o seu potencial àquela época... E isto sem falarmos ainda de sua concepção igualmente visionária em se entender todas as dimensões musicais como um único tecido – uma concepção que Schoenberg formulou uns vinte anos antes de Stockhausen. É assim que ele já fala, em seu texto “*Composition with Twelve Tones (I)*” de 1941, de uma “unidade do espaço musical” (“*unity of musical space*”). Não se trataria aqui de uma pré-formulação do que viria a ser, em Stockhausen, a Teoria da Unidade do Tempo Musical? Quando formulei o título de meu primeiro livro, assim o fiz tendo como pano de fundo algo que se constituía a partir de uma apoteose de Rameau – que Pousseur de maneira brilhante havia concebido por meio de suas *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*) –, mas procurando daí tirar as consequências mais radicais. Minhas referências não deitavam mais raízes em Rameau, mas antes em uma época mais atual: tratava-se, agora, de levar as visões de Schoenberg à apoteose!

RP: Parece-me, entretanto, que há uma diferença fundamental entre Schoenberg e Stockhausen, na medida em que Schoenberg parte do pressuposto de uma separação dos parâmetros musicais das alturas e das durações, enquanto Stockhausen os concebe como fazendo parte de um *continuum*. Por um lado, a unidade para Schoenberg diz respeito apenas à dimensão horizontal e vertical do espaço das alturas, almejando com isso a interconexão da dimensão harmônica com a melódica tendo por base o dodecafonismo; já Stockhausen almeja a unidade desses dois parâmetros distintos, desses dois âmbitos constitutivos que até então eram tido como absolutamente separados – um pensamento que com certeza foi possível por meio de sua experiência essencial como compositor junto ao Estúdio de Música Eletrônica

1 “ACCORDO??? Quello non è un accordo, è un COLORE!!!”

da WDR de Colônia. Por outro lado, a ideia de Schoenberg de uma melodia de timbres efetivamente ultrapassa a delimitação tradicional das dimensões musicais entre altura e timbre, mas ele mesmo acabou por não desenvolver muito esta ideia. Entretanto, também a própria concepção de Stockhausen de uma incorporação do fator timbre na unidade do tempo musical revelou-se problemática, na medida em que seu conceito de *formante*, que pretendia estabelecer uma relação das constituições rítmicas com os fenômenos tímbricos, tal como desenvolvido em *Gruppen* para três orquestras, permaneceu apenas no domínio metafórico, reportando-se tão somente à organização rítmica e acabando por não ter qualquer consequência quanto ao timbre em sentido próprio, o qual se manteve atado à instrumentação e aos dados físicos do uso dos instrumentos orquestrais.

FM: Teus comentários evocam um problema complexo: em que medida podemos entender processos históricos como sendo determinados pela noção de progresso? O próprio Stockhausen certamente entendia a história como progresso quando enxergava suas próprias inovações – que sob muitos aspectos podem mesmo ser entendidas como “progressivas” – como ponto culminante de todas as “tentativas” precedentes. Lembro-me de uma expressão que Stockhausen usou para mim quando citei o nome de Mozart: “Joguete de crianças!” (“*Kinderspiel!*”). Definitivamente não compartilho esta visão da música do passado; minha concepção do desenvolvimento histórico-musical orienta-se muito mais por uma figura que, paradoxalmente, era tão cara a Stockhausen, e que, a rigor, faz transparecer as contradições de sua visão: na *espiral*. Mesmo que saibamos, pelas vias da antropologia filosófica, que “se existe um domínio fundamental da cultura moderna no qual o progresso se faz rotina”, qual seja, “a colaboração entre as ciências exatas e os desenvolvimentos técnico e industrial” (Gehlen, 1978, p. 410), é preciso que se reconheça que, no domínio da cultura, ou seja, no terreno da reflexão e de suas decorrentes invenções, os entrecruzamentos espiralados de distintas camadas de tempo e as reavaliações de processos passados constituem a regra. Em minha opinião, não se deve exigir do compositor que extraia de suas próprias invenções todas as possíveis consequências. Se uma dada obra escancara em sua época um Novo consequente, esta mesma obra constituirá sempre ponto de referência para épocas vindouras, e isto mesmo se determinadas consequências de seu potencial inovador sejam tiradas apenas por

compositores da nova geração. E assim é que falaremos hoje e amanhã de Schoenberg da mesma forma como falaremos também de Stockhausen.

RP: O que você entende por “Novo consequente”?

FM: Quero dizer com isso um Novo que seja historicamente referencial ao passado, pois que a música – o pensamento humano *tout court* – é antes de tudo *transtextual*. Berio bem tinha razão quando dizia que uma peça musical é um *Texto*. O princípio da transtextualidade impregna o conjunto da história da cultura. Tirar consequências dos processos do passado não significa, para mim, diminuir o valor das obras passadas ou subestimá-las em comparação com nossas próprias obras, mas antes justamente o contrário: encarar composicionalmente tais obras como pontos de referência (não necessariamente no sentido metalinguístico, tal como por vezes se procurou fazer – e também eu mesmo, em algumas de minhas peças – por meio do uso de citações metalinguísticas), evocando-as sonora, estrutural e formalmente e, por tal via, renovando sua recepção sob pontos de vista distintos.

RP: Se compreendo de forma correta, o conteúdo de uma obra musical não se desdobraria de modo linear e unidimensional, mas antes em um processo que se dá sempre por novas releituras do texto composicional pelas gerações que se sucedem (e que com isso também fazem eventualmente sucumbir outras formas de leitura do passado). Desta maneira é que você veria então todo o potencial da música da Escola de Viena, o qual teria permanecido inacessível não somente aos oponentes da composição serial, como possivelmente também ao próprio Schoenberg – quando por exemplo dizia em relação ao dodecafonismo que a harmonia não estava, em princípio, “à sua disposição”.

FM: E nesse contexto retomo um aspecto particularmente inovador na música de Schoenberg que procurei desenvolver de modo consequente na minha própria música, levando-o mesmo às últimas consequências ou – tal como procurei realçar com o título daquele meu livro do qual já falamos – à “apoteose”: a onipresença de uma dada *entidade harmônica*. Já em minhas primeiras composições tornou-se claro para mim que as entidades harmônicas representavam, enquanto gérmen estrutural de uma composição, o

resultado mais frutífero da era pós-tonal. E também se tornou claro para mim que eu deveria desenvolver determinadas técnicas ou métodos que revelassem as propriedades de uma dada entidade. Tudo isso acabou por desembocar na invenção dos *módulos cíclicos*. Desde então – desde cerca de 1984 – meu idioma musical, fortemente ligado às frequências, sentiu-se atado de modo sempre especulativo a tais procedimentos. Tal fato confere à minha linguagem musical certa “coesão” e coerência que – ao menos no que diz respeito ao domínio harmônico – não se acha de modo tão fácil em mestres do século passado. As obras de Messiaen e de Pousseur constituem, nesse contexto, algumas das raras exceções.

RP: Entretanto, já desde os anos de 1970 os protagonistas da chamada *musique spectrale* trilharam o caminho de uma inovação do pensamento harmônico pelo uso do som e do timbre. E com isso chegaram – ao menos em minha opinião – a resultados fascinantes no que diz respeito ao uso altamente distintivo e sutil dos microintervalos ou do fortalecimento de uma processualidade formal que tenha por base o nível perceptivo e fenomenológico.

FM: Meu ceticismo em relação à música espectral deve-se ao fato de que o espectralismo – tal como o entendo – baseia-se em uma falsa premissa: os compositores acreditam que se possa, de certa maneira, entender o timbre a partir de “*flashes*” espectrais, cujas constituições efêmeras são então consideradas de modo estático. Entretanto, o timbre, apesar da importância que assume uma estrutura específica de um dado instante momentâneo do som, caracteriza-se muito mais por seu desenvolvimento *morfológico*, ou seja, por seu decurso dinâmico no tempo. E mesmo se algumas das obras espectrais – por exemplo, de Tristan Murail ou de Gérard Grisey – forem interessantes, por meio de suas especulações harmônicas altamente elaboradas e que se desprezam substancialmente deste pressuposto enganoso, em grande parte parece-me que o resultado de tal tendência não se afasta muito de uma espécie de “minimalismo inarmônico”, de uma música extremamente estática, e que por tal motivo não me interessa muito, na medida em que por detrás de seu novo ilusório desaparecem aquelas referencialidades às quais nos reportávamos.

RP: Tua contra-argumentação acerca de um caráter estático me surpreende, já que os objetos sonoros de Grisey encerram justamente

“processos subjacentes” e abnegam a presentificação do som em favor de um permanente “tornar-se”, na forma de permanentes processos de variação; a rigor, as obras de Grisey caracterizam-se – ao menos para meus ouvidos – por constantes direcionalidades evidentes ou, ao contrário, por processos sonoros erosivos; e no nível teórico, em correspondência à prática composicional, este compositor sempre se referiu à elaboração de uma fenomenologia do tempo musical. Já com relação à referencialidade de texturas musicais, posso te compreender melhor. Provavelmente tal renúncia a fazer as próprias obras pertencerem a um tecido de relações estruturais de troca com a história da música (uma renúncia que, aliás, não sinto necessariamente como defeito, mas antes como um dos muitos caminhos possíveis a seguir) tenha que ver com a postura anistórica de cunho “fiscalista” da composição espectral... Mas retomemos tua própria música, com suas elaboradas referencialidades.

Entre as obras que surgiram de 1978 a 1985, encontram-se ao lado das já citadas peças que fazem referência a Schoenberg, Webern e Berg igualmente outras que possivelmente apontem para influências totalmente diversas: reporto-me aqui às obras *Confluências* e *In memoriam Berg-Bartók*, as quais têm como subtítulo a designação “composição e improvisação coletivas”, um gênero que não encontramos mais em tuas obras posteriores. Se bem entendo, você deixa em tuas obras posteriores apenas um pequeno espaço para a improvisação e para o aleatório. Nesse sentido, interessa-me saber como as improvisações coletivas e o processo de composição coletiva se dão nessas obras, e se tal atitude, ali, também constituía qualquer reverência estrutural...

FM: O fato de que já em minha juventude me senti muito próximo da música de Henri Pousseur deve-se a uma das mais geniais obras do século XX, a saber: à composição coletiva *Stravinsky au futur – ou l’apothéose d’Orphée*, que fora realizada pelo grupo belga Ensemble Musiques Nouvelles sob a inquestionável liderança de Pousseur, como uma homenagem póstuma a Stravinsky imediatamente após sua morte em 1971. No âmbito da Música Nova, não conheço nada mais lindo que esse trabalho. Meu primeiro contato com esta obra, que deve ter ocorrido mais ou menos em 1982 ou 1983, coincidiu com outra experiência pessoal muito especial: meu professor de composição Willy Corrêa de Oliveira propôs em sua classe que

fizéssemos ao menos uma das peças de *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen. Levei bem a sério as postulações verbais de Stockhausen e fiz, de modo bem consequente, o jejum que propõe de quase quatro dias, isolado do mundo exterior em um quarto e de modo meditativo. Tal experiência provocou em meu corpo efeitos marcantes que se aproximavam das reações que temos quando experimentamos drogas: meus ouvidos ficaram extremamente sensíveis, de modo a perceber de modo intenso os aspectos granulares dos timbres. Graças a este experimento tornei-me irreversivelmente sensível à porosidade dos sons.

Ambos os fatos levaram-se a fundar um ensemble de composição e improvisação coletivas que chamei de Grupo Collecta. O conjunto, entretanto, existiu por muito pouco tempo e acabou realizando apenas os dois trabalhos que você citou, e – devo admitir – claramente sob minha direção. No caso de *In memoriam Berg-Bartók* (sem dúvida a melhor das duas peças), estabeleceu-se na época uma cooperação intensa com o pianista Paulo Álvares: enquanto eu havia concebido todas as improvisações composicionais que se basearam na obra de Berg, Paulo se encarregou de fazer o mesmo com relação à obra de Bartók.

Esses experimentos foram de grande importância para mim e tive convicção do grande valor do trabalho musical coletivo, desde que ancorado em pontos de referência significativos. No caso de *In memoriam Berg-Bartók*, que elabora referências e estabelece relações com as obras dos dois mestres evocados por seu título, conseguimos realizar isso. E mesmo hoje, não excluo a possibilidade de fazer trabalhos assim: nesse contexto, há anos imagino uma obra desse tipo que seja baseada na obra de Berio. Para tanto, seria preciso engajar músicos de grande gabarito, ao que, aliás, fez referência Stockhausen, quando se reportava à improvisação; do contrário, tais experimentos soam de maneira não profissional. No mais, penso que conceitos de improvisação tenham alguma chance apenas se o trabalho se basear em momentos referenciais sólidos e concretos. Senão, a performance de tais peças pode até constituir momentos de grande interesse para aqueles que fazem parte da performance, mas para aqueles que simplesmente as ouvem, tais obras soam de maneira quase insuportável. É o mesmo que se passa com os experimentos com drogas: se você toma parte deles, saca tudo o que está acontecendo (ou ao menos tem a ilusão de que esteja sacando), mas se você mesmo não se droga, tudo aquilo parece totalmente sem sentido.

RP: Consequentemente, operações musicais que se valham do acaso, tais como John Cage cultivou em sua música para ativar os momentos intencionais da improvisação, não representam para você um caminho viável?

FM: Sempre encarei a composição como a arte da maior elaboração possível de sons e de estruturas. Como compositor, você reivindica o tempo dos ouvintes e dos músicos, e tal postura implica uma grande responsabilidade ética. Apenas sob o mais rigoroso controle do pensamento sobre o material e sobre seu desenvolvimento formal é que o estilo de um compositor pode se revelar de modo genuíno, fazendo emergir inclusive o imponderável. Eleger, entretanto, o acaso como estratégia da composição parece-me simplesmente muito fraco.

RP: Tratar-se-ia de se evitar a própria responsabilidade?

FM: Exato. E a partir disso sou da opinião de que as improvisações acabam por estabelecer processos superficiais e podem funcionar musicalmente bem apenas sob uma precisa condição: como “improvisações dirigidas”, em determinados momentos de uma dada obra que não se deixam definir em todos os seus detalhes, mas que, ao contrário, revelam-se mais eficientes se tiverem por base vagas indicações de como devem ser realizados. Berio tinha total razão quanto constatou, em sua entrevista com Rossana Dalmonte, que a composição trabalha com fonemas, enquanto a improvisação, no máximo com sílabas.

RP: Imediatamente após tais experimentos com formas abertas, improvisação e composição coletivas você enveredou, em certa medida, justamente pelo caminho contrário: o da música eletroacústica, na qual o momento performático, a interpretação do texto musical por meio de músicos que atuam na performance em grande parte são eliminados; e ao contrário do que ocorreu com a improvisação, o trabalho com os meios eletroacústicos não constituiu um único episódio, mas impregnou teu processo criativo até hoje. O fato de que justamente nos anos de 1986 a 1990 a música eletroacústica tenha assumido uma posição tão central no teu trabalho certamente tem relação com um fato biográfico fundamental: foi nesses anos que você viveu na Alemanha e atuou junto ao Estúdio de Música Eletrônica da Escola Superior de

Música de Colônia, tendo estudado com Hans Ulrich Humpert. O que despertou interesse em você na música eletroacústica?

FM: Meu interesse pela música eletroacústica remonta à minha juventude, quando descobri os velhos discos da *musique concrète* e da *elektronische Musik* da discoteca de meu pai. Aos meus 13 ou 14 anos, meu pai pôde então me dar um gravador de fita magnética amador com o qual comecei então a fazer alguns experimentos. Talvez o maravilhamento que experimentei com a música eletroacústica seja comparável ao que a geração de Boulez e Stockhausen tenha sentido por Webern, pelo qual, diga-se de passagem mais uma vez, eu também senti. Entretanto, naquela época tinha enorme interesse por tudo que tivesse que ver com uma especulação sonora radical, e foi então que comecei a mexer com grande intensidade com a preparação de meu piano. Gravava então esses experimentos, e mesmo se os procedimentos que me eram acessíveis fossem ainda muito primitivos, não podia ver realmente qualquer zona de limite entre minhas especulações, quer seja ao piano, quer seja com o gravador. Tudo era muito novo para mim, muito motivador.

RP: Aquela troca de meios que se apartava da música instrumental e vocal, a qual acaba sempre por ser grafada de modo abstrato e se atualiza necessariamente pela interpretação, adotando então uma mídia que servia agora a uma concreção sonora e fixada sobre suporte e que constituíra o ponto de partida para Schaeffer e depois para Bayle em direção a uma música acusmática, não desempenhou então um papel assim tão fundamental para você naquele momento?

FM: Claro que sim, apesar de o termo “acusmático” ter me sido totalmente estranho àquela época. Eu ouvia as realizações de *tape* tanto da música concreta quanto da eletrônica com grande interesse e grande amor. A possibilidade de construir os sons em todos os seus detalhes me fascinou. Mas apesar disso, jamais abdiquei também de meu amor pelos instrumentos. Pois que se se ama os sons, não se deve ter qualquer preconceito com relação a qualquer fonte sonora; assim via a questão naquele tempo e ainda assim a vejo hoje.

Tudo isso me incentivou a buscar novos sons igualmente no terreno da música instrumental, e sob este aspecto a obra de Cage pareceu-me também

muito significativa. Como resultado desses experimentos surgiu então em 1980, por assim dizer, meu Opus 1: *Focalizações sobre uma série* para piano preparado. Aliás, a primeira versão desta obra, que jamais foi realizada daquele jeito, exigia a presença de oito pianistas que deveriam tocar dentro do piano. Nas peças que emergiram depois dos experimentos com a improvisação e com a composição coletivas, trabalhei então com sintetizadores, como em *Quarteto para o advento de novos tempos*, de 1985. Pude então realizar minha primeira peça de *tape*: a primeira versão de *PAN: laceramento della parola (omaggio a Trotskij)* (1985), que surgiu inicialmente como *tape* que acompanha a orquestra no último movimento de *PAN* (1985-86) e cuja versão definitiva realizei já no Estúdio de Colônia, na Alemanha, em 1987-88.

Mas a peça que mencionei acima para piano preparado constituiu também uma espécie de embate crítico com a técnica serial: a série, que concebi como foco da composição, jamais é ouvida enquanto tal no decurso da obra. Trata-se muito mais de sua construção, cujo processo considere indubitavelmente como muito mais essencial do que o seu emprego em si enquanto série. Tudo isso se deveu muito à minha leitura do livro de Boulez *Penser la musique aujourd'hui*, cuja tradução para o português eu mesmo me apresentei no Natal de 1976.

Nesse contexto, podem-se ver claramente duas tendências em meu trabalho: por um lado, meu ceticismo com relação a um alto intelectualismo se como resultado fenomenológico muito pouco há para escutar; por outro lado, minha forte aversão pelo minimalismo que já me parecia pouquíssimo especulativo. Logo então precisei introduzir – mais precisamente em 1983, portanto há bons trinta anos – meu termo de *maximalismo* na cena musical a fim de pontuar claramente minhas ideias composicionais e a fim de que as pessoas pudessem entendê-las.

RP: E com isso surge então um termo que desde sempre acompanhou tuas reflexões acerca da poética musical. Em primeira instância, ele já soa como uma inversão polêmica do termo minimalismo, e me parece que assim ele deva ter sido mesmo pensado como lema de luta contra tendências composicionais que ensejavam uma redução do material e a simplicidade dos processos musicais. Mas evidentemente existiram e existem ainda muitas outras possibilidades de compor algo que não seja minimalista, uma música multicamadas que seja estruturada de modo complexo.

Isto foi já demonstrado por compositores como Stockhausen e Boulez, mas também por Elliott Carter, Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, ou mesmo por compositores mais jovens, tais como Mark Andre ou Hans Tutschku (apenas para nomear alguns deles); e mesmo na escritura de um Wolfgang Rihm, que por vezes é batizada por jornalistas como pertencendo a uma Nova Simplicidade, temos em parte tudo, menos algo simplório. Em vista disso, interessa-me saber se o termo maximalismo implica em alguma poética concreta da composição musical, para além de seu fator negativo diante do minimalismo. Não é provável que você estivesse aí querendo evocar um postulado superlativo de um “maximalismo” como mero anseio por uma acumulação de todos os possíveis meios musicais, como uma simples gradação quantitativa, ou como uma pura estratégia de uma maior fartura de materiais, estou certo?

FM: É preciso se ter em mente que falei de maximalismo quando tinha ainda 21 anos, ou seja, em uma época na qual sequer havia ainda o termo da Nova Complexidade, ou ao menos na qual ele mal era conhecido – por mim, pelo menos. E, no mais, não cunhei apenas a minha música de maximalista. Ao contrário, já ouvia e analisava naquele tempo obras como as de Berio ou de Stockhausen como exemplos incríveis de um frutífero maximalismo. Façamos, pois, uma precisão com relação a este termo: antes de mais nada, deve-se entender o maximalismo, claro, como oponente da simplicidade – em especial da *minimal music*, uma verdadeira *fast food* da composição. O lema de Pascal que eu usei há pouco tempo atrás nos momentos finais de meu *Retrato falado das paixões* (2007-08) é muito pertinente em relação à vida humana: “nada do que se oferece à alma é simples”². Mais essencial é, contudo, o significado positivo do maximalismo: por um lado, a possibilidade de ouvir uma obra maximalista sempre de novo e a cada escuta descobrir algo de novo; tal condição só se dá pela elaboração múltipla de uma composição; por outro lado, a remissão de referências que só pode se dar por meio de uma elaboração composicional consciente de sua função transtextual. Esse diálogo de uma obra musical com a história – em uma palavra: sua transtextualidade – e essa riqueza que tende a distintas e renovadas “leituras” da composição constituem as características mais pregnantes de uma

2 “Rien n’est simple de ce qui s’offre à l’âme.”

obra maximalista. O que é decisivo é que a música seja capaz de despertar o interesse do ouvinte curioso e inteligente, e por tal razão uma obra maximalista não deve perder de vista o que podemos chamar de “fenomenologia da escuta”! O prazer deve dar as mãos à mais alta especulação.

RP: Estou certo se deduzir daí que você esteja cutucando determinadas tendências contemporâneas da complexidade na composição?

FM: Está. Um compositor não deve jamais perder a referência daquilo que se ouve. E exatamente por isso entendo como problemática a *New Complexity* de um Ferneyhough ou – para citar outro compositor totalmente distinto e que você também citou – a “*musique concrète instrumentale*” de um Lachenmann, que percebo em parte como uma espécie de minimalismo. Ouço com muito interesse a música desses dois grandes compositores e estudo seus escritos, mas ao mesmo tempo sou bem cético com relação a seus conceitos estéticos – que, claro, devem ser diferenciados entre eles. Acho alguns dos resultados musicais de suas poéticas instigantes e muito bem-sucedidos – como por exemplo *La chute d’Icare* de Ferneyhough, obra na qual um mesmo perfil se submete a distintas dilatações de tempo, ou como *Schwankungen am Rand*, com sua opulência vigorosa, ou *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Lachenmann em que os intervalos musicais que Lachenmann preserva são picados em texturas dilaceradas de extremo interesse. Mas se por um lado tais atitudes demonstram-se como legítimas em face da estupidez neotonal do minimalismo, elas tendem, por outro lado, a uma tomada de posição sobretudo intelectual que tende a subestimar os aspectos sensíveis da música. No que diz respeito à *New Complexity*, a música transforma-se ali muito mais num objeto a ser lido do que ser ouvido, e não por menos se estabelecem significativos paralelos com o grafismo intrincando de um Piranesi. Em certa medida, ocorre ali uma nova espécie de serialismo, mas cujo parentesco se revela exclusivamente sob o aspecto de uma ausência de percepção auditiva das estruturas de base. O fato de eu considerar uma tal música como legítima explica-se por um comentário de Carl Dahlhaus (1978, p.238) sobre a música serial e que pode muito bem ser empregado com relação à *New Complexity*:

O fato de que a música serial, a fim de que seja percebida e entendida de modo adequado, reivindique ou ao menos implique como complemento da

escuta musical a leitura e a análise não constitui nenhum achaque que possa se atribuir a ela ou pelo qual ela possa, em prol de uma boa consciência estética, ser repreendida; seu direito de existência musical é incontestável, mesmo que ela não se resuma a uma pura escuta.

Mas uma tal atitude torna-se problemática se pensarmos que esta dependência implícita da escuta com relação à leitura não encerra mais uma necessidade histórica precisa, mas antes se revela muito mais como um anacronismo sobrevivente; no mais, a leitura das partituras, neste caso, não contribui tanto para que entendamos melhor a música: a maioria dos procedimentos deposita-se em camadas preparatórias do trabalho composicional, e pode-se muito bem criticar uma tal música com os mesmos argumentos com os quais Dahlhaus (ibidem) o fez no mesmo contexto com a música eletroacústica: “Na medida em que ela não se baseia em nenhum texto musical, ela permanece inacessível à leitura e à análise”.

RP: Mas a divisão de uma obra musical em uma dimensão auditiva que pode ser bem seguida e uma outra que de algum modo se aparta da primeira e que é decifrável pelo aspecto visual não é nada novo na história musical. Estou pensando aqui em determinados estilos musicais na passagem dos séculos XIII para o XIV – compositores como Solage, Baude Cordier, Matteo di Perugia ou Mestre Zacharias, que de acordo com a terminologia musicológica do século XX são categorizados como pertencentes à *Ars Subtilior*. Obras tais como a ritmicamente espinhosa balada *Summite carissimi* de Zacharias sempre foram objetos da objeção de que se tratasse de pura música sobre o papel, a qual, sem qualquer cuidado com relação ao resultado sonoro, simplesmente tivesse como escopo estimular ao extremo os limites da notação mensural de então. Não poderia se dizer, a partir daí, que faz parte da essência da música composta existir em distintos níveis mediáticos – enquanto consumpção sonora mas também como texto musical – sem que tais níveis sejam necessariamente congruentes?

FM: É irrefutável que, justamente no caso das melhores obras, “mais sutis”, existam ambas as esferas da elaboração: de um lado, aquilo que é fenomenologicamente perceptível; de outro, distintas instâncias da estruturação dos materiais. Mas aí existe um *continuum* entre o imediatamente

audível e as camadas que são apenas inteligíveis por meio de operações altamente intelectivas. Se uma dessas facetas se ausenta, parece-me que a composição não é bem-sucedida...

RP: Os defensores da *New Complexity* pressagiam, porém, a alta exigência da escuta justamente como a especial qualidade estética de uma composição de tipo complexa. Claus-Steffen Mahnkopf (1998, p.270 e ss.), por exemplo, não se cansa de glorificar o “*surplus* aperceptivo” que tanto caracteriza as obras da escola de Ferneyhough; como qualidade estética especial deste tipo de música, ele realça “a ‘entristecedora’ experiência” do ouvinte em “não poder ‘apreender’, apesar de sua presença”, a complexidade material; a exigência da percepção torna-se assim ponto de partida de uma estética desconstrutivista. E também o maximalismo, se eu te entendo bem, conta com uma complexidade composicional que ultrapassa os limites de um processo simples de recepção, permitindo assim, como você diz, como que a obra “seja sempre escutada de novo”. Mas apesar do horizonte de consciência de que se possa sempre recair em novas leituras, dever-se-ia a ele, de modo aparentemente paradoxal, aceder em cada particular tipo de leitura, no ato de escuta, à experiência satisfatória de uma estética do sensível, da coesão, e conseqüentemente do “prazer”; e é justamente este gozo (e não aquela “‘entristecedora’ experiência” advinda da frustração parcial da recepção) que deve motivar o ouvinte a sempre novas releituras. Se quisermos falar em termos kantianos, poderíamos dizer que a *New Complexity* é uma estética do Sublime, enquanto o maximalismo é, ao contrário, uma estética do Belo.

FM: Eu não estaria de acordo com uma confrontação tão esquemática quanto esta, em que uma poética maximalista abra mão do direito ao Sublime; mas mesmo assim, você acaba por tocar num ponto essencial: uma música maximalista almeja o Sublime sem renunciar ao Belo! Ambos os aspectos são, para mim, de grande importância. Nesse contexto, desejaria acrescentar aqui que não existe nenhum processo de recepção que seja “simples”. Se a complexidade do maximalismo implica novas releituras porque as elaboradas estruturas significantes da obra não se deixam captar por meio de uma única escuta, a riqueza de uma tal música se dá justamente pelo fato de que as relações portadoras de significado não germinam apenas no interior

da música mesma, mas antes na relação entre a composição e o ouvinte. De uma parte, o ouvinte é levado ao encontro do Novo diante da incompletude de sua recepção; de outra parte, a obra é percebida por ele sempre de outra maneira – e isto porque ele mesmo igualmente se transforma quando se depara com a obra em um outro momento de sua vida. Jamais ouvimos a mesma música. Entretanto, o que precisa ocorrer para que se estimule tal reencontro é o sentimento de admiração – um sentimento que adentra o ouvinte tão somente pela janela da Beleza da matéria sonora. Trata-se aí de um efeito “sensível” que mal se deixa explicar, mas que ao mesmo tempo também é determinado pela elaboração intelectual presente na obra. Por tal razão talvez seja sua ocorrência ainda mais complexa do que a elaboração intelectual das camadas estruturais. E sob tal ponto de vista é que considero a música como uma *matemática dos afetos*. É nesse contexto que prego por uma revivência crítica do conceito aristotélico de catarse, tal como Hans Robert Jauss o proclamara certa vez, pois que é preciso que se reconheça que o prazer da matéria constitui mesmo a precondição do ato artístico: “A atitude prazerosa que a arte provoca e possibilita constitui a experiência estética primordial” (Jauss, 1972, p.7)³. Na vida concreta, devemos sustentar o princípio blochiano da *Hoffnung* (Esperança) – uma utopia concreta que se finca criticamente da cabeça aos pés; já na arte, vivemos uma *topia* abstrata, e talvez por isso mesmo é que a arte se revele, em face da deformada sociedade burguesa, como uma espécie de *resistência*.

RP: Essa concepção da arte como “resistência” estabelece talvez uma ponte inesperada com a estética de Lachenmann... Precisamente no caso desse compositor, eu faria sem problemas um paralelo direto de teu veredicto acerca de um intelectualismo insensível; manifestando crasso ceticismo diante de um entendimento musical que se dê pelas vias culinárias e que degustem “passagens lindas” – tal como o entendo –, Lachenmann parte não do princípio de uma atitude renegada de uma estética abstrata, mas antes de uma sensibilização da percepção auditiva. É a máxima de Lachenmann da “beleza como aventura da percepção”⁴ não me parece mesmo assim tão distanciada da tua formulação acerca de uma “beleza da matéria sonora”.

3 “Das genießende Verhalten, das Kunst auslöst und ermöglicht, ist die ästhetische Urerfahrung.”

4 “Schönheit als Abenteuer der Wahrnehmung.”

FM: O que me parece problemático em Lachenmann é sua estética do ruído *tout court* – ou seja, aquilo que ele batiza de “*musique concrète instrumentale*”, pois o que se vivencia com mínimas “entonações” que, no domínio da música instrumental, se ancoram sobretudo no ruído é uma espécie de deslocamento: tais articulações “minimalistas” dos traços sonoros são ouvidas a cada segundo por um compositor que atua na música eletroacústica durante seu trabalho em estúdio; e sob este ponto de vista tal trabalho minucioso quanto aos ínfimos detalhes sonoros não me parece nem especial, nem muito efetivo composicionalmente, uma vez que este tipo de nuance só pode ser de fato percebido no terreno da música instrumental em condições muito particulares – quais sejam, a de uma amplificação dos instrumentos, como aliás bem queria, e de modo sistemático, o último Stockhausen na interpretação de sua música instrumental ao vivo. Sem amplificação tal música permanece circunscrita, no que diz respeito à composição, a um estágio intencional estéril, puramente intelectual. Ainda que tal estratégia composicional se apresente como postura conflituosa quanto ao *status quo* do material musical, que com toda pertinência procura desvelar as contradições do “aparato estético” (“*ästhetischer Apparat*”, termo tão caro a Lachenmann), ela acaba por não “funcionar” muito bem. No mínimo, ela se mostra, para mim – e ainda mais se considero a produção de seus epígonos –, muito frustrante – algo semelhante à frustração de ouvir uma obra cuja espacialidade tenha sido cuidadosamente elaborada em oito canais com apenas dois alto-falantes... Aqui então o que se tem como tão “moderno” envelhece rapidamente. E ainda mais problemático em Lachenmann me parece sua decidida abnegação com relação às funções semanticamente carregadas do intervalo: as alturas, quando emergem, assim o fazem enquanto inevitável, perturbante presença. Para mim, contudo, o domínio dos intervalos é aquele no qual transparece o maior potencial transtextual, referencial em música. E a partir daí, uma música instrumental que elabore conscientemente os intervalos pode escancarar as portas de interessantíssimas texturas de ruídos, sem que para tanto perca a dimensão de uma nova Harmonia, cujas consequências necessitam ser investigadas de modo radical. Como compositores, deveríamos estar convencidos da complexidade de um “mero” intervalo de quinta! Tal experiência, repito-a sempre ao escutar a música de Mozart, com a aparente simplicidade de suas maravilhosas constituições, as quais, na verdade, são extremamente complexas! Não basta, pois, pensar e agir de modo complexo. É preciso também que

se busquem a beleza da matéria sonora e suas conotações semânticas! Nesse contexto, lembro-me bem de uma frase mágica de Goethe em suas *Maximen und Reflexionen*: “Mistérios ainda não são milagres”!⁵

RP: Você frisou o significado especial que a esfera dos intervalos possui também na Música Nova, mas a hierarquia dos parâmetros da composição – tais como a métrica, os timbres, a espacialidade etc. – sofreu substancial alteração nas últimas décadas, em especial devido à influência da música eletroacústica. Como é possível que você ainda atribua mesmo assim tal dominância do domínio perceptivo das alturas e dos intervalos?

FM: Em meu livro *A acústica musical em palavras e sons*, no qual me impus como tarefa elucidar os principais conceitos da acústica musical conjugando-os com os principais conceitos da composição e, em especial, da música eletroacústica, procurei descrever as principais razões acústicas de uma tal hegemonia: em primeiro lugar, não se deve esquecer que a dimensão das alturas é a que mais resiste ao processo de uma diminuição radical na duração de um som; se encurtarmos um som paulatinamente até que ele dure apenas dez milissegundos, seu timbre logo deixará de ser reconhecido, e logo sua duração também passa a não ser bem percebida, mas sua altura, entretanto, permanece claramente reconhecível. Além disso, existe nas alturas uma hierarquização potencial que não se dá, ao menos de maneira assim tão refinada, em nenhum outro parâmetro sonoro (se é que se pode falar de alguma estrutura hierárquica nos outros parâmetros sonoros). Nesse contexto, o fenômeno da polarização assume extrema importância. O musicólogo francês Edmond Costère, tão mal conhecido, contribuiu de maneira muito pertinente para este assunto.

RP: Tem razão. Parece-me que Costère praticamente não seja conhecido por aqui na Europa, ao menos na Alemanha. Você poderia falar um pouco sobre seu termo de polarização?

FM: Costère falava de uma “sociologia das alturas” (“*sociologie des hauteurs*”). Em seus livros *Lois et styles des harmonies musicales* (1954) e *Mort ou*

5 “*Geheimnisse sind noch keine Wunder.*”

transfigurations de l'harmonie (1962), investigou a tendência polarizadora dos intervalos por meio de um cuidadoso exame sobre sua *cardinalidade* (*cardinalité*) ou *potencial cardinal*. Por tal termo, Costère entende a propriedade de um determinado som de se comportar como sendo *polar*, *apolar* ou *neutro* em relação a outros sons em um dado contexto.

RP: Ainda não me é claro. Tal *cardinalidade* de certos sons resulta das propriedades físicas dos intervalos entre eles ou do contexto composicional no qual se encontram?

FM: Ambas as coisas! Com o seu conceito de *cardinalidade*, Costère procurou fundamentar a *polarização* que se dá em contextos harmônicos, ou seja, as tendências naturais que temos em polarizar a percepção de determinadas notas. Curiosamente, pode-se entender e explicar com tal conceito toda a história da música – inclusive aí a harmonia contemporânea de um Schoenberg, Boulez e outros. Mas também no contexto composicional em que se encontram os intervalos este fenômeno da polarização possui grande significado, como por exemplo na orquestração, no dobramento das oitavas ou mesmo com relação às diferenças dinâmicas entre os sons. Tudo isso foi então intensamente explicitado por Costère em seu livro *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, introduzido em São Paulo primeiramente pelo regente George Olivier Toni, e depois por seu estudante Willy Corrêa de Oliveira. E na medida em que tal fenômeno representa efetivamente um traço fundamental e permanente dos contextos harmônicos, tal conceito nos discursos teóricos da musicologia paulista desempenha até hoje um papel bem importante. Aliás, foi sobre isso – a polarização dos intervalos – que se deteve minha primeira publicação teórica, que concebi em 1979 com 16 anos de idade e que foi publicada naquele mesmo ano no jornal da poesia concreta *Viva Há Poesia*, intitulado “O que vem a ser o ‘sistema de polarização’ – a segunda menor é o átomo do sistema tonal”. Trata-se da primeira publicação brasileira sobre esse assunto.

Mas retornemos ao nosso tema – a hegemonia das alturas. Já falei sobre a resistência das alturas no processo de um radical encurtamento da duração percebida do som e sobre a tendência à polarização. Em terceiro lugar, a percepção das alturas é tão pregnante que se pode perceber a altura fundamental de um som mesmo quando esta se faz ausente do seu espectro. Em quarto

lugar, é preciso que se reconheça que a história dos instrumentos musicais teria sido totalmente impensável sem a prioridade na articulação das alturas. Em quinto lugar, chama-nos a atenção – como bem demonstrou Pierre Schaeffer com seu conceito de *massa* – o fato de que categorizamos instintivamente até mesmo os ruídos de acordo com sua localização de registro nas alturas e tendemos mesmo a identificar intervalos entre os ruídos. E, por último, ritmos e durações – como bem o demonstrou Stockhausen por meio de sua Teoria da Unidade do Tempo Musical – nada mais são que frequências desaceleradas – ainda que tal relação possa ser invertida e descrita de modo contrário...

Mas mesmo independentemente desses aspectos acústicos, não devemos nos esquecer de que ao lado do potencial quase infinito de possíveis relações intervalares na elaboração de novas estruturas um único intervalo já encerra em si virtualmente a evocação de todas as suas formas de aparição anteriores e de seus contextos históricos. Por tal via, a música adquire um irrefutável caráter transtextual. Há pouco mencionei a significação que um simples intervalo de quinta pode evocar no contexto de uma obra; a fim de ilustrar este fato, basta pensarmos no papel desse intervalo no último ato de *Wozzeck*, de Alban Berg... Por tal razão, uma música, e sobretudo uma música instrumental, que renuncie à elaboração das estruturas de intervalo me parece simplesmente muito restritiva e limitada. O único domínio no qual a importância do intervalo é relativizada é precisamente o da composição eletroacústica. Aí se dispõem – ao contrário de na música instrumental – de todos os meios para que se perceba cada ruído, mesmo o mais ínfimo, em todos os seus detalhes. Mas mesmo aí o próprio Pierre Schaeffer constata em seu *Solfège des objets sonores* uma “supremacia das alturas” (“*suprématie des hauteurs*”). De todo modo, interessa-me muito tanto a composição com alturas quanto aquela que centra questão no ruído. Talvez por isso a interação entre instrumentos e eletrônica constitua em meu trabalho um dos aspectos mais frutíferos...

RP: A primeira vez em que você experimentou a conjunção da música instrumental com sons previamente realizados em estúdio foi em tua composição orquestral *PAN*. Estaria eu correto ao afirmar que esta peça constitui uma espécie de ponte entre duas fases distintas da tua obra – por um lado, como ponto culminante das tuas primeiras composições como primeira obra

orquestral, de caráter claramente sinfônico, mas por outro lado como primeira peça que faz uso de sons eletroacústicos previamente realizados, estabelecendo assim o elo com as obras predominantemente eletroacústicas que você viria a realizar durante teus anos de estudo em Colônia?

FM: Com certeza a obra *PAN* pode ser vista como tal elo ou ponte. Trata-se, no mais, também de um primeiro tributo a Gustav Mahler, para quem o mito de Pã desempenhou um papel tão relevante.

RP: Você está se referindo à sua *Terceira sinfonia*, com aquele seu primeiro movimento monumental, o qual Mahler descreveu em um de seus esboços programáticos com o título de “Pã desperta”...

FM: Preciso observar, nesse contexto, que a partitura dessa obra foi uma de minhas primeiras (tenho-a desde 20 de fevereiro de 1978, quando ainda tinha apenas 15 anos).

RP: Ao contrário dessa obra, porém, cujas possíveis implicações programáticas Mahler procurou mais tarde descartar ou ao menos escamotear, você descreve tua obra, aparentemente de modo ingênuo, como “Poema Sinfônico” – um gênero que a maioria dos compositores da Música Nova pós-1950 aparentemente consideraram suspeito. Por qual razão o mito de Pã é tão importante para você? Algo mais deve haver do que a forma daquele deus pastoral com pés de bode... E no entanto, mesmo depois você acaba por dando o nome de *PANaroma* ao teu estúdio eletrônico, cuja expressão deriva, de um lado, do *Finnegans Wake* de James Joyce e, de outro, do livro *Panaroma do Finnegans Wake* dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, duas referências centrais para a poesia concreta brasileira, ao que parece.

FM: *Panaroma* (portanto *pan* + *aroma*) é um inteligente trocadilho de Joyce (1975, p. 143) quando, em seu *Finnegans Wake*, fala de uma “*panaroma of all flores of speech*”. Por um lado, que esta frase tenha já muito que ver com minha preocupação, já desde muito cedo, com a expressividade da palavra e de sua pronúncia, é algo mais que evidente! Se substituirmos na frase exatamente a palavra *panaroma* por um outro trocadilho – agora meu mesmo, a saber: *pretexturas* (portanto *pretexto* + *texturas*) – obtém-se então

o título de uma das minhas mais marcantes peças de juventude: *Pretexturas sobre todas as flores da fala* (1984). Por outro lado, a tradução parcial do livro de Joyce pelos inventores da poesia concreta (ao lado do terceiro, Décio Pignatari) representou realmente um fato importante para a *intelligentsia* brasileira; eles se utilizaram precisamente do jogo de palavras de Joyce como título da publicação. Entretanto, há ainda outro aspecto: a palavra “panaroma” soa curiosamente aos meus ouvidos como uma palavra imaginária da língua tupi, que faz parte de uma das maiores etnias indígenas presentes no Brasil antes de sua colonização. Desta feita, encrosta-se dentro do nome do Studio PANaroma – que eu, aliás, cunhei como sendo meu estúdio privado já em 1991 na Itália, antes mesmo de fundá-lo como instituição oficial da Universidade Estadual Paulista (Unesp) em 1994 – certa ironia: apesar de eu ser visto no Brasil como um opositor das tendências nacionalistas e como baluarte da vanguarda, meu estúdio experimental parece trazer em seu título um vocábulo da língua tupi que, a rigor, se reporta muito mais à obra emblemática e vanguardista de Joyce, articulando assim uma referência ao internacionalismo da modernidade...

Para além da referência a Joyce, minha forte identificação com o mito de Pã desempenha um papel importante na obra *PAN*: Pã é um apaixonado que de tempos em tempos se rebela contra as injustiças e revela, com isso, uma cisão em seu caráter: por um lado, amoroso; por outro, impulsivo. E tal cisão, que tanto nos faz lembrar a dialética schumanniana entre Eusebius e Florestan, influenciou fortemente minha poética e, devo admitir, meu próprio caráter. Mas Pã é também o mito da totalidade, da visão global, do desvelamento da verdade; Pã confronta-se com essa verdade e contra ela se rebela, se necessário, mesmo quando sua atitude faz despertar em outros aquele *terror pânico* que nada mais significa do que a paúra diante da verdade.

RP: Mas retornemos à música propriamente dita. Em que medida *PAN* é uma obra-chave do ponto de vista composicional?

FM: Em primeiro lugar, por constituir esta ponte para minhas primeiras realizações de música eletroacústica em Colônia. Mas o principal aspecto desta obra reside na especulação bastante elaborada com os intervalos que me levou a uma forte aproximação com relação à obra e ao pensamento de Henri Pousseur. Nesse aspecto, uma outra peça, ainda anterior a *PAN*,

desempenhou um papel essencial: *TransFormantes* (mais tarde renomeada *TransFormantes I*). Nas peças daqueles anos, comecei a descobrir o potencial maravilhoso das entidades harmônicas; tornou-se então claro para mim que em nenhum outro parâmetro da composição existia uma acumulação histórica tão múltipla de elementos portadores de significado quanto com o parâmetro das alturas. Mas há ainda um outro aspecto de *PAN* que se revela como especialmente significativo para meus trabalhos posteriores: a música não mais pertenceria somente ao palco; ao contrário, *toda* a sala de concerto deveria se tornar seu “palco”.

RP: Você se reporta aos momentos cênico-teatrais de *PAN*. Com efeito, em *PAN* desaparecem mesmo os limites entre a obra propriamente dita e seu contexto performático: a peça não se inicia com um começo pontual marcante, mas antes parece brotar de modo inesperado aos ouvintes dos momentos preparativos a uma performance orquestral, em meio à afinação dos instrumentos e ao ruído do público. E no decurso da obra a performance é inclusive perturbada pela intervenção de ouvintes “à paisana” que, em dado momento, parecem entrar em conflito entre si. Em que consiste tudo isso?

FM: Quando concluí a composição de *PAN* em 1986, apenas o segundo movimento foi estreado; a primeira execução de todos os seus quatro movimentos ocorreu apenas vinte anos mais tarde, em 4 de junho de 2006, e na ocasião aconteceu uma situação bem desagradável: meu filho mais velho, Murilo, ficou possesso durante a performance quando, em meio ao público, começou a ouvir três ouvintes que pareciam perturbar a execução altamente concentrada da obra de seu pai ao discutirem aos brados entre si. E quando então o regente, em meio a um denso agregado harmônico, interrompe a orquestra e, bravo, volta-se para o público e exige silêncio, meu filho quase “saiu de porrada” com os três atores que perturbavam a paz. Mesmo para o meu filho Murilo não estava claro que aquilo fazia parte da peça! Por sorte meu filho conseguiu se conter, senão eu teria, após a execução da peça, que ter pedido perdão aos meus queridos cantores que se situavam tão disfarçadamente em meio ao público...

Em *PAN*, quis superar todos os limites entre o “musical” e o “não musical”; o que foi composicionalmente constituinte para mim foi, em certa

medida, um manifesto em prol de uma total musicalização do mundo. Os primeiros traços deste pensamento já se encontram em uma de minhas primeiríssimas obras: *Manifesto de um partir* de 1980. Seu título é já em si um jogo de palavras, pois ao invés de um “Manifesto de um partido”, trata-se de um manifesto “de um partir”...

RP: Trata-se de irromper em direção ao Novo, ao desconhecido?

FM: Antes de mais nada, em direção a um contágio. Em *Manifesto de um partir* trabalho com três “cantores” que se deixam contagiar pelo efeito social do riso; quando os cantores param de rir, o público presente continua a se arrebrantar de tanto rir; a peça não se conclui, pois, quando de sua conclusão, uma vez que salta do palco para a plateia, espalhando-se por todo o teatro. E ainda hoje me coloco a questão: onde se situam as fronteiras entre aquilo que é musical daquilo que não o é? Estou, por exemplo, cada vez mais convencido de que as palavras constituem uma categoria – melhor dizendo: um gênero – de música, assim como o quarteto de cordas, a música orquestral, a eletroacústica. Em *PAN* rompo com a barreira entre música e palavras, assim como entre a música, a pré-música e a pós-música. Tudo o que ocorre no palco antes e depois da execução da partitura é incorporado pela própria peça.

Mesmo que nada disso garanta a qualidade composicional, que só pode depender de sua estruturação interna e de sua expressividade, ficou claro para mim naquela época que minha música deveria almejar sua realização em um espaço total. Certamente tal aspecto constitui um dos motivos de meu inquebrantável interesse pela música eletroacústica, cuja essência é uma música do espaço total. A dimensão teatral constitui um aspecto fundamental de minha música. Mas eu não diria que se trata aqui de um “teatro musical”; muito mais pertinente e significativo me parece, nesse contexto, a expressão *música teatral*. Efetivamente, sinto-me também aqui muito mais próximo da obra de um Berio do que da de um Mauricio Kagel. Pois que, em minha opinião, é muito mais interessante uma “*azione musicale*” (uma “ação musical”) do que uma inversão do lema barroco, tal como: “*prima il teatro, dopo la musica*”.

RP: Gostaria ainda de abordar um último aspecto de *PAN*: seu quarto movimento, conclusivo, *Laceramento della parola (O grande Pan é morto)*, no

qual você expande o som orquestral com a performance de um *tape*, foi posteriormente retrabalhado como a pura obra eletroacústica autônoma *PAN: laceramento della parola (omaggio a Trotskij)*. Se compararmos ambos os títulos, parece que você equiparou o mito pastoral de Pã com Leon Trotsky, o herói político de tua juventude. Por quê?

FM: Mesmo se eu já havia antes esboçado, ainda que de forma quase provisória, a invenção da forma-pronúncia ao final de *Pretexturas sobre todas as flores da fala*, em que o soprano e o clarinetista pronunciam de modo estendido a palavra alemã *Spaß* (prazer), tal procedimento é radicalizado no último movimento de *PAN*, na medida em que a extensão durativa da estrutura da palavra *PAN* constitui a sua forma total: se por um lado a pronúncia corriqueira desta palavra não chega a durar em média um segundo, ela é aqui estendida na forma por aproximadamente 7'40". Por meio desta sua extensão temporal, contudo, a palavra abre mão de sua inteligibilidade e emerge muito mais como processo colorístico e extensivo, sendo que no caso da palavra *PAN* o último fonema /n/ ressoa no espaço como uma ressonância perdurante do fonema /a/ – uma metáfora maravilhosa para o legado da teoria de Trotsky acerca da *revolução permanente!* E a explosão sonora inaugural do fonema /p/ evoca, em certa medida, o golpe fatal em sua cabeça que o levou à morte em 1940. Na forma-pronúncia da palavra *PAN* tem-se assim representada a morte da palavra, mas ao mesmo tempo também a do mito de Pã e de Trotsky, cujas ressonâncias ainda devam, contudo, permanecer soando... Nenhum outro pensador de sua época detinha uma tal visão política “panarômica”; até mesmo o retrocesso ao capitalismo a que assistimos nos países comunistas, cujo processo tivera por impulso inicial a reunificação da Alemanha, fora por ele prenunciado de modo profético já em 1936 em seu livro *A revolução traída* como consequência do stalinismo. Se o Muro de Berlim consistiu em uma triste arquitetura do pós-guerra, com sua queda, porém, poder-se-ia caminhar em direção a um novo socialismo, ao invés de caminhar em direção à coroação de um capitalismo moderno...

RP: Esta semantização da forma-pronúncia, à qual você atribui por vezes conotações colorísticas, revela-se chocante se conhecemos as implicações técnicas deste procedimento, as quais dão uma impressão de ser uma transformação de conceitos seriais: a transposição das relações de frequência

entre os formantes principais de uma vogal em proporções temporais faz-me lembrar da transformação de Stockhausen das relações de intervalo em proporções de tempo.

FM: Apesar de eu pensar de modo bastante estrutural, minha concepção da forma-pronúncia, que considero como sendo minha maior contribuição no terreno da música vocal, não deve ser entendida de modo rigoroso como uma projeção exata da estrutura da palavra no tempo musical. A forma-pronúncia é uma metáfora, o que não significa evidentemente que aí tudo seja permitido! Levo em conta no trabalho da composição a qualidade tímbrica e o caráter acústico dos fonemas de uma determinada palavra, assim como sua sucessão no sentido de uma dramaturgia da expressão verbal, para transpor no tempo musical, de modo “metafórico”, o processo da pronúncia. Pelas vias de uma radical extensão no tempo dos fonemas, a força expressiva dessa palavra é então claramente – e com isso quero dizer: musicalmente – percebida. Os formantes de uma vogal, com seu típico caráter perturbador no espectro, emergem então como elementos formais, como protuberâncias em meio ao processo musical, cujos momentos de aparição são de tal forma elaborados a ponto de suas proporções temporais corresponderem às relações originais na disposição frequencial espectral de origem – sem que para tanto eu sempre me sinta obrigado a calcular e transpor com exatidão matemáticas tais proporções. A maneira pela qual planifico tais estruturas na forma-pronúncia é muito diversa, uma vez que a transposição de uma palavra no tempo musical é tão livre quanto o trabalho com o reservatório de notas que me dispõem meus *módulos cíclicos*.

RP: Você afirma que os fonemas mantêm na forma-pronúncia basicamente sua qualidade acústica. Em geral, com as consoantes pode-se mesmo reconhecer isso sem grandes dificuldades: você mesmo já se referiu ao caráter explosivo da oclusiva inicial /p/ em *PAN*; da mesma forma, pode-se reconhecer e diferenciar na forma-pronúncia da palavra *solidarité* de uma obra como *Profils écartelés* certos impulsos percussivos de tipo detonante como em /t/ ou em /d/, ou ainda texturas iterativas nas consoantes vibrantes como /r/, ou até bandas de ruídos sibilantes e surdos nas fricativas /s/ ou /ʃ/ (“ch”). Mas como se dá o processo com as vogais, se sua característica espectral não é aqui assimilada e sim transformada em proporções de tempo?

FM: No caso das vogais, trata-se de considerar dois aspectos fundamentais: por um lado, a emergência de contrastes por meio da constituição dos formantes, que são convertidos em elementos formais “perturbadores” e surpreendentes; por outro lado, a emergência e elaboração de traços harmônicos, em especial das entidades harmônicas e dos *módulos cíclicos e proporções proporcionais* delas derivados. Se as consoantes se caracterizam sobretudo por sua capacidade de articulação verbal, no caso das vogais o que estará em jogo é o acento nos traços prosódicos. Por tal viés é que, na pronúncia, as consoantes são mais curtas, e as vogais, mais longas. E justamente por isso os timbres e as texturas são, na forma-pronúncia, mais importantes para as consoantes, enquanto para as vogais a harmonia (a percepção das alturas) e as figuras formam os traços constitutivos mais decisivos. Tais reflexões foram-me de suma importância quando desenvolvi o conceito das formas-pronúncia.

RP: Uma questão fundamental ainda com relação à forma-pronúncia: se na transposição sonora de uma vogal se transplanta uma relação sincrônica como a disposição dos dois formantes iniciais numa relação diacrônica (no posicionamento temporal de determinadas “perturbações” formais), então a relação entre o fonema falado e o momento musical revela-se indubitavelmente como deveras abstrata, uma vez que se trata de um resultado decorrente de diversos processos de transcrição. Não se trataria – justamente em vista de teus princípios composicionais que tanto enaltecem o aspecto fenomenológico – de algo artificial, se você sempre se refere à forma-pronúncia como uma espécie de “lupa temporal”? Na forma-pronúncia, não temos exatamente uma simples reprodução desacelerada de uma gravação verbal. E não seria então esta conexão abstrata da estrutura musical com a estrutura fonética, no final das contas, algo fenomenologicamente indiferente, podendo ser substituída por qualquer outra motivação extramusical (que permaneceria de toda forma oculta ao ouvinte)?

FM: A relação entre linguagem verbal e forma musical é, de fato, abstrata, como você bem o percebe, porém ao mesmo tempo não o resultado de um processo de transcrição múltiplo, mas antes de *um* único processo de transcrição, ou seja, de uma transposição temporal do fenômeno verbal, que assimilo em parte de modo instintivo, em parte de modo rigoroso.

RP: Protesto! Existe já uma primeira transcrição quando reduz um fenômeno sonoro-temporal e real às informações temporalmente estáticas de um sonograma; uma transcrição subsequente se dá então quando de alguma maneira filtro de um complexo espectro frequencial, que me é oferecido pelo sonograma, apenas e tão somente seus dois principais formantes; tem lugar então uma terceira transcrição, ao traduzir numa relação temporal, enquanto “perturbações”, a relação frequencial sincrônica de ambos os formantes – quanto mais se considerarmos que a vogal não se caracteriza pela relação entre os dois formantes, mas por sua disposição espectral absoluta, a qual (ao contrário das alturas de um intervalo) não se deixa transpor facilmente sem que se destrua sua específica qualidade sonora.

FM: Na medida em que a estrutura da forma musical se deixa deduzir de uma palavra – mais precisamente de sua radical extensão no tempo –, tem-se como resultado uma lupa temporal *metafórica* da pronúncia desta mesma palavra. Sob tal prisma, de modo algum a estrutura fonética é fenomenologicamente indiferente, tanto quanto não o é a escolha de um texto, sob uma perspectiva fenomenológica, para a composição de um *Lied*, mesmo que o ouvinte não conheça o texto ou não o entenda ao escutar este mesmo *Lied*. Aliás, sobre este assunto já se referira de modo brilhante e ao mesmo tempo surpreendente Schoenberg em seu artigo “A relação com o texto” (“*Das Verhältnis zum Text*”), de 1911, quando então reconheceu que não tinha a menor consciência sobre de quê tratavam os textos de alguns de seus preferidos *Lieder* de Schubert, afirmando que, após ter tomado consciência do conteúdo desses textos mediante leitura atenta, não ganhara nada com relação à compreensão desses *Lieder*: “Muito ao contrário: tal fato mostrou-me que, sem conhecer a poesia, podia captar o conteúdo, o conteúdo efetivo, até mesmo de modo talvez mais profundo do que quando me atinha à superfície dos pensamentos verbais propriamente ditos” (Schoenberg, 2007a, p.69).

RP: Considero esta frase muito mais como uma mistificação de Schoenberg oriunda da atitude schopenhaueriana que emana deste texto...

FM: “Talvez”, diz ele... A história da escritura musical, da *re-composição* propriamente dita, é a história das mais distintas camadas de elementos portadores de significado: dos mais inteligíveis àqueles que em geral

permanecem ocultos por detrás do tecido do ducto musical. Por tal razão, a forma-pronúncia é tão pouco arbitrária quanto a própria pronúncia das palavras. Percebemos a motivação acústica de uma palavra no ato de sua pronúncia? Como bem pontuou Roman Jakobson, existem no decurso histórico de uma dada língua muito mais sinais de permanentes (e em grande medida inconscientes) elaborações por meio de contiguidade do que sinais de uma mera equivalência (similaridade) entre *signans* e *signatum*. A forma-pronúncia é nesse sentido também uma espécie de transposição desta problemática para a forma musical: o *signans* da forma (o resultado formal) encontra correspondência não na mera similaridade, mas antes na contiguidade sua *motivação* para a constituição de seu *signatum*, qual seja: sua palavra de origem, que lhe serve como fonte para sua metáfora! Por tal razão, ela é tudo, menos arbitrária, da mesma maneira como as palavras também não são arbitrárias em suas pronúncias. E por fim: se a forma-pronúncia puder, no final das contas, se liberar de sua origem verbal, tanto melhor para seu entendimento essencial, de princípio! Pois desta forma teríamos conduzido finalmente a linguagem verbal ao silêncio e teríamos deixado soar a música em toda a sua plenitude!

RP: Isto soa agora quase como uma *musique de silence* no sentido de um Wagner ou de um Debussy...

FM: Protesto! Muito mais como uma *linguagem do silêncio* e uma *música dos sons*!

RP: Como quer que seja, a forma-pronúncia determinou de toda maneira tua obra também nos anos vindouros; ela emerge em peças como *Profils écartelés*, *Contesture IV – Monteverdi altrimenti*, até *labORAtorio* e *Retrato falado das paixões*. O mesmo é válido para outros conceitos ou ideias composicionais, tais como os que eclodem em *PAN*: o momento teatral, que não somente determina as duas obras corais acima citadas, como também, sob formas distintas, obras instrumentais tais como *L'itinéraire des résonances* ou *La novità del suono*; ou ainda o jogo com referências transtextuais nos mais distintos níveis – dos títulos das peças, os quais encerram remissões múltiplas, aos inúmeros textos verbais que você retrabalha em sua música, fazendo-os emergir sempre como palimpsestos de múltiplas evocações semânticas e estruturais, ou ainda às estruturas intervalares que são para

você muito mais que simples relações imanentes. Há pouco você ainda dava a entender que já um único intervalo implica o horizonte de seus contextos históricos e estéticos, e que o compositor deveria estar ciente disso. Como você trabalha com isso como compositor?

FM: Para que se trabalhe com conteúdos semânticos e funções transtextuais já no nível do menor elemento – qual seja: do intervalo –, o que só pode ocorrer de modo amplo na dimensão harmônica, desenvolvi ainda mais um pensamento caro a Adorno em sua *Filosofia da Música Nova* e, em certa medida, restringi ainda mais seu foco. Lemos em Adorno: “Nenhum acorde é em si mesmo ‘falso’, na medida em que não existe nenhum acorde em si, na medida em que cada acorde comporta em si mesmo uma totalidade, ou até mesmo toda a história” (Adorno, 1997, p.42)⁶. O mesmo é válido também para o intervalo, por mais isolado e pequeno que possa parecer ser. Se tal referencialidade é ou não elaborada de modo consciente pelo compositor, tal fato é irrelevante, e as referências que se fazem implícitas ou que são explicitamente enaltecidas em um dado objeto estão de todo modo ali presentes. Se St. Agostinho havia pertinentemente afirmado que “é impossível ver o que não existe”, é também plenamente possível não ver o que existe! Ou seja, não ouvir o que – de modo oculto – ressoa (ou ao contrário: que se ouça em pensamento o que não soa!). Tais entrelaçamentos históricos estão lá, são de alguma forma ouvidos, e conhecemos muito bem esse fenômeno – mesmo que dele nada saibamos – no domínio das línguas: Roman Jakobson mostrou perfeitamente que um dado fonema não é reconhecido enquanto tal apenas por suas propriedades audíveis na pronúncia, mas também e principalmente por meio das suas diferenças em relação aos outros fonemas que subjazem à sua existência efetiva, mas que em si mesmo *não* são audíveis. Por tal via a formulação de Anaxágoras parece-me extremamente atual: “O visível nada mais é que um aspecto do invisível” – uma frase que simplesmente antecipou a fenomenologia em cerca de 2.500 anos!

RP: Contudo, não são apenas intervalos individualizados ou entidades harmônicas que produzem em tua obra referencialidades transtextuais. Em

6 “Kein Akkord ist ‚an sich‘ falsch, schon weil es keine Akkorde an sich gibt, und weil jeder das Ganze, auch die ganze Geschichte in sich trägt.”

Profils écartelés, para piano e *tape*, você unifica técnicas de Boulez com técnicas de Pousseur...

FM: Exatamente, e para ser mais preciso, na parte final e de modo surpreendente em meio a uma forma-pronúncia: nesse momento, no qual trabalho com a forma-pronúncia da palavra francesa *solidarité*, almejei precisamente uma correlação *solidária* entre dois procedimentos harmônicos de outros compositores: as *multiplicações* (*multiplications*) de Boulez com as *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*) de Pousseur, cujos empregos pus em marcha de forma bastante peculiar.

RP: E na medida em que Boulez e Pousseur naquela época, se bem estou informado, haviam se distanciado consideravelmente com base em diferenças estéticas fundamentais, você procurou promover certa conciliação entre esses dois compositores, ao menos no nível musical... Mas de toda forma me pergunto até que ponto tal intenção é comunicada ao ouvinte. Os procedimentos que você empresta de Boulez e Pousseur não estruturam o material em um nível tão abstrato que sua “solidariedade” não permaneça irreconhecível em um nível fenomenológico?

FM: Por tal razão os perfis melódicos que se despregam das entidades harmônicas desempenham, em *Profils écartelés*, um papel tão decisivo. Naquela época, tornou-se claro para mim que tais perfis constituem a ferramenta fenomenológica mais importante para a percepção musical, para que se sigam auditivamente as manipulações intervalares oriundas das especulações mais distintas. Nesse contexto, torna-se muito efetiva uma dialética entre o espaço vertical dos intervalos e suas direções horizontais enquanto percurso melódico, algo que Boulez elucidou de maneira iluminada em seu texto “*Le système et l'idée*”, indubitavelmente seu principal escrito teórico: se o perfil revela-se como mais pregnante que o intervalo, este se submete àquele e chega a ser modificado em prol do perfil; mas se, ao contrário, o intervalo se demonstra em um determinado contexto como sendo o mais relevante dos elementos, ele pode chegar a anular o perfil ou mesmo a destruí-lo. Essa dialética determina a relação nem sempre pacífica entre a percepção isolada que tende ao intervalo e a percepção que se dirige mais a uma apreensão global do contexto musical, ao perfil. Mas já Schoenberg tinha

nos chamado a atenção, em suas interessantes observações sobre o contorno melódico, tais como presentes em seu *Fundamentals of Musical Composition*, para este assunto. E nos anos 1960 – portanto muito tempo antes de Boulez publicar seu texto – Pousseur chegara a conclusões fundamentais em seu revolucionário texto “*Pour une périodicité généralisée*”, quando compara tipos de perfis melódicos com as formas de onda sobre as quais ele e seus companheiros de viagem se debruçaram tão profundamente na realização de música eletrônica durante os anos 1950, analisando-as agora sob o prisma muito original das direcionalidades. Quando decidi em *Profils écartelés* (aliás, uma homenagem a Pousseur por seus 60 anos) conjugar minhas técnicas pessoais dos *módulos cíclicos* e das *projeções proporcionais* com as *multiplicações* de Boulez e as *redes harmônicas* de Pousseur, sempre tive em mente, em meio à cuidadosa elaboração das manipulações intervalares, a reconhecibilidade de tais operações por meio dos perfis que as sustentavam.

RP: A concepção de Pousseur de elaborar a direcionalidade de processos musicais com base nos perfis melódicos parece ter constituído uma referência importante, até mesmo uma constante de tuas próprias composições.

FM: Com absoluta certeza! Em *Parcours de l’entité*, por exemplo, precepei-me em dirigir meu foco para uma determinada entidade harmônica, procurando extrair daí estados distintos que subsidiassem a obra toda na medida em que os *módulos cíclicos* se imbricam com as *projeções proporcionais* justamente pelo viés de minuciosas manipulações dos perfis. Por tal feito, esta obra constitui a meu ver um exemplo especialmente pregnante da minha maneira de compor direcionalmente, algo que seria impossível se eu não tratasse os perfis como o principal fator para a percepção de todos os procedimentos intervalares. Pode-se ver *Parcours de l’entité* como uma elaboração altamente desenvolvida das relações estruturais entre *módulos cíclicos* e *projeções proporcionais* com base em estratégias direcionais bem específicas; e penso que justamente tal aspecto confira à obra sua forte expressividade.

No que diz respeito à harmonia, constitui interessantemente como base de *Parcours de l’entité* uma entidade principal que havia sido a base estrutural de uma obra totalmente distinta, qual seja: de *A dialética da praia*. Tive então por meta desenvolver duas obras a partir de uma mesma entidade harmônica, porém fazendo ao mesmo tempo com que o ouvinte aterrissasse em

dois terrenos totalmente diversos. Enquanto em *Parcours de l'entité* esta entidade é audível praticamente durante todo o tempo, ainda que sob os mais distintos aspectos, ela praticamente não pode ser percebida enquanto tal em *A dialética da praia*. Ela serve, nesta obra, muito mais à organização de um perfil principal que se comporta como uma “pegada de um pé” na areia de uma praia. Esta pegada constitui-se de sons granulares, pontuais, e aparece no decurso da obra por três vezes. A cada vez, soa de maneira mais complexa, misturada com outros elementos sonoros, até que se torne totalmente irreconhecível. A imagem de uma pegada na areia, tanto em seu sentido literal quanto metafórico, é usada por Umberto Eco em seu livro *Obra aberta*. Eco usa-a como exemplo de um evento fortemente determinístico pelo homem que, por meio de ações temporais da natureza (ondas do mar, vento), tende ao mesmo tempo a seu completo desaparecimento, dissolvendo-se de modo irreversível na entropia do Universo. Pareceu-me extremamente interessante estabelecer um paralelo dessa imagem de Eco com um texto de Ferdinand de Saussure em seus *Cours de linguistique générale*, no qual Saussure utiliza-se igualmente da imagem de uma praia – mais precisamente, com a concepção saussuriana que vê a língua como uma dialética entre duas massas amorfas: por um lado, o pensamento, o qual não seria capaz, sem a língua, de formular qualquer ideia; e, por outro lado, os sons verbais, os quais, sem o pensamento que os modula, nada mais constituiriam que uma soma de fonemas sem qualquer sentido. Tais estados amorfos, Saussure os compara com a pressão atmosférica assim como com a água dos mares. Apenas quando ambos os fenômenos – o pensamento pré-linguístico e os sons verbais desprovidos de significado – interagem entre si é que tem lugar o perfil da língua e do sentido, da mesma forma como os perfis das ondas do mar que brotam da interação entre ar e água. Você pode imaginar como isso me moveu quando, logo após ter retornado ao Brasil, me deparei novamente, depois de alguns anos e ao norte do estado de São Paulo, com a experiência impressionante de uma praia tropical...

RP: Deveríamos ver em *A dialética da praia* – dando as costas ao teu modo de pensar internacionalista e escamoteado em meio a uma dialética de cunho estruturalista – um certo sentimento, digamos, nostálgico em relação ao Brasil e em meio ao mundo sonoro de tuas composições? Nesse contexto, recordo-me de meu primeiro contato com tua música: foi no outono europeu

de 2004, no âmbito do Festival Audiovisionen da Universidade de Colônia, quando então tua obra eletroacústica *O livro do ver(e)dito* foi estreada com o *Acousmonium* de Paris, trazido daquela cidade especialmente para aquele evento. E apesar dos sons evocativos de pássaros que você elabora nessa composição verbal ao lado de citações transformadas eletroacusticamente das maneiras mais diversas e oriundas de textos filosóficos e musicológicos, conjugando musical e semanticamente tais materiais com fragmentos sonoros de obras de Guillaume de Machaut (que – suponho – têm origem no *Livre du voir dit*), senti-me acusticamente menos nos bosques agrestes da *Montagne de Reims* do que em meio a uma floresta tropical – quanto mais se nos lembramos dos inúmeros alto-falantes do *Acousmonium* em forma de palmeiras que se situavam em meio à plateia...

Mas retomemos teu desenvolvimento composicional: com base na forma-pronúncia e nas entidades harmônicas, vimos que muitas das ideias e técnicas que você emprega até hoje na tua música surgiram já muito cedo, lá atrás. Na tua obra, já consistente de modo impressionante desde muito cedo, parece não haver nenhuma grande ruptura, reorientação estética ou mudança de percurso; é como se você tivesse desejado elaborar com grande intensidade determinadas questões fundamentais, desenvolvendo de modo sempre consequente, diferenciando e aprofundando teus procedimentos composicionais.

FM: Exatamente desta forma vejo também a questão... Invenções que se deram em época bastante precoce e que ramificam sempre e de maneiras as mais diversas, confluindo para novas invenções...

RP: No nível composicional isso parece corresponder à tua tendência a perseguir por um maior período determinadas séries de obras, nas quais peças individuais abordam certos questionamentos comuns: penso aqui nas quatro peças da série das *Contexturas*, que cobrem o período que vai de 1988 a 1993, ou em especial na série de até aqui seis *TransFormantes*, que remontam à peça que já citamos para cordas e piano de 1983 até *TransFormantes VI* para quinteto de sopros, de 2012, cobrindo um espaço de tempo, portanto, de quase trinta anos.

FM: Você tem toda a razão: com efeito *TransFormantes* (que depois renomeei *TransFormantes I*) representa um ponto de referência radical em meio

às minhas composições de juventude que traz em si o gérmen de muitos elementos de minha “linguagem” futura. Sintomático aí é seu caráter “teatral”: no início da obra, quando a orquestra de cordas enuncia um tecido harmônico estacionário constituído de camadas periódicas de *pizzicatos*, as quais, por sua vez, são baseadas em uma entidade harmônica ela mesma derivada de todo o material da obra, o regente volta-se para o público e proclama em alto e bom tom: “*Outros tempos virão!*”.

RP: A ideia programática de que a música necessite ser *Música Nova* parece-me, aliás, também ser uma constante em tua obra que deixa rastros até mesmo nos títulos de algumas de tuas peças, tais como em *Quarteto para o advento de novos tempos* de 1985, ou em *La novità del suono* de 2005...

FM: Na proclamação do regente em *TransFormantes I*, entretanto, faz-se alusão também a outros tempos – e mais precisamente não somente àquelas das distintas camadas simultâneas, mas também, e sobretudo, a distintas entidades harmônicas históricas e até mesmo a citações de estilo que vem sendo trazidas pouco a pouco pelo piano, que ao início da obra praticamente silencia. Trabalhar-se com estilos musicais da história consiste em um recurso que tem um lugar fundamental também na música de Pousseur, que eu já admirava naquela época. Mas logo mais descartei tais recursos, julgando-os impróprios para meu próprio fazer artístico. A mim interessava muito mais a constituição de *novas* entidades que eu mesmo inventasse. Sob a influência de Willy Corrêa de Oliveira, cujo foco tendia a constituições arquetípicas da harmonia, fui tomando consciência de que eu poderia também organizar novas harmonias que revelassem ao mesmo tempo grande estruturação semântica. O próprio Willy já havia, em seu belo *Prelúdio 2* para piano, trabalhado exclusivamente com arquétipos harmônicos nos anos 1970; por tal razão, peço em *TransFormantes I* que esta peça do Willy seja executada antes, como uma espécie de prelúdio à minha própria obra. Tal dramaturgia do programa de execução da obra adquire significado muito importante para que se compreenda minha música, uma vez que com isso a forma do concerto e a execução de uma dada obra em seu decurso é, de certa maneira, quebrada: se a referência principal metalinguística passa a ser tocada de modo explícito como prelúdio da obra, os próprios limites desta obra passavam a ser então ultrapassados.

Conceitos individuais acerca de trabalhar composicionalmente com *formantes* foram desenvolvidos nos anos 1950 por Boulez, Stockhausen e outros – aliás, sempre de modo claramente desviado do termo acústico de formante propriamente dito. Mas em *TransFormantes I* eu usei o conceito no sentido de elementos formais: a cada vez que o piano emerge em meio à escritura das cordas, ele introduz na obra, por assim dizer, um *formante harmônico* da história da música. E na medida em que a relação do piano para com as cordas parte de *obbligato* ao início a cada vez mais *concertante* no final, tais momentos são pouco a pouco polarizados, de modo que o processo formal é impregnado por um claro caráter direcional. Na medida em que este desenvolvimento global acaba por desembocar na cadência conclusiva do piano, temos aí, provavelmente de maneira inconsciente, uma referência que acabei por fazer a *Kontra-Punkte* de Stockhausen, obra na qual um tal processo direcional rumo ao solo do piano ao final também tem lugar. Eu havia comprado a partitura dessa obra já quando tinha quinze anos de idade.

RP: Como você desenvolveu este conceito de *formantes* nas peças que se sucederam?

FM: Logo depois, o conceito de *formante* tornou-se bastante importante para a constituição dos momentos fonéticos da forma-pronúncia. E mais tarde, retomei-o em outro contexto. A partir de *TransFormantes III* para vibrafone e eletrônica *ad libitum*, de 1997, os formantes começam até a se espalhar pela duração global de um concerto, de maneira que a obra acaba por ocupar, com isso, toda a duração daquele concerto no qual se insere. Na medida em que, desta feita, rompo com os limites temporais fixos da execução musical, vejo de certa maneira uma ligação desta estratégia com a práxis da execução dos motetos quando inseridos em um contexto litúrgico na Renascença: os cinco motetos do ciclo *O admirabile commercium* de Josquin Desprez, por exemplo, eram separados entre si por salmos e com isso espalhavam-se no tempo, de modo que sua duração global acabava por abarcar cerca de uma hora, duração da missa toda. O conteúdo semântico global da obra só é revelado em sua plenitude, porém, com a performance da última peça do ciclo.

RP: Essa quebra em relação a uma única composição pode ser vislumbrada na tua obra ainda sob outro ponto de vista – quando você então retoma

ocasionalmente composições mais antigas e as integra em composições mais novas. Penso aqui em *labORAtorio*, que você conclui em 2003, obra na qual você reintegra uma peça de seus tempos de estudante com Willy Corrêa de Oliveira, *Pretexturas sobre todas as flores da fala*, de 1984, ou ainda o madrigal *Concenti – sul canto e il bel parlare*, escrito nos anos 1990. Tal recurso – o de desenvolver materiais e conceitos de composições mais velhas, reelaborando-os e fazendo-os germinar em novos e expandidos contextos – reporta-me ao termo de James Joyce relativo ao *work in progress*. Não teríamos aqui, de certo modo, uma repetição, em um nível mais elevado, do princípio que você acaba de descrever em *TransFormantes III*? Ou seja, as peças individuais não constituiriam de certa maneira fragmentos de uma música que ainda está por se constituir, como estações de um processo ainda inacabado e talvez que jamais se encerre? Ou formulando ainda de outra forma: o quanto é importante para você o conceito de obra fechada, do *opus perfectum et absolutum*?

FM: Certamente você tem razão ao tecer um paralelo entre o caráter fragmentário dos “formantes” no interior da maioria das peças do ciclo *TransFormantes* e a retomada de certas composições no corpo de algumas obras compostas em tempos posteriores. Isto constitui apenas um exemplo, essencial, das correspondências entre níveis micro e macro de minha poética, ou seja, da relação estreita que se estabelece em minha música entre estratégias composicionais locais no interior de uma dada obra e o desdobramento referencial que emana de uma determinada peça, incitando o ouvinte curioso a percorrer tais referências e desvendar a origem de tais materiais em outras obras.

Como você bem observa, isto também ocorre com a totalidade de certas obras – como por exemplo no caso de *Contesture III – tempi reali, tempo virtuale* (1990), uma peça autônoma que mais tarde serviu integralmente como coda de *Mahler in Transgress* (2002-03). O que é aí decisivo, contudo, é o fato de que tal princípio ou procedimento de constituir o tecido global da obra por meio de cuidadosas autorreferencialidades não se deixa reduzir à integração de obras mais antigas nas novas, mas implica, para além disso, e na maioria das vezes, a elaboração de certos materiais e técnicas. Tal fato se reporta sobretudo ao papel que assume a harmonia: é assim que emerge a entidade-Pã (si bemol 2 – lá bemol 3 – dó sustenido 4 – fá sustenido 4 – dó

natural 5) desde sua primeira aparição em *PAN* para orquestra, de 1985-86, em muitas outras composições e chega até mesmo a determinar as transposições dos ataques derivados de som do piano em minha peça acusmática mais recente, *Simultrans* (2009-13). O que é fundamental aí é a distinção entre *entidades* harmônicas e *arquétipos* harmônicos, tal como eu já havia formulado em meu primeiro livro *Apoteose de Schoenberg*: uma dada entidade torna-se tão somente um arquétipo da harmonia se no decurso do tempo emergir em meio a outras obras para além da qual surge originalmente, demonstrando-se capaz de articular contextos transtextuais. E talvez sob tal ângulo é que se possam entender minhas técnicas harmônicas – em especial os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais* – como tais pivôs multirreferenciais no âmbito de minha poética composicional.

RP: Então você não encara esta autoreferencialidade como uma autocrítica, no sentido de que obras posteriores devam resolver problemas de obras anteriores, corrigindo-as ou melhorando-as – uma atitude que encontra na história da música inúmeros e proeminentes exemplos, de Anton Bruckner a Pierre Boulez?

FM: Nesse contexto é preciso que eu pontue dois aspectos: de um lado, meu ceticismo diante de tal atitude que denota notória insatisfação com relação a feitos passados, tal como alguns compositores demonstram diante de suas próprias obras anteriores, as quais, contudo, haviam sido consideradas como bem-sucedidas à época de sua concepção; e de outro lado, meu ceticismo diante de citações musicais literais. Em ambos os casos, refiro-me ao pensamento de Boulez, e, dito de forma geral, uma vez *pró*, e outra, *contra* Boulez. Primeiramente, penso que seja consequente considerar uma obra como um legítimo constructo – mesmo se não perfeito – de uma determinada época. Parece-me, por isso, um pouco frustrante salientar em retrospecto uma pretensa imperfeição de uma dada obra do passado e, baseado em tal veredicto, procurar “melhorá-la” *a posteriori*. No ouvinte, tal atitude do compositor pode até resultar em certa insegurança psicológica: como a recepção de uma determinada formulação composicional pode se dar de modo confiável e seguro, se o compositor responsável por aquela obra se mostra constantemente insatisfeito com suas próprias realizações e a obra em questão poderá inclusive ser considerada por ele como malsucedida? Tomemos como exemplo

duas obras de Boulez: será que se poderia afirmar que *Anthèmes 2*, de 1997, seja “melhor” que *Anthèmes 1*, concebida cinco anos antes e a partir da qual *Anthèmes 2* se desenvolveu, como um *work in progress*? Duvido. Em alguns aspectos inclusive – como por exemplo no que diz respeito à proliferação exacerbada de certos gestos iterativos –, parece-me até que a composição mais recente seja “mais problemática” do que seu modelo de partida.

Mas evidentemente se trata de uma opção pessoal a de considerar a estratégia de sempre se remeter a obras anteriores e de retrabalhá-las sob determinados aspectos como algo legítimo ou não. Eu, pessoalmente, posso responder à pergunta com um decisivo *não*. A mim parece muito mais significativo, nesse contexto, o que designo por *transgresso*: em vez de considerarmos a sequência de nossas investidas como fazendo parte de um *pro-gresso*, deveríamos entendê-las antes como *trans-gresso*.

Quanto ao outro aspecto, compartilho enfaticamente com Boulez seu ceticismo diante do emprego de citações musicais. Quando uma citação se vê extirpada de seu contexto original e incorporada em um novo, jamais ela se vê realmente integrada neste novo contexto; muito ao contrário: ela sempre é percebida como uma espécie de “prótese” que mais rompe e divide do que unifica o novo tecido e seus elementos.

RP: Mas tal recurso não poderia constituir uma estratégia composicional legítima em algumas circunstâncias? A ideia de que uma composição devesse ser orgânica não reproduz um preconceito clássico que é justamente refutado pela concepção de uma transtextualidade entre distintas obras? No pensamento de Adorno, por exemplo, o momento daquilo que não é idêntico e que se esquia de uma sua plena integração no todo assume um papel central; não por acaso Adorno (1986, p.309) caracterizará as “rupturas” que atravessam a música de Mahler em diversos aspectos como “escritura da verdade” (“*Schrift von Wahrheit*”). Desta perspectiva, portanto, poderíamos indubitavelmente ver a ruptura contextual que você critica pela inserção de citações musicais como uma consequência de uma estratégia artística que visa justamente à ruptura da aparência estética que condiz com uma homogeneidade contígua.

FM: Advogar pela heterogeneidade de uma obra musical – uma atitude que, aliás, compartilho com Adorno – e entender as rupturas locais de uma

peça como sintoma sensato de uma estratégia transtextual do tecido composicional infelizmente não significa evitar a frustração diante do que a citação evoca de maneira apenas superficial. Tal frustração parece-me inevitável, pois que o contexto temporal original do fragmento citado se presentifica na nova obra tão somente de modo parcial.

Entretanto, vejo quatro circunstâncias nas quais citações musicais podem funcionar bem: em primeiro lugar, se *toda* uma obra for citada e se sua fragmentação for, com isso, evitada. Isto ocorre, por exemplo, com o *Scherzo da Segunda sinfonia* de Mahler dentro do terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio, ou ainda com o primeiro movimento da *Nona sinfonia* do mesmo Mahler dentro de minha obra *Mahler in Transgress*, em cuja performance peço para que o movimento mahleriano seja tocado integralmente e sem qualquer alteração na forma de uma transcrição que realizei para dois pianos, para somente depois o tecido mahleriano sofrer as transformações que nele realizo. Em segundo lugar, considero legítimo o uso de citações quando a nova obra é constituída praticamente *apenas* por citações, de modo que o fragmento histórico se torne marca formal essencial da nova música; um exemplo disso é o *Votre Faust* de Pousseur. Uma terceira hipótese de defesa do emprego de citações ocorre quando a duração da obra que cita cobre a duração de todo um concerto, fazendo com que as citações funcionem aí como parte de um repertório musical múltiplo que atenta o ouvinte para a referencialidade dos materiais musicais; penso aqui em *Recital 1 (for Cathy)* de Berio. E por fim, o uso de citações é imaginável no âmbito de uma composição/improvisação coletiva que é dedicada à obra global de um dado mestre, de certo modo “analisando-a” musicalmente, de tal maneira que a obra desse compositor passe, de-composta, a constituir uma nova obra criativa; este é o caso de *Stravinsky au Futur*, obra coletiva liderada por Pousseur que já citei, pois nela a própria fragmentação verte-se em estratégia construtiva principal. Fora de tais circunstâncias, contudo, a citação – apesar de na maioria dos casos resultar de um grande amor do compositor que cita pela obra citada – parece-me, paradoxalmente, uma traição – como uma infidelidade que o compositor pratica, como amante, com o objeto musical de seu próprio amor.

RP: Que imagem picante...

FM: Lembro-me aqui de uma colocação característica de Boulez: quando ele visitou São Paulo em outubro de 1996, organizei um encontro com ele no Studio PANaroma. No percurso de táxi do hotel ao estúdio, falei a ele, em meio a nossa conversa muito simpática, que eu concordava com suas críticas com relação às citações musicais; entretanto, perguntei-lhe em seguida o porquê, então, de ele ter citado, em seu *Dialogue de l'ombre double*, Stockhausen, Berio e uma obra de sua própria autoria. Irritado por sentir-se contrariado, virou-se subitamente para mim e, rispidamente, proclamou em tom professoral: “Mas trata-se de um presente de aniversário!”⁷. É claro que se reportava a Berio, pois a obra havia sido escrita para seus 60 anos... E lá se deflagrava mais um caso de traição amorosa!

RP: Mas também no teu caso parece que a abnegação do uso de citações literais, que você pregou do final dos anos 1980 até os anos 1990, foi objeto de uma atitude composicional conciliadora, particularmente a partir do trabalho de composição de *labORAtorio*...

FM: É verdade. Entre outras coisas, não excluo mais as citações totalmente de meu trabalho em composição porque não posso mesmo mais evitar esse amor que sinto pelas obras de outros compositores e por minhas próprias obras passadas. Mas ao mesmo tempo procuro fazer de tais empregos retrospectivos não meros empréstimos, mas antes tratá-los como partes constituintes de um tecido orgânico. Em meu quarteto de cordas *Traces* (2007), por exemplo, a música deveria se confrontar com toda a história do gênero. Com vistas a tal estratégia, estilhacei minha composição radicalmente por todo o espaço – em parte pelas mobilizações individuais dos executantes através do espaço total de performance, em parte pelo emprego da eletrônica em tempo real –, de modo que no único momento em que os quatro músicos do quarteto se reúnem no espaço e tocam no palco, todos se sentam meio tortos, de modo não convencional, e executam uma citação de Beethoven totalmente distorcida. Trata-se, ali, de – para usarmos um conceito de Brecht – *estranhar* (*verfremden*) a música de Beethoven, mesmo se – em total sintonia com o título da obra: *Traces* (que, no mais, se reporta também a outras estratégias presentes na peça) – *traços* da citação forem reconhecíveis.

7 “Mais c’était un cadeau d’anniversaire!”

Recentemente, escrevi um quinteto de sopros com eletrônica em tempo real, *Contrafacta* (2013), que tem por base o moteto impressionante de Josquin Desprez *Mille regretz* – uma peça maravilhosa que cantei muito em coro em minha juventude. Em *Contrafacta*, elaborei cuidadosamente todos os fatores que, em minha visão, podem contribuir para a integração de uma dada citação em uma nova obra – e o fiz tanto dentro quanto “fora” da composição em si: primeiramente, transcrevi a peça de Josquin; a transcrição deve (como no caso de *Mahler in Transgress*) ser tocada ao início do concerto, ou seja, antes da execução de *Contrafacta*; após esta transcrição, deve ser tocada também uma peça extra, uma transformação polifônica e harmônica dessa transcrição, que soa como se Josquin estivesse sendo recomposto com os óculos de Stravinsky; essa transformação da transcrição funciona como um ponto intermediário entre minha transcrição de Josquin e *Contrafacta*, e chamo-a de *transcrição*; e em *Contrafacta* mesmo as referências a Josquin não aparecem como citações, mas antes como metamorfoses estruturais do material original, os quais agora determinam a nova obra.

RP: O fato de você falar de *Contrafacta*, uma de suas obras mais recentes, conduz-me a um aspecto da sua poética musical e de seu desenvolvimento composicional sobre o qual mal falamos até agora – a união da música instrumental ou vocal com os meios eletroacústicos. Do último movimento da composição orquestral *PAN* até as obras mais recentes, tal conjugação se faz sentir de modo quase ininterrupto. Entretanto, mesmo aqui se constata um certo deslocamento de acento ao longo desses quase trinta anos: enquanto nas obras dos anos 1980 e 1990 predominaram sons eletroacústicos pré-realizados em estúdio – como no caso de *PAN*, *Profils écartelés*, *Parcours de l’entité* ou ainda *ATLAS FOLISIPELIS* –, nos últimos anos você empregou de mais a mais meios de eletrônica em tempo real – meios que você ainda no final dos anos 1990 julgava de modo bastante cético com relação a seu potencial técnico e estético; quanto às obras recentes, podemos nomear aqui *Traces*, *Quaderno*, *La Novità del suono*, *Retrato falado das paixões* e justamente *Contrafacta*. Ao lado de tais obras, surgem também cada vez mais obras puramente instrumentais. Você poderia explicar este desenvolvimento em direção à música instrumental e à música mista com eletrônica em tempo real?

FM: Da mesma forma como minha sensibilidade me conduziu à música eletroacústica quando trabalhava, em minha juventude, apenas com instrumentos, a sensibilidade que adquiri ao longo dos anos de trabalho em estúdio fizeram com que eu não perdesse de vista o universo infinito da composição instrumental. No mais, é-me importante pontuar minha oposição a posicionamentos dualísticos. Desta feita, considero totalmente sem sentido posturas unilaterais pró ou contra determinada fonte sonora. Da mesma forma como uma composição puramente acusmática pode resultar em uma obra extraordinária, é possível, ainda nos dias atuais, escrever uma música instrumental altamente elaborada e deveras sutil.

Há uns anos atrás, cheguei a proclamar o inevitável fim de toda música instrumental que renunciasse à sua interação com os sons eletroacústicos. Hoje considero tal manifestação como bastante imatura, ainda que tenha sido legítima em determinada fase de minha vida e de minha obra. Uma obra recente como *Gefäß des Geistes* (2011), um verdadeiro *tour de force* de 15 minutos para piano sem qualquer corda preparada, sem eletrônica, ou seja, pura *música de teclado*, é-me tão importante quanto *Simultrans* (2013) ou *Motus in fine velocior – in memoriam Stockhausen* (2008), autênticas obras acusmáticas. O lema de Stockhausen sobre a dialética entre novos e velhos aparelhos eletrônicos vale também para o entendimento global da composição: aquilo que se ganha de uma dada perspectiva – ou melhor dizendo: de um dado *ponto de escuta* –, perde-se de uma outra perspectiva. Em estúdio, por um lado, faz-se cada vez mais fundamental o uso, se necessário, de um tempo cada vez mais radicalmente estendido de trabalho, a fim de realizar estruturas efetivamente extraordinárias; por outro lado, interessam-me na composição de uma obra mista, portanto instrumental e eletroacústica, cada vez mais processos eletroacústicos interativos em tempo real.

RP: Você poderia dar exemplos dessa dialética entre perdas e ganhos?

FM: Tomemos como exemplo as ponderações críticas do compositor francês Philippe Manoury (cf. 1998a, p.53), certamente um dos melhores e mais inteligentes de sua geração, com relação à dinâmica ou intensidade nas obras mistas. Sua argumentação em prol da música em tempo real e contra a “música de *tape*” baseia-se no fato de que as variações dinâmicas de um som (ou seja, as variações de sua intensidade) implicam sempre, em um instrumento, uma

mudança *qualitativa* do som: de acordo com a intensidade com a qual um intérprete soa seu instrumento, distintos parciais fazem-se ouvir – quanto mais forte o som, maior o número de parciais no espectro, e quanto mais suave, menor esse número. Por meio da gravação de uma dinâmica fixa sobre suporte (sobre a fita magnética, por exemplo), no entanto, um som soará sempre da mesma forma. Independentemente de se variarem os potenciômetros, atinge-se no máximo uma mudança *quantitativa* do sinal acústico. Para além do contexto musical, certamente as observações de Manoury fazem todo o sentido. Mas o que se passa quando um som que se encontra gravado em uma fita magnética ou em qualquer outra mídia mais moderna – por exemplo, um som de trompete – é gravado *fortissimo* e é reproduzido com os potenciômetros consideravelmente abaixados, ou seja, como se fosse um som *pianissimo*? Os parciais que resultaram da dinâmica forte com a qual o som foi gravado continuam, evidentemente, a soar, ainda que muito baixinho. Uma tal situação somente seria possível com fontes acústicas naturais se o forte som de trompete estivesse vindo de longe. Por tal viés, ouve-se aí uma *profundidade* espacial do som, pois ter-se-ia a impressão psicológica de que este som estivesse vindo de muito longe – uma impressão que seria absolutamente impossível de ser provocada com o som de trompete *live*, a não ser que se deslocasse o intérprete para um espaço muito distante do da escuta (como, de resto, foi o caso nos efeitos de distanciamento reivindicados por Mahler em suas sinfonias!). E o contrário também é pensável: sons gravados com dinâmicas sutis, e portanto que contêm poucos parciais, podem ser reproduzidos com forte amplitude, provocando a sensação ilusória de que estamos ouvindo este som quase de dentro do próprio instrumento. Temos um tal acesso abundante a tais *nuances de profundidade* apenas se trabalhamos com sons gravados e fixados sobre suporte. Isto consiste em uma das grandes vantagens que a música acusmática dispõe em comparação com a música instrumental – inclusive quando se trabalha com sons inusitados, como aliás eu mesmo o fiz, e de modo totalmente consciente deste problema, em minha composição acusmática *Todos os cantos* (2004-05). Por meio de uma disposição especial da octofonia, em que quatro alto-falantes devem ser dispostos bem próximos do público, e quatro, bem distantes, ouvem-se de maneira combinatória nesta peça todos os possíveis entrecruzamentos entre intensidade e profundidade: sons fortes e distantes, fortes e próximos, suaves e distantes, e suaves e próximos, assim como todos os possíveis tipos de transição entre tais estados.

RP: É interessante como a combinação entre intensidade e profundidade dos sons funciona tão bem em *Todos os cantos*, uma vez que tal pré-requisito para a avaliação perceptiva da profundidade depende, em grande parte, de uma certa familiaridade com os sons que escutamos: podemos estimar as transformações do espectro harmônico com a intensidade (e também com a distância) de sons do ambiente – ao contrário da escuta da proveniência espacial dos sons – apenas com base em experiências do dia a dia; por tal razão Stockhausen entendia a direção como um parâmetro serial significativo, mas não a distância de um “lugar sonoro”. Em *Todos os cantos*, os dois anéis de alto-falantes, que se diferenciam em distância e altitude com relação aos ouvintes, possibilitam a percepção de profundidade espacial do material sonoro mesmo se tratando de sons que sequer vivenciamos no dia a dia – que se trate de profundas transformações eletroacústicas de curtos *samples* provenientes de composições verbais de Berio, Eimert, Maderna ou Stockhausen. Por meio dos dois anéis de alto-falantes, a percepção da profundidade não é consequência apenas da manipulação sonora em estúdio, mas também da acústica específica do local da performance com o qual se depara o ouvinte, aprendendo a conhecê-lo e a – ainda que, em geral, de modo inconsciente – avaliá-lo.

Mas retomemos ainda um pouco sobre tuas ponderações acerca dos ganhos e perdas: parece-me que a música eletroacústica que primeiramente era fixada sobre suporte esteja em vantagem com relação à eletrônica em tempo real justamente em decorrência de uma constituição espacial diferenciada. De toda forma, você sempre se sentiu motivado precisamente neste domínio a realizar complexas composições espaciais – até mesmo no caso de tua mais recente obra eletroacústica, *Simultrans*.

FM: *Simultrans* é talvez – não apenas com relação à espacialidade sonora – a composição acusmática mais complexa que jamais realizei. Materiais periféricos assumem uma função formal delimitativa e pontuam a cada vez o início e o fim de suas cinco partes. A entidade-Pã – ainda que não seja perceptível enquanto tal – desempenha um papel importante, uma vez que suas cinco notas determinam as alturas dos sons de ataque-ressonância que derivei de meu instrumento, o piano, e que constituem um desses materiais delimitativos da forma. Entretanto, o material principal de seus 21 minutos é constituído por 34 excertos de outras obras minhas: trechos que eu julguei

particularmente “bonitos”, passagens que soam especialmente bem, tanto fazia se se tratasse de origem instrumental, mista ou acusmática.

A assimétrica série de Fibonacci assume aqui, em todos os níveis, um papel decisivo. Concebi a obra já em 2009, na verdade como autopresente para meus 50 anos, a ser completados em 2012. Contudo, a realização da estratégia composicional extremamente complexa demonstrou-se tão dificultosa que acabei concluindo a obra, após diversas e longas interrupções, apenas em junho de 2013. Em *Simultrans*, as cinco partes são organizadas com relação à disposição conjunta dos *samples* reprocessados de acordo com determinados critérios tipológicos; em tal processo, absolutamente nenhum fragmento de citação é repetido ao longo de toda a peça. Cada seção formal baseia-se num número diverso de citações, as quais são dispostas em conjunto de acordo com critérios de semelhança, sendo cada fragmento processado individual e eletroacusticamente de uma maneira diversa de todos os demais. Com respeito aos processamentos, os *samples* podem ser ordenados em uma escala que vai dos sons que sofreram menor desvio em relação ao seu estado original, a sons que foram totalmente transformados. O que se revelou como extraordinariamente dificultoso, porém, foi a maneira pela qual se deu a espacialidade dos sons; aqui, baseei-me em uma concepção que chamo, em analogia à psicanálise de Freud, de *processo secundário* (*Sekundärvorgang*).

Tal princípio foi por mim esboçado – sem que na época tivesse dado nome a ele – já em 1994 com a composição de *Parcours de l'entité*: depois de ter produzido com grande esmero uma passagem consideravelmente longa do *tape*, perguntei-me: e se eu agora – apesar de todo o trabalho que já tinha ficado para trás – considerasse todos aqueles sons *como sendo um único som* e reaplicasse o mesmo princípio que serviu para a organização de todo aquele trecho tendo por base, agora, aquele único som complexo? O resultado foi uma textura extremamente rica, cheia de mínimos detalhes e saliências sonoras, que jamais teria vindo à tona se eu não tivesse empreendido aquele passo crítico e distanciado com relação ao resultado do primeiro processo, já em si mesmo deveras complexo. Em *Coiores* (2000), experimentei novamente com esse procedimento na última parte do *tape* que acompanha os instrumentos, e em *Simultrans* aplico o mesmo princípio quanto à espacialização das camadas sonoras – um recurso que eu já havia empregado parcialmente antes, em *Selva illuminata* (2006): cada seção formal baseia-se também em um conceito particular de espacialização – em um determinado

“desenho espacial octofônico” que é aplicado de modo variado a cada *sample* transformado. Depois que todas as camadas foram submetidas a este processo, considere então o resultado sonoro *de cada alto-falante* em cada uma dessas seções *como um novo som*, em que cada um desses novos sons foram repartidos por filtragem em três bandas de frequência, de tal modo que surtissem, a cada vez, três novos sons. Todas essas camadas multiplicadas são então dispostas em ligeira defasagem umas com relação às outras e submetidas a novos desenhos espaciais, projetados em 16 canais. Como resultado final de todas essas elaborações, por meio das quais acabei tendo que lidar com nada menos do que 96 camadas octofônicas distintas, tem-se talvez a mais transparente composição que realizei até hoje.

RP: Preciso agregar aqui um pensamento: isso que você descreve agora aponta indubitavelmente para uma impressionante estratégia de espacialização, deveras complexa. Mas não ocorre contigo, diante dessas 96 camadas espaciais, aquilo que você contra-argumentou diante da “*musique concrète instrumentale*” de um Lachenmann – ou seja: que a diferenciação composicional inquestionavelmente existente seja apreensível somente de maneira parcial? Uma tal música não funcionaria apenas sob as condições ideais de escuta em um estúdio, e sua “transparência”, tal como você a constata, não se perderia em grande medida em uma sala de concerto?

FM: Bem ao contrário! Estou convencido de que quanto maior o espaço, tanto mais transparente a percepção das camadas especializadas de *Simul-trans*. Trata-se de uma música que necessita decisivamente de um amplo espaço de performance. E aí poder-se-á escutar então realmente tudo, ainda que se trate de um paradoxo: apesar de se ouvir permanentemente algo extremamente heterogêneo – uma vez que nenhum segundo é igual ao outro nessa música –, a peça como um todo soa bastante homogênea, e isto apesar da diferença tímbrica entre as seções individuais, pois o tempo todo os sons se entrecruzam entre si e passeiam pelo espaço com ínfimas variações de dinâmica e de espectro. Esta estrutura é, em certa medida, minha imagem acústica de como vejo a história da música: na verdade, tudo que é passado e tudo que é presente se apresenta aqui ao mesmo tempo, porém não simplesmente de modo simultâneo, mas antes por meio de movimentos em espiral: *simul-trans*.

RP: Esse conceito de espacialização é notável também porque – se o entendi bem – independe da morfologia dos sons espacializados. Não se trata, pois, de subsidiar por meio de um gesto espacial uma dada gesticulação sonora, mas antes de um domínio talvez até circunscrito em si mesmo e autônomo de constituição composicional. Com isso, você se aproxima em *Simultrans* da maneira com a qual você lidou com o espaço em *Pulsares* ou em *Harmonia das esferas*.

FM: Lembro-me muito bem quando, em 2001, difundi em concerto *Harmonia das esferas* para o círculo da escola acusmática de Jonty Harrison na Universidade de Birmingham logo após uma conferência em que analisei a obra. Na conferência, reportei-me aos meus planos detalhados acerca das permanentes rotações de todas as camadas da obra, as quais foram realizadas com o programa *CSound* e para as quais não levei em conta os sons em si. Depois do concerto, Jonty virou-se para mim e disse: “É impressionante como todos os movimentos espaciais funcionam tão bem, apesar de terem sido programados em antecipação e independentemente da matéria sonora, e como soa bem a peça!” Ainda que o conceito de Leibniz acerca do espaço como ordenação relacional dos materiais e não como coisa autônoma esteja muito próximo de meu entendimento do espaço, e apesar de eu considerar por princípio o espaço como um parâmetro relacional da composição eletroacústica, ele pode sim, em condições específicas, ser tratado como parâmetro composicional autônomo: de um lado, a elaboração espacial deve ser julgada fenomenologicamente em relação aos sons, em especial quando tais cálculos são realizados previamente e de forma autônoma; de outro lado, a planificação espacial deve ela mesma ser testada a partir de uma perspectiva auditiva e fenomenológica, verificando-se em que medida as tipologia e morfologia espaciais são claramente perceptíveis na obra. Stockhausen (1964, p.233) bem tinha razão quando, em meio à realização de *Kontakte* em 1959, observou: “A espacialização crescente do som conferirá à música cada vez maior relevo”. Tais cálculos espaciais pormenorizados só são suscetíveis de serem elaborados em tempo diferido, ou seja, durante o tempo estendido do trabalho em estúdio, e dificilmente podem ser realizados em tempo real. E mesmo um defensor inveterado do *temps réel*, tal como Manoury (1998b, p.81), é levado a reconhecer que “um procedimento espacial complexo e uma evolução calculada dos parâmetros de

síntese necessitam frequentemente de uma *mise au point* definitiva que talvez se mostre inadequada à situação do tempo real”.

RP: Fica evidente que no âmbito de teu conceito específico de espacialização o trabalho em estúdio apresenta algumas vantagens em relação à espacialização em tempo real. Mas o que te incita então às obras mistas nas quais a música instrumental ou vocal se conjuga com camadas eletroacusticamente pré-compostas? E o que te atrai – uma vez que você deposita tanta importância no trabalho minucioso que se dá em estúdio – no uso de meios eletrônicos em tempo real?

FM: Com certeza não o argumento segundo o qual os processos musicais preexistentes e de uma vez por todas prefixados em uma dada mídia de armazenagem de dados soariam de modo inflexível! É enganoso pensar que sejam constituintes materiais os responsáveis pela flexibilidade ou inflexibilidade de uma determinada concepção musical. Toda a *minimal music* soa de modo muito mais inflexível que obras-primas da música de *tape*, tais como *Studie II* ou *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, *Visage* de Berio ou ainda *Epitaph für Aikichi Kuboyama* de Eimert! Se a ideia musical é flexível e plena de conteúdos, é a rigor indiferente se ela é realizada em tempo real ou se se encontra gravada em uma mídia qualquer.

O que me motiva fundamentalmente a escrever música eletroacústica mista é sem dúvida o *caráter multiplicativo* da eletrônica em relação ao universo instrumental. Refiro-me com isso à multiplicação *spectral*, *espacial* e *estrutural* dos instrumentos pelos meios eletroacústicos – possibilidades que são por si sós muito interessantes e justificam plenamente uma tal interação. Para a realização de tais acontecimentos multiplicativos não se faz imprescindível, entretanto, a eletrônica em tempo real: as grandes obras mistas da história da música contêm inúmeros processos sonoros inquestionavelmente impressionantes que foram possíveis, todos, graças ao uso de fitas magnéticas supostamente “inflexíveis”. Nesse contexto, a *fusão* entre gestos musicais provenientes ao vivo dos intérpretes e eventos sonoros eletroacústicos e fixados no tempo desempenha, ao lado do *contraste* entre tais constituições, um papel fundamental. Em obras como *ATLAS FOLISIPELIS*, procurei elaborar toda uma morfologia da interação entre tais polos, entre a fusão e o contraste na relação instrumentos/estruturas

eletroacústicas. Apesar de a fusão constituir indubitavelmente o estado mais almejado e talvez ideal da interação, são raras as obras que transparecem praticamente apenas fusão entre instrumentos e meios eletroacústicos: *Kontakte*, de Stockhausen, certamente constitui o exemplo mais famoso, senão o mais genial.

RP: Você explicou agora mais uma vez em que *não* consiste a superioridade da eletrônica em tempo real... Mas se não é a supostamente maior flexibilidade do tempo real o que te motiva ao emprego composicional de procedimentos em tempo real, o quê então?

FM: Antes de mais nada, preciso reconhecer que a tecnologia do tempo real se desenvolveu bastante desde o final dos anos 1990. Dispomos hoje, efetivamente, de procedimentos e de tecnologias com os quais podemos atingir resultados estruturais e sonoros de alto interesse. É inquestionável que isto possibilita uma expansão substancial do caráter multiplicativo da interação. Aqui vejo uma grande afinidade entre aquilo que constitui o ponto nevrálgico de minha poética na eletroacústica em tempo real e a posição de Boulez: penso aqui na *multiplicação estrutural* do gesto interpretativo, que vai muito além dos desdobramentos em tempo real do “mero” aspecto espectral e espacial. O som não é, pois, somente espacializado ou espectralmente transformado, mas também as figuras estruturais podem, por meio da eletrônica em tempo real, ser desdobradas, e tais desdobramentos dependerão basicamente da maneira pela qual as figuras são executadas pelo intérprete. Nesse contexto, o conceito de Manoury relativo a uma “partitura virtual” (*partition virtuelle*) revela-se de grande importância e constitui um passo além na direção da concepção bouleziana da interação.

RP: De que maneira e com qual função você emprega concretamente então os meios em tempo real nas tuas composições?

FM: Deixe-me evocar um exemplo atual: quis em ambas as minhas obras *Scriptio*, para violino solo, e *TransScriptio*, para violino e eletrônica em tempo real – ambas de 2013 –, levar às últimas consequências as múltiplas possibilidades de gerar processos interativos e abertos por meio da eletrônica em tempo real. Em *Scriptio* interessei-me pela especulação sistemática

a partir de determinados eventos harmônicos tais como estes se defloram no decurso mesmo do ato de compor: *scriptio* é, na verdade, um vocábulo latino que se perdeu e que originalmente significava o “ato da escrita”, enquanto gênese da própria *scriptura*. *Transscriptio*, por sua vez, atravessa e transgride a escrita de *Scriptio*. Trata-se, de certo modo, de uma transcrição expandida, pois a estratégia “transcritiva” vai muito além de uma simples transposição. Por tal razão o título não é simplesmente *transcriptio* (ou seja, *transcrição*), mas antes *TransScriptio*. No decurso da peça, ocorrem constantes multiplicações espectrais e espaciais do original *Scriptio*. Mas de acordo com a maneira pela qual o intérprete executa certa passagem, o programa por mim elaborado pode, seguindo certos critérios, identificar e detectar determinadas alturas; caso tais alturas sejam em relação a suas frequências entoadas de maneira exata, tal fato conduz ao congelamento dessas alturas, o que leva o intérprete a tocar algumas páginas extras de partitura: janelas que podem se *abrir* de acordo com a execução musical e que, caso isto ocorra, atravessam, por assim dizer, o texto original. Com isso, não lidamos de forma alguma com uma mão única: a interação faz eclodir, de tempos em tempos, ações retroativas, e essa possibilidade sempre aberta e até mesmo provável, porém não 100% certa de abertura dessas janelas causa no músico intérprete uma tensão psicológica que faz com que emerja com notável intensidade o caráter *live* dessa música.

RP: Por meio da eletrônica em tempo real você resolveria finalmente o velho problema da execução de obras aleatórias, quando então os músicos não produziam suas interpretações das partituras em questão por meio de decisões espontâneas que se davam em concerto, mas antes preparavam de antemão uma ou mais versões interpretativas, estudando-as minuciosamente. O que me fascina nessa concepção é o entroncamento tão bem-sucedido entre rigorosa planificação e liberdade. A eletrônica em tempo real não tem lugar aqui como mais fraco substituto de uma reprodução de sons electroacústicos previamente realizados, mas antes abre ao intérprete espaços de ação múltiplos, porém de forma alguma arbitrários – e de modo mais preciso, realmente “em tempo real”, pois aquilo que se sucede se dá a partir de uma incalculável multiplicidade de interações do intérprete com o texto musical (que ele toca mas também escuta), com as transformações eletrônicas e com sua própria performance. “Da mesma forma que se entra na floresta, dela se

sai”⁸ – é assim que diz um provérbio alemão, mas isso já não vale completamente para a floresta: o que vem de volta assim o faz de uma maneira jamais plenamente previsível – e o que se transforma é o que ouve e reage. E isto serve muito bem às múltiplas e multiplicáveis respostas que o intérprete de uma tal obra eletroacústica em tempo real obtém para seu próprio ato interpretativo. Ele põe em marcha algo que é, ao mesmo tempo, consequente e aberto – como a própria vida. Desta feita, você concebe aqui, como compositor, de modo muito consequente as implicações do adjetivo “live” – provavelmente você diria, para terminar: do adjetivo “radical”...

FM: ...e com isso revela-se talvez uma parte substancial de minha poética musical, com base, pontuemos, em um princípio filosófico: como certa vez escrevera Pascal, o homem encontra-se com seus pensamentos em meio a duas grandezas infinitas, a saber: de um lado, o infinitamente pequeno, de onde a vida brota; de outro, o infinitamente grande, para onde a morte nos conduz. Viver – e consequentemente *ouvir* – constitui um fato de transição contínua entre ambas essas infinitas delimitações, as quais ao mesmo tempo não devem jamais ser entendidas como limites intransponíveis, pois tais limites podem ser transpostos de infinitas maneiras. Por tal viés, percebo a música como essencialmente *direcional*. “Pois o que é o homem na natureza? Um nada em face do infinito, um tudo em face do nada, um meio-termo entre o nada e o tudo, infinitamente distanciado da compreensão dos extremos” (Pascal, 1951, p.136)⁹. Mas se tais extremos podem nos apavorar (as conclusões muito poéticas de Pascal (*ibidem*, p.142) o conduzem de modo significativo ao som: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me tormenta”)¹⁰, então nossa missão ética e estética consiste justamente em não nos contentarmos com um cômodo meio-termo, mas sim em estender radicalmente esse ponto central da existência e da percepção humanas, expandindo-o em direção ao infinito, a fim de que se almeje desvendar, pelas vias do Novo, os sons desses espaços infindáveis – o que ao mesmo tempo significa: inventá-los. Dante também havia se referido a uma tal experiência, quando, ao descrever na *Divina Commedia* sua chegada ao Paraíso, fala sobre

8 “Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es hinaus.”

9 “Car enfin qu’est-ce que l’homme dans la nature? Un néant à l’égard de l’infini, un tout à l’égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes.”

10 “Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie.”

a novidade do som (uma formulação da qual eu logo me apropriei, em 2006, como título de minha peça eletroacústica de música de câmara *La novità del suono*). Pois que não existe mesmo silêncio, e assim deve soar o lema de uma invenção que busque permanentemente o Novo: a sonoridade infinita do ilimitável nos atrai!

2013