

Maria João Serrão

CONSTANÇA CAPDEVILLE

Entre o Teatro e a Música

Castêlho Cardoso Pereira & C.ª - Rua do Carmo

Edições Colibri

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

C, E (PÁGINA DO PORTUQUESE PARA O CIRCULAR)

1984

CONSTANÇA CAPDEVILLE

ENTRE O TEATRO E A MÚSICA

Colecção: **ENSAIOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão

A publicar

- *Luigi Nono e a Nova Música: Inconformismo e Interpelação*
Mário Vieira de Carvalho
- *Investigação em Psicologia da Música: Estudos Críticos*
Helena Rodrigues e Christopher Johnson
- *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Francisco Monteiro e Ângelo Martingo (coordenação)

Esta colecção é apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia
através do financiamento plurianual de unidades de investigação

Maria João Serrão

CONSTANÇA CAPDEVILLE
ENTRE O TEATRO E A MÚSICA

Edições Colibri

•
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – UNL

Biblioteca Nacional – Catalogação na Publicação

Serrão, Maria João, 1941-

Constança Capdeville ; entre o teatro e a música.

(Ensaaios musicológicos ; 2)

ISBN 972-772-670-4

978-972-772-670-7

CDU 78.07

792

929

Título: Constança Capdeville
Entre o Teatro e a Música

Autora: Maria João Serrão

Tradução do francês: Luís Seabra, no âmbito do Programa Praxis XXI
da Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos
de Sociologia e Estética Musical

Capa: Ricardo Moita

Depósito legal: 248 483/06

Lisboa, Dezembro de 2006

ÍNDICE

Agradecimentos	9
Prefácio de Mário Vieira de Carvalho	11
Carta a Constança	13
Introdução/ Dados biográficos	17
CAPÍTULO I – AS OBRAS: INVENTÁRIO E DESCRIÇÃO	21
1. <i>Mise-en-requiem</i> (1979)	23
2. <i>Memoriae, Quasi una Fantasia I</i> (1980)	27
3. <i>Esboços para um Stabat Mater</i> (1981)	30
4. <i>Double</i> (1982)	33
5. <i>Avec Picasso, ce matin</i> (1984)	37
6. <i>Don't, Juan</i> (1985)	41
7. ... <i>Vocem Meam/Amen para uma Ausência/Ucello</i>	45
8. ... <i>Vocem Meam</i> (1986)	46
9. <i>Doppiomaggio (To Merce.Alla Bausch)</i> (1986)	49
10. <i>Um Quadrado em Redor de Sinbad</i> (1986)	50
11. <i>Memoriae, Quasi una Fantasia II</i> (1986)	52
12. ... <i>para um Stabat Mater</i> (1989)	57
13. <i>Tibidabo 89</i> (1989)	64
14. <i>Take 91</i> (1991)	66
CAPÍTULO II – OS “ARTIFÍCIOS” DA TEATRALIZAÇÃO	69
O Conceito de Teatralização. Parâmetros	72
1. O Diálogo	80
2. O Jogo	84
3. A Dança dos Corpos: Gestualidade/Deslocação/Movimento	88
4. A Simbologia dos Objectos de Cena / A Espacialidade Teatral / As Luzes	92
5. Títulos e Subtítulos. Quadro A e Quadro B	101
6. A Função do Texto no Tecido Musical. Senso e Contra-senso	

CAPÍTULO III – AS CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA

1. “A MÚSICA É...”(C.C.)	111
2. <i>DON'T, JUAN</i>	113
2.1. Descrição Geral da Acção Musical	113
2.2. Análise Musical da Cena 7, <i>My name is... (Abertura)</i>	122
2.3. Análise das Partes Vocais das Cenas 11, 3, 8, 4	130
3. SINAIS DA VOCALIDADE	139
3.1. Voz(es) e Tessituras	139
3.2. Ruídos e Texturas. Instrumentalização e Oralidade	141
3.3. Ritmos e Prosódia	146
3.4. Dinâmicas e Artíficos Vocais	149
3.5. O Grito	152
3.6. Princípios Gerais da Escrita Vocal	154
4. SINAIS DA MUSICALIDADE	154
4.1. O Tempo depois do Tempo. O Instante e as Memórias	155
4.2. Melodia e Harmonia. Espaço Sonoro e Dissonâncias	159
4.3. Instrumentos e Objectos Sonoros: “Agressões e Falsificações”. Ritmos e Sonoridades	162
4.4. A Acusmática e a Espacialização Sonora	164
4.5. Pesquisa de Timbres e Contingências da Escrita	165
4.6. Formas/Estruturas. O Riso e o Humor dos Outros	166
5. CONSTANÇA CAPDEVILLE: A IDEIA MUSICAL E A VIDA.....	169
 CONCLUSÃO	 175
 CATÁLOGO DE OBRAS DE CONSTANÇA CAPDEVILLE	 181
 DISCOGRAFIA	 194
 BIBLIOGRAFIA	 195
1.1. Bibliografia Geral	195
1.2. Obras Colectivas	208
1.3. Escritos sobre C. Capdeville	211
 ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	 213
 ÍNDICE REMISSIVO	 217

*Para a Maria, Cristina, Margarida,
Andreia e minha Mãe*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho realizou-se na Universidade de Paris 8, no Departamento de Estética, Ciências e Tecnologias da Música, entre 1994 e 1997 (versão francesa), e teve o apoio científico da Professora Eveline Andréani, cuja excelência do ensino e da orientação na pesquisa tive a felicidade de usufruir. Por isso e pela amizade que ficou lhe estou muito grata.

Para ele contribuiu ainda o Musicólogo e Professor da Universidade de Rouen, Pierre-Albert Castanet, cuja competente solidariedade não me faltou nunca. Ao longo de vários anos, ele aprendeu também a apreciar Constança Capdeville e a sua obra e, felizmente, também o posso considerar hoje entre os meus melhores amigos.

Em Lisboa recebi aconselhamento científico do Professor Dr. Mário Vieira de Carvalho, da Universidade Nova de Lisboa, a quem agradeço sinceramente o acompanhamento ao longo de todo este processo. E agradeço igualmente o apoio que recebi da parte do Instituto Politécnico de Lisboa e do Conselho Científico da Escola Superior de Teatro e Cinema, que permitiram a minha ausência.

Não esqueço ainda a aceitação e confiança neste projecto pela parte do Dr. Pedro Tamén e do Serviço de Belas Artes da Fundação Gulbenkian que me teve como bolsista durante os 3 últimos anos de preparação da tese de doutoramento.

Assim como não esquecerei o empenhamento de Manuel Cintra e de Janine Moura em me facultarem os meios documentais pertencentes ao espólio de C.C., indispensáveis a esta investigação.

Finalmente os meus agradecimentos a minhas filhas Maria Beatriz (que me ajudou no texto francês), Maria Cristina e Maria Margarida que me estimularam sempre; e a minha Mãe que me substituiu nas ausências;

Agradeço a todos os meus amigos que me ajudaram de diferentes maneiras: Isabelle Duval, Marie-Thérèse Leroy, Jacques e Jacqueline Dubois, Helena Ramires, Maria Adelaide Naepfels Fonseca, Antoine Martin, Maria Pinto, Michèle Claude, Francisco Albuquerque, Anne Brubach, Pierre Rescan.

E um agradecimento especial ao Luís Seabra que traduziu o texto francês para a nossa língua, com as inerentes dificuldades.

Um agradecimento muito especial ao CESEM, na pessoa do Professor Dr. Manuel Pedro Ferreira pela sua iniciativa e empenhamento nesta publicação. E a Hugo Silva pela ajuda prática na sua concretização.

PREFÁCIO

Constança Capdeville ocupa uma posição singular na música portuguesa e mesmo na música europeia. Essa singularidade é o objecto da investigação de Maria João Serrão, que procedeu ao estudo exaustivo e sistemático do espólio legado pela compositora. A extraordinária invenção de Constança Capdeville, o seu gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem do género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra: entre o teatro e a música, entre a visão e a escuta, entre o texto pré-fixado e a improvisação, entre o corpo e o instrumento, entre a estrutura e o processo, entre o espaço e o tempo. Música-Gesto-Teatro sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, eis de que é feita a obra de Constança Capdeville. Cada obra uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas *experimentada* no curso da escrita.

Maria João Serrão conhece bem o material, grande parte do qual lhe foi cedido pela compositora e com ela discutido, nomeadamente o das realizações músico-teatrais. As páginas mudas, os seus grafismos, as suas caligrafias, as suas anotações, as suas palavras, são integradas na perspectiva de quem já as usou antes como mero protocolo ou guia para a acção – para a acção representada, com a sua dinâmica própria, irredutível à análise do texto, do mero traço ou vestígio que dela ficou como registo. Também na qualidade de reputada especialista nas novas dramaturgias musicais do século XX e, designadamente, das correntes experimentais na área do teatro musical ou teatro instrumental, que não só investigou, mas também realizou como intérprete, contribuindo para a sua divulgação entre nós, Maria João Serrão encontra-se numa posição privilegiada para situar a obra de Constança Capdeville no contexto desses desenvolvimentos. Quer no estudo que faz do trajecto da compositora, quer na análise de cada obra singularmente considerada, quer na consideração do pormenor, a autora mantém vivo esse diálogo com a situação europeia e a situação local, tanto mais acentuando, por isso mesmo, a pulsão disruptiva que singulariza a individualidade artística de Constança Capdeville.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Dezembro de 2005

CARTA A CONSTANÇA

Cara Constança,

Deves lembrar-te do dia em que fui ao teu encontro anunciando-te que queria estudar a tua obra, especialmente a que se destinava a vozes e que era mais teatral e tu me respondeste, muito sinceramente, que não tinhas escrito nada de especial para a voz. Conversámos algumas horas na tua casa de Caxias; entretanto já te referiras à tua pecinha para piano, composta na juventude, e em que a pianista devia dizer repetidamente, ao longo da sua execução: “*Maman, j’ai vu dans la lune*”, com diferentes intenções. Foi bom ver o teu entusiasmo crescer pouco a pouco e enunciares uma série de obras, algumas das quais eu conhecia bem, em que a voz estava presente e ocupava um papel importante, mas, claro, não convencional.

Saí radiante.

Desse primeiro encontro de pré-trabalho ficou uma cassette audio, gravada no período em que ainda me consegui concentrar na manipulação do pequeno magnetofone. Creio que para o final outras febres me acometeram tendo percebido que teria em ti uma aliada para a tarefa impensável que decidira fazer.

Contei-te então algo da minha estimulante experiência no trabalho que fizera nos anos 80 com o Georges Aperghis, em Paris, como intérprete cantora e atriz do seu teatro musical e não negaste alguma identidade que foquei entre os propósitos e os processos de ambos, posto de parte tudo aquilo em que se diferenciavam e assumiam personalidades criativas bem distintas.

E assim, ao fim de um ano e meio (Set. 91) parti para França, carregada com os materiais de toda a ordem que me forneceste e com a alma que quiseste partilhar comigo.

Foi duro o desbravar de tanta papelada, música misturada com poesia, textos de apoio com roteiros, pensamentos manuscritos com directivas de cena, etc, etc..., mas sempre que voltava ao país, novos encontros contigo recriavam novos estados de espírito e diluam algumas das naturais dúvidas.

Sózinha, estendia as enormes páginas de música fotocopiadas sobre a cama, rodeadas de notas e referências, para poder entender as simultaneidades e as sobreposições, aspectos em que, cara Constança, sempre foste muito versada... Hoje reconheço que, apesar de ter mergulhado intensamente nesse teu jogo, cada vez que me debruço de novo sobre uma das tuas partituras, mesmo as originais, sempre descubro mais qualquer coisa, sempre corrijo mais alguma das minhas respeitáveis convicções!

Paciência, é sem lamentos que vou agora partilhar com outros aquilo que nos veio de ti, erros e falhas à parte; consente esta leitura que se não for inteiramente certa procurou ser rigorosa, embora não fria.

Muito cedo não pudeste afirmar mais os teus desejos, as tuas percepções, as tuas fantasias. Ficaram as memórias, que sempre defendeste, para suportar essa precoce ausência, esse parar tão cedo que nos obriga, enquanto aqui, a continuar imaginando o que deixaste inacabado. Lembranças ficam também para o nosso Jorge que teimosamente partiu cedo e de quem tanto recebemos, mas por tão pouco tempo.

Aceita esta tarefa, bem limitada se nos lembrarmos de toda a obra que fizeste, como um gesto simples de amizade e reconhecimento mas, sobretudo, como um mergulho sem rede na aventura desinteressada de quem estima o teatro e adora a música.

M.J.S.



IL.1 – Constança Capdeville agradecendo os aplausos após a estreia da sua obra *Que mon chant ne soit plus d'oiseau*, pela Orquestra Gulbenkian, nos 15^{os}. EGMC, na Aula Magna da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa, em 5 de Maio de 1991.

INTRODUÇÃO¹

Dados Biográficos

Constança Capdeville (cujo nome completo era Agustina Capdevilla Moreno) nasceu em Barcelona em 1937, em plena guerra civil de Espanha. Aí passou a primeira fase da sua infância em que seu pai, amante de arte, a levava a participar em acontecimentos culturais e artísticos, tendo-lhe comunicado desde muito cedo o gosto pela dança, pela música e pelo cinema.

Em consequência da situação político-social no país se tornar cada vez mais difícil, e após inúmeras privações, Constança Capdeville e sua família partiram para Portugal em 1951, à procura de uma melhoria de vida. A partir de então aqui viveu e desenvolveu a sua criatividade artística, vindo a falecer, com 55 anos, em Fevereiro de 1992, na casa de Caxias, junto da natureza que serviu de enquadramento ao seu trabalho e à sua vida.

Em Barcelona, a compositora estudou na Escuela Normal del Ensino Particular, na Academia del Centro Artistico Musical e no Conservatorio del Liceo. Em Portugal obteve os diplomas dos Cursos Superiores de Piano e Composição do Conservatório Nacional de Lisboa, respectivamente nas classes dos professores Lourenço Varela Cid e Jorge Croner de Vasconcellos. Mais tarde, frequentou os Cursos Especiais de Musicologia (restituição, transcrição e instrumentação), Interpretação de Música Antiga e Técnica de Acompanhamento (piano e clavicórdio), sob a direcção do professor e especialista Santiago Kastner. Em 1962, Constança Capdeville teve a oportunidade de seguir um curso de Verão em Santiago de Compostela, como bolseira da Fundação C. Gulbenkian, para trabalhar com o compositor/pedagogo Philip Jarnach. Nesse mesmo ano recebeu o Prémio de Composição do Conservatório Nacional de Lisboa, atribuído à obra para órgão *Variações sobre o Nome de Igor Stravinsky* (um dos compositores que influenciou certos aspectos da sua escrita).

Frequentou ainda vários seminários de análise musical dirigidos, entre outros, por Nadia Boulanger, Jorge C. de Vasconcellos, Luis de Pablo.

Durante o período em que se dedicou ao Curso de Composição (1957-62) foi por várias vezes solicitada a participar, como compositora e intérprete, em concertos com a Orquestra Universitária de Lisboa. Destes, teve particular destaque o concerto «Nova Geração», no Conservatório Nacional, em 1962, onde foram executadas algumas das suas obras de juventude para piano.

No contexto dos Cursos de Aperfeiçoamento organizados pela Fundação Gulbenkian, Constança Capdeville frequentou o Seminário de Instrumentação Moderna dirigido pelo compositor e musicólogo

¹ Esta Introdução foi elaborada com fundamento nas notas que a compositora nos forneceu pessoalmente em Janeiro de 1990. (M.J.S.)

Gunther Becker e, em 1972, o Curso de Percussão Contemporânea dirigido pelo professor Rudolf Schingerlin. Também a sua preferência pelos instrumentos de percussão, de múltiplas dimensões, tradicionais ou recriados a partir de objectos, ficou patente em toda a sua criação, com especial incidência nas obras de teatro/música.

O talento criativo de C.C. manifestou-se muito cedo, mesmo antes da sua formação estar completa, pois com a idade de 12 anos já escrevera várias pequenas peças a que dava sempre um título: *Caixinha de Música*, para piano, *Ária à Memória de um Rei Desaparecido*, onde a parte do canto era substituída por uma melodia no oboé, ou a pequena suite *Visions d'Enfant* para piano. Mas a sua carreira de compositora sofreu um impulso decisivo no momento em que recebeu a encomenda de uma obra para orquestra feita pela Dra. Maria Madalena de Azeredo Perdigão, em nome do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian. A realização dessa partitura exigir-lhe-ia um grande esforço, do qual guardou sempre uma viva recordação. Para satisfazer a encomenda isolou-se durante meses e, finalmente, surgiu *Diferenças sobre um Intervalo* em que começava a manifestar-se uma linguagem muito pessoal e cuja primeira audição absoluta foi dada em 1969, no XIII Festival de Música Gulbenkian, pela Orquestra Gulbenkian.

Um longo percurso, rico em pesquisa e na afirmação da personalidade criativa de Constança Capdeville, teve lugar, desde essa primeira criação e as últimas encomendas de 1991, nomeadamente *Take 91* (espectáculo sobre cinema dando primazia à imagem), dirigido pela autora e sobre o qual disse:

«Take 91 é uma nova aposta do ColecViva no sentido de, a partir de sensações, de memórias, de vivências, criar imagens – imagens visuais, imagens sonoras – organizando-as de modo a, por sua vez e através do fio mágico da comunicação, conseguir provocar sensações, acordar memórias, criar novas imagens a quem vê, a quem escuta.»²

Nesse mesmo ano foi ainda executada a derradeira encomenda, *Que mon chant ne soit plus d'oiseau*³ pela Orquestra Gulbenkian. Um ano mais tarde, em Maio de 1992, Constança Capdeville foi recordada e homenageada nos XVI Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Para além daquela obra, ouviram-se ainda *Mise-en-requiem* pelo Grupo de Música Contemporânea, dirigido por Jorge Peixinho, e *Und Webern Sprach...*, pela Oficina Musical do Porto, dirigida por Álvaro Salazar.

Constança Capdeville interessou-se igualmente pela investigação musicológica, tendo colaborado, entre 1964 e 1971, com as Comissões de Musicologia da Fundação Gulbenkian, na Biblioteca Nacional de Lisboa e na Biblioteca da Ajuda. Foi assistente do musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro para o estudo e publicação de uma edição pouco conhecida do *Tratado Lux Bella*, de Domingos Marques Durán (Salamanca, 1905). Escreveu ainda vários textos sobre música portuguesa, publicados em Portugal e no estrangeiro, tais como *Aperçu sur la Musique Religieuse*⁴; e fez trabalhos de restituição, transcrição e instrumentação de obras de música antiga, entre as quais a *Sinfonia em fá maior* de Carlos Seixas e *Miserere* de João Domingos Bomtempo (esta por encomenda da FCG).

Mas a compositora realizou igualmente uma carreira de intérprete de obras para piano e percussão. Prestou colaboração a grupos como os Menestréis de Lisboa, sob a direcção de Santiago Kastner, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, sob a direcção de Jorge Peixinho, e foi percussionista convidada da Orquestra Gulbenkian em concertos de música contemporânea, nomeadamente na execução de duas peças de Krzysztof Penderecki, em 1972, dirigidas pelo compositor.

² C. CAPDEVILLE, in: *Programa dos XV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa 1991.

³ Verso de um poema de Manuel CINTRA.

⁴ In: *Encyclopédie des Musiques Sacrées*, Paris, Labergerie, 1968.

Fundou o grupo de música de câmara Convivium Musicum que integrava, além da compositora, a pianista Janine Moura e os cantores Helena Pina Manique, Albertina Xavier, Fernando Serafim e Orlando Worm. E, mais tarde, fundou o ColecViva, o único grupo de teatro musical em Portugal, que se estreou nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea em 1985, com a criação da obra *Don't, Juan*. Este grupo, formado pela pianista Olga Prats, o contrabaixista Alejandro Erlich-Oliva, o cantor Luís Madureira, o bailarino e coreógrafo João Natividade, o mimo Osvaldo Maggi e a própria compositora, proporcionou a montagem de várias obras de teatro e música, género que constituiu um dos terrenos mais férteis da criação de C. Capdeville.

Fundou ainda, com o então jovem compositor António Sousa Dias, o projecto Opus Sic (obras realizadas com sons sintetizados), tendo sido criada a música para o bailado *Io Sono una Bambina o sono un disegno*, de Margarida Bettencourt, e a banda sonora para o filme *A Maldição de Marialva*, de António Macedo, esta da autoria de A. Sousa Dias.

A sua derradeira iniciativa em matéria de colaborações foi o projecto Palavras por Dentro, com o poeta e actor Manuel Cintra, tendo como primeira apresentação, em 1988, *Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação*, sobre um poema de Manuel Cintra, música de C. Capdeville, encenação e interpretação dos autores. Este duo viria ainda a criar a peça *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, sobre o poema de Blaise Cendrars; e, em 1990, *Silêncio, Depois*, em memória de Samuel Beckett, com música de C. Capdeville, encenação de Manuel Cintra, coreografia de João Natividade e interpretação dos autores, obra concebida um ano antes do desaparecimento da compositora em que se evidenciava o uso do silêncio na música e na acção como parte muito significativa da representação. Criou ainda e musicou a série de televisão *Binário*, em colaboração com a Juventude Musical Portuguesa, programa formulado com objectivos didácticos.

Um outro campo significativo da actividade criativa da autora é o das composições para bailado (entre 1973 e 1985): p.e., *Ritual One*, para uma coreografia de Jim Hughes, *Libera Me*, *Lúdica* e *Só Longe Daqui*, para coreografias de Vasco Wellenkamp, e *Dmitriana*, para uma coreografia de Carlos Trincheiras, todas estreadas pelo Ballet Gulbenkian. E ainda *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica (Viva Picasso!)*, para uma coreografia de Elisa Worm e Paula Massano, criada pelo Dança Grupo, e *As Troianas*, bailado coreografado por Olga Roriz e criado pela Companhia Nacional de Bailado.

Coincidindo com o mesmo período (de 1979 a 1986) C. Capdeville colaborou também com o teatro, criando a música para a encenação de Mário Barradas, *Quinze Rolos de Moeda de Prata*, para a peça *Molly Bloom*, de J. Joyce, encenada por Carlos Quevedo, e para as encenações de Mário Feliciano: *A Casa de Bernarda Alba*, de F. García Lorca, *Filhos de um Deus Menor*, de Marc Medoff, e *Píldes*, de Pier Paolo Pasolini, para a qual trabalhou com especial entusiasmo. Fez ainda a música para *Muito Barulho por Nada*, de William Shakespeare, em colaboração com o Miso Ensemble, peça encenada por Luís Miguel Cintra no Teatro do Bairro Alto pelo grupo A Cornucópia.

Também o cinema português pôde contar com a criação da compositora da banda sonora dos filmes *Cerromaior*, de Luís Filipe Rocha, em 1979, e *Solo de Violino*, de Monique Rutler, em 1990, tendo sido ainda, no mesmo ano, conselheira musical e actriz no filme *Rosa de Areia*, de António Reis e Margarida Cordeiro. O seu fascínio pelo cinema ficaria ainda consagrado na obra *Take 91*, a que a autora deu o subtítulo de «teatro musical para o cinema», em que as citações musicais e as imagens-memórias de filmes se sucediam intercaladas com acções na cena e com deambulações no espaço palco/sala, executadas por Constança, mulher-menina, numa extraordinária retrospectiva histórica e estética da sua própria arte e vida.

Para além da composição, resta ainda referir a pedagogia, o gosto pela comunicação do saber e da descoberta em conjunto, da montagem e da improvisação, tudo fez parte das aulas vivas a que presidia: da experimentação passava à análise; e da natureza intrínseca da própria música extraía a gestualidade através da qual era possível recriar outra dimensão do sentido musical.

Desde os 17 anos começou a dar aulas particulares de piano, e após a obtenção do respectivo diploma, ocupou um lugar de professora na Academia de Música de Santa Cecília (de 1967 a 1971). Foi também professora de Educação Musical, de Composição e de História da Música, no Conservatório Nacional de Lisboa (de 1971 a 1986). Em 1986 foi criada em Lisboa a Escola Superior de Música do Ensino Superior Politécnico, onde C. Capdeville foi convidada a leccionar as classes de Composição Livre, Leitura de Partituras, Formação Auditiva e História da Música do Séc. XX.

De 1980 até final da sua vida, foi professora convidada do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, nas matérias de História e Problemática da Interpretação e Análise da Música do Séc. XX. No âmbito desta Universidade, dirigiu seminários de improvisação musical e de teatro/música. Ainda nesta área dirigiu dois seminários sobre o tema «O Teatro Musical e o Intérprete Hoje», organizados pelo Serviço Acarte do Centro de Arte Moderna da FCG (1986 e 1987); foi ainda responsável pela apresentação dos jovens músicos que representaram Portugal na XVII International Conference da International Society for Music Education, em 1986.

Constança Capdeville era membro da Direcção do Conselho Português da Música e membro efectivo da Associació Catalana de Compositors de Barcelona. O Governo Português, reconhecendo o papel preponderante que a compositora desempenhou no panorama musical contemporâneo em Portugal, atribuiu-lhe a Medalha de Mérito Cultural, em Outubro de 1990, e o grau de Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, em Junho de 1992, a título póstumo.⁵

⁵ Todas as obras citadas nestas notas biográficas são apenas exemplos da criação de C.C., encontrando-se uma lista exhaustiva no Catálogo de Obras, p. 181.

CAPÍTULO I

AS OBRAS: INVENTÁRIO E DESCRIÇÃO

Abordar o teatro musical de Constança Capdeville significa penetrar num universo multifacetado de sons e de imagens, que é o das suas pulsões criativas. Mas, para decifrar e analisar a obra, devemos tentar redesenhar as fronteiras que a compositora se esforçava precisamente por diluir entre os géneros e suas componentes, fascinada pela globalidade na criação, isto é, pela descompartimentação das artes e a sua fusão na obra. E a investigação sistemática desta complexidade constitui um dos objetivos do nosso estudo.

As suas obras de música/teatro são numerosas e delas podemos salientar quatro procedimentos diferentes:

1. Teatro musical: as peças de teatro musical seguem as regras gerais do género, tal como foi criado por M. Kagel e seguido por G. Aperghis, na Europa dos anos 60-90. Citaremos, a título de exemplo, *Mise-en-requiem*, 1979, *Double*, 1982, *Don't*, *Juan*, 1985, *Memoriae*, *Quasi una Fantasia I e II*, 1980 e 1986, respectivamente;

2. Música para o teatro: partituras criadas para peças de teatro de texto tradicional, em colaboração com um encenador. É o caso de, por exemplo, *Molly Bloom*, de James Joyce, 1981, *Filhos de um Deus Menor*, de Mark Medoff, 1985, *Pílades*, de P.P. Pasolini, 1985, *Muito Barulho por Nada*, de W. Shakespeare, 1990;

3. Espectáculos cénico-musicais: criados com referência a músicas, textos e mesmo vidas de personalidades, para lhes prestar homenagem, sendo a compositora aqui a única responsável pela concepção, encenação e criação dos elementos cenográficos. Temos, como exemplos, *Vamos Satiear*, em três versões, 1979-85, *Fe...de...ri...co*, 1987 (homenagem a Federico García Lorca), *The Cage*, *Celebração do Não-centenário de John Cage*, 1988, ou *Wom, Wom, Cat(h)y*, 1990 (para Cathy Berberian).

4. Palavras por Dentro, projecto concebido em colaboração com o poeta e actor Manuel Cintra, que tem como particularidade a poesia ou o texto como elemento iniciador. As obras criadas no âmbito deste projecto foram: *Conversa entre um Contrabaixo e uma Inquietação*, 1990, sobre um poema de Manuel Cintra, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*, 1988, sobre o texto original de Blaise Cendrars, e *Silêncio, Depois*, 1990, sobre textos de Samuel Beckett.

É evidente que a produção espectacular gerada por estes diferentes processos tem pontos de encontro e semelhanças, como a tentativa de fusão dos elementos intervenientes, o que não surpreende se tivermos em conta a coerência interna das pulsões que desencadeiam o trabalho criativo da compositora. A diversidade encontra-se sobretudo na quantidade de música escrita e na escolha do elemento que dará o impulso inicial: por vezes o texto, por vezes a peça de teatro ou ainda a música de outros compositores, conforme os casos.

Mas o que é mais notável é que estas mesmas tendências paradigmáticas das obras musicais/ teatrais de C.C. (quase obsessivas) são igualmente perceptíveis, implícita ou explicitamente, nas suas partituras de música de câmara e de orquestra. Podemos mesmo afirmar que o primeiro passo apreensível, sintoma desta pulsão globalizante, se encontra já em embrião na pequena peça para piano, *Maman, j'ai vu dans la lune* (a quarta de 7 peças da pequena suite para piano, *Visions d'Enfant*), 1958-59, obra de juventude, na qual a pianista deve dizer o título com diferentes intenções ao longo da peça, pormenor original no repertório pianístico que se executava então.

A este respeito, a compositora disse-nos, no início da nossa colaboração:

«É uma criança que diz, 'Maman, j'ai vu dans la lune' e depois insiste 'maman', e mais longe 'j'ai vu'. E, através da música, compreendemos que a criança se liberta pouco a pouco da mãe e fica maravilhada com a imagem daquilo que vê na Lua.»

Este é apenas um exemplo paradigmático da tendência multidisciplinar manifestada ao longo da actividade criativa de C.C., em termos de escolha dos elementos composicionais próprios da música do século XX, mas também do seu percurso pessoal.

Sem pretender excluir outros critérios possíveis, aquele que nos orientou para fazer a selecção das obras de T.M. de C.C. fundou-se nas características gerais do teatro musical contemporâneo europeu, a saber:

- a) Tomar as qualidades do som, em vez das do texto (ao contrário da tradição clássica), como ponto de partida para a montagem do espectáculo: a «partitura» transforma-se, então, no guia geral da criação;
- b) Fazer intervir todos os elementos da estrutura num nível igual, desenvolvendo-os em autonomia, sem perturbar a sua fusão no espectáculo, que se pretende integral. Estes elementos são variados, sendo os mais frequentes a música, o texto, o jogo teatral, a cenografia, os adereços, a iluminação, o gesto, o movimento, a dança, a banda magnética e, mais raramente, as projecções audiovisuais ou cinematográficas;
- c) Explorar a voz de formas não convencionais e obter, por meio de diferentes recursos, novas sonoridades que traduzam as ideias da compositora, inserindo-se no espírito da época;
- d) Alargar a espacialização sonora (acusmática) e diversificar os espaços cénicos.

Do conjunto das obras em que se baseia o nosso estudo, estabelecemos dois grupos:

- um primeiro grupo que integra as que são mais bem estruturadas, mais longas, e onde a partitura musical assume maior importância: *Mise-en-requiem*, *Memoriae*, *Quasi una Fantasia I*, *Esboços para um Stabat Mater*, *Double*, *Don't Juan*, *Memoriae*, *Quasi una Fantasia II*, ... para um *Stabat Mater*;
- um segundo grupo que compreende as obras mais curtas, onde a partitura é bastante reduzida e que integram, em grande parte, fragmentos de música criados para as peças precedentes: *Avec Picasso, ce matin...*, *Vocem Meam* (também nas versões *Ucello* e *Amen para uma Ausência*), *Doppiomaggio*, *Um Quadrado em Redor de Sinbad*, *Tibidabo 89* e *Take 91*.

Ao longo do inventário descritivo das obras que se segue, tentaremos acentuar os traços particulares que tornam cada obra única, bem como os traços de identidade que as aproximam. O que explica que nos concentremos mais sobre a partitura musical, em certos casos, sobre os elementos teatrais, noutros, ou sobre os textos, noutros ainda.

Ao elaborar este inventário, a nossa intenção foi também permitir aos que não conhecem as obras de teatro musical de C.C., seguirem mais facilmente o nosso percurso analítico, particularmente nos

capítulos em que se fará a síntese dos tratamentos característicos da vocalidade e da musicalidade.

Por esta razão, não pretendemos fornecer uma descrição exaustiva mas tão somente salientar os aspectos musicais, textuais, teatrais, cenográficos ou coreográficos que nos parecem realçar em cada obra, a sua especificidade.

MISE-EN-REQUIEM (1979)

para conjunto instrumental, banda magnética e 3 projectores

flauta, trompa, trompete; violino, viola de arco, violoncelo; harpa, guitarra;
tímpano, gongo, crócalos, *wood-blocks*.

Vozes dos instrumentistas.

Mise-en-requiem, que constitui a segunda parte de *Noemas* (1970-72), para coro, orquestra e banda magnética, é uma encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian e foi criada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido por Jorge Peixinho, nos III Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea de 1979, em Lisboa, no Grande Auditório da FCG.

Esta obra, composta segundo as regras e o espírito do teatro instrumental, na linha de Mauricio Kagel, tem em comum com *Momento I* (1971-72) e *Libera Me* (1977, versão de *ballet*, e 1979, versão de concerto) o facto de interrogar o plano metafísico da vida e, para a autora, é «uma homenagem à memória e à existência de todos os seres vivos»¹.

Mise-en-requiem apresenta uma estrutura em 7 secções que respeitam o sentido litúrgico de um «requiem» e são autónomas do ponto de vista da construção musical, do material e da duração.

Cada uma das 7 secções é anunciada por um instrumentista em cena:

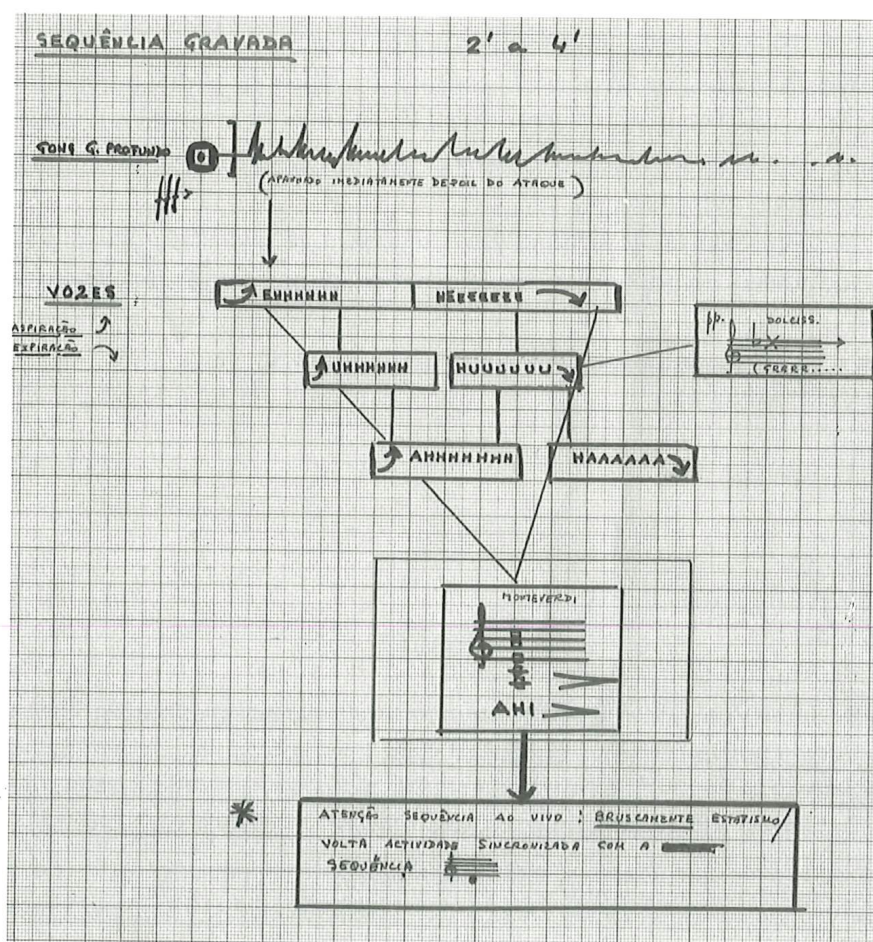
- I EXAUDI VOCEM MEAM
- II RE, QUIEM
- III REX TREMENDAE
- IV DIES IRAE
- V TUBA MIRUM
- VI MORS STUPEBIT ET NATURA
- VII DUM VENERIS

A secção I, EXAUDI VOCEM MEAM, é muito curta e baseia-se no título, fazendo ouvir vozes gravadas, sobre consoantes oclusivas e sibilantes (kss, ksss, ksssss, kss), seguidas por maracas em cena, em diálogo e sobrepostas aos barulhos gravados de pedaços de fita adesiva que se retira com movimentos bruscos. Tudo pára subitamente para dar lugar ao silêncio e à imobilidade.

São, portanto, as vozes que fazem a abertura, dando o tom por contrastes de sonoridades em simultâneo com movimentos laterais de cabeça dos instrumentistas, alternando com momentos de total imobilidade.

¹ C. CAPDEVILLE, Notas pessoais.

A secção II, RE, QUIEM, é introduzida por um grande uníssonos de cordas sobre a nota ré (primeira sílaba de «requiem»), seguido de todos os outros instrumentos, que tocam a mesma nota mas procurando os efeitos e sonoridades mais diversificados: diferentes tipos de *pizzicati* para as cordas; ataques desencontrados, harmónicos da nota fundamental acompanhados de assobios, para a guitarra; efeitos de *flutterzunge*, articulações de chaves, surdinas, ataques diversos, o canto no interior do corpo dos instrumentos, para a flauta, a trompa e o trompete, utilizando todo o conjunto de intensidades contrastantes. A organização desta secção depende das indicações do dirigente, que deve executar ruídos com seixos sobre um tambor e decidir o número de repetições. Do princípio ao fim, ouvem-se sons de um gongo, gravados, graves e profundos, com função de pedais. Difundidas pela banda, vozes emitem fonemas desencontrados, sobre a inspiração e a expiração: «EHHHHH, HEEEE, UHHHHH, HUUUUU, AHHHHH, HAAAAA»; depois deste turbilhão de texturas sobrepostas, que fazem lembrar o turbilhão provocado pelo acorde dissonante da *Messagera*, de *Orfeo* de Monteverdi, chega-se ao acorde consonante: lá, dó, mi, lá, dó sobre a sílaba «AHI», espécie de alívio para os intérpretes (IL.2):



IL. 2 – Mise-en-requiem

A secção III, REX TREMENDAE, está ligada à anterior e é de novo introduzida por ruídos gravados e sons de pequenos seixos sobre as cordas do piano e sobre pandeiretas. Em cena, dá-se um grande clímax criado por batimentos nas percussões, o gongo percutido pelo triângulo e as vozes gritando «REX!», em acorde dissonante, sobre o ritmo dos tímpanos (citação de *Rex Tremendae*

Majestatis, do *Requiem* de Mozart) – colcheia, colcheia com ponto, semicolcheia, colcheia, colcheia – sem texto.

A compositora faz a seguinte reflexão, para a interpretação desta passagem:

«Imaginar que a intervenção da palavra REX! é simplesmente visual quando se chega ao clímax desta secção, como se a queda das pedras abafasse as vozes e os instrumentos.»²

Pretende-se assim obter uma contenção muito densa no próprio momento em que o público havia sido preparado para uma resolução logicamente inversa.

Jogando ainda com os efeitos de contraste, C.C. pede alternâncias entre as execuções dos instrumentistas em pequenos grupos e instantes de silêncio, numa função alternada entre solistas e *tutti*. Relativamente ao sentido profundo desta obra, o crítico musical Augusto M. Seabra comenta:

«Em lugar do ritual da morte, *Mise-en-requiem* é uma permanente exigência dos corpos, que se deslocam, fazendo soar não só uma ‘voz’ instrumental mas também as suas próprias vozes (que anunciam as diferentes secções), enquanto, entre os corpos, os instrumentos se entrecrocaram numa dominância constante do ‘percutivo’.»³

A secção IV, DIES IRAE, apresenta um canto difundido, sempre sobre a mesma nota, acentuado pelo tambor e pelos tom-tons, vigoroso, quase violento, sobre as vogais do texto em latim: «*Dies irae dies illa solvet saeculum in favilla teste David cum Sibylla*» (i e, i ae, i e, i a, o e, ae u, i, a i a, e e, a i, u, i y a); aqui as percussões e as vozes são tratadas em tempos não-sincronizados.

Em cena, o violonista segue rigorosamente as articulações do canto gravado, simulando tocar vigorosamente com o arco sem produzir qualquer som, no mesmo espírito das vozes e dos tambores. O piano preparado sobre as notas agudas, as vozes em cena e a pequena percussão, com intervenções curtas e rarefeitas, devem criar um clima delicado e transparente, em contraste com o da banda magnética. As sequências repetem-se tantas vezes quantas o dirigente indicar. À flauta compete uma parte totalmente independente do conjunto, através de pequenos motivos de notas longas, nos agudos, precedidos de apogiaturas curtas. Não há transição para a secção seguinte.

A secção V, TUBA MIRUM, continua com o sentido da anterior, com ataques brutais na trompa, no violoncelo e no tímpano, seguidos de ataques mais doces no trompete e na harpa, que se silenciam dando espaço a uma pulverização de pequenas notas, batimentos de mãos e vozes rugindo sobre o fonema nasalado MMMMM!. Esta passagem dura apenas 6 segundos.

Depois disto, a textura muda totalmente dando lugar a um diálogo entre a harpa e a guitarra, docemente, e as intervenções do violoncelo (único instrumento presente do princípio ao fim desta secção), reagindo por *pizzicati* com muito *vibrato*, golpes de arco, *glissandi*, notas longas isoladas, dedilhações secas e fortes, último efeito que se prolonga até ao final.

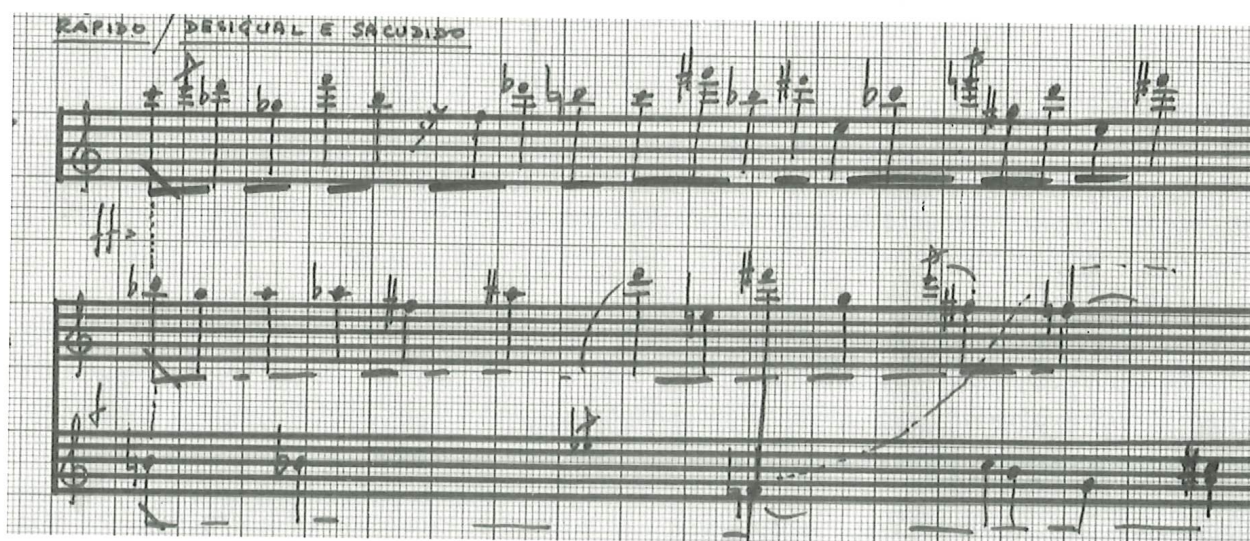
A partir da entrada do diálogo entre a harpa e a guitarra há sobreposição com a banda magnética, que difunde em ritmo regular, um saltitar lento, sobre tímpano grave, com baqueta mole e vozes não sincronizadas sobre o texto em latim: «*Tuba mirum spargens sonum, per sepulchra regiorum, coget omnes ante thronum.*» O texto é dito em ritmo rápido, estalando a língua, acompanhado de ruídos secos com os dedos das mãos e dos *wood-blocks*. Esta secção liga-se naturalmente à seguinte.

² C. CAPDEVILLE, Notas pessoais.

³ Augusto M. SEABRA, *Programa dos V Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, Junho 1981.

A secção VI, MORS STUPEBIT ET NATURA, é introduzida por uma pedal do piano na mão esquerda, sobre um lá grave, muito forte, e um «*ostinato* obsessivo como um sino»; na mão direita um ritmo de fusas e colcheias com ponto. A sequência repete-se cinco vezes antes da entrada da fita magnética que transmite exactamente a mesma sequência entre 12 e 15 vezes. Uma intervenção visual, sobre o fundo sonoro que acabamos de descrever, é um momento muito conseguido no que respeita ao efeito de surpresa que C.C. procura com frequência e que consiste na execução gestual da dicção muda do texto “*Mors stupebit...*”, do *Requiem* de Mozart.

Assim, três cantores, de pé com as partituras na mão, cantam interiormente em perfeita sincronia e respeitando rigorosamente o ritmo do trio, vendo-se apenas os seus gestos de articulação, sem qualquer som. É um momento carregado de emoção, aparentemente cómico, que, pela concentração sobre o jogo teatral e os sons que o acompanham, adquire antes o sentido trágico de uma comunicação tornada impossível. Esta intervenção está ligada à seguinte que consiste num curto comentário, difundido, e os instrumentistas em cena que tocam mais ou menos o mesmo material: o piano preparado com papéis entre as cordas, a mão esquerda à volta da nota «polar» si (sib), em semínimas, e a mão direita no agudo, em intervalos de segunda e terceira maiores e menores, quarta diminuta e sétima e nona maiores. O ritmo das colcheias é mais rápido e os tempos são desencontrados entre as duas linhas. Em sobreposição, a flauta, nos agudos, em intervalos de segunda menor, terceira diminuta, quarta aumentada, quinta perfeita e diminuta, sexta e sétima maiores e menores e nona aumentada, toca um fragmento “rápido, desigual e sacudido” (IL. 3):



IL. 3 – *Mise-en-requiem*

Esta segunda parte termina pelo abandono sucessivo do pianista, que substitui os sons por gestos de virar as páginas da partitura para a frente e para trás, como se estivesse à procura de qualquer coisa, pelo flautista que pára no meio de uma intervenção ficando subitamente imóvel, pelas cordas que tocam a mesma nota grave, espaçada, até ao fim, e a harpa, a guitarra, a trompa e o trompete que utilizam muito discretamente pequenas fórmulas inscritas nos seus reservatórios.

A secção VII, DUM VENERIS, é gerada, mais uma vez, pelo final da secção anterior, fazendo-se ouvir uma espécie de onda lenta, que começa em *pianissimo* sobre os bordões do piano e com baquetas moles sobre o gongo, num crescendo progressivo. A esta onda junta-se a guitarra, a harpa e a flauta, com notas longas, dispersas, ataques suaves e lentos e pequenos *glissandi*; ao mesmo tempo, ouvem-se

vozes que assobiam (imitando sirenes) no interior de mãos fechadas em tubo, sobre a sílaba «woooû», espaçadamente. O conjunto dos intérpretes duplica os sons gravados que vão do *piano* ao *fortissimo*, dando-lhes uma espessura mais densa. Chegando ao clímax, a trompa e o trompete tocam as suas partes, cujo conteúdo são semínimas dispersas, rápidas e agressivas.

Perto do final desta secção, que é também o final da obra, os instrumentistas afastam as mãos dos instrumentos, lentamente, com um gesto visível, e é a banda magnética que difunde a música como se eles continuassem a tocar, até ao desenvolvimento do crescendo geral. Tudo acaba «com toda a força», em cena, com a flauta e um assobio de sirene *fortissimo*, logo seguidos de um silêncio total enquanto que, durante alguns segundos, as cabeças de alguns músicos fazem movimentos rápidos para a direita e para a esquerda, como autómatos, ficando todos os outros imóveis até ao *black-out* final.

MEMORIAE, QUASI UNA FANTASIA I (1980)

para 2 contrabaixos (1 músico), 1 piano (2 pianistas), grupo vocal de 13 cantores, banda magnética e luzes

Outras fontes sonoras utilizadas: 10 garrafas de vidro, um par de maracas, 1 plectro, bambus, 4 lâminas rectangulares de papel de alumínio, 20 dedais, uma campainha, 10 pares de baquetas moles e 1 par de feltro, seixos médios, 2 pequenos copos pesados, interruptores.

Encomenda da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal.

Criação nos IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea com Constança Capdeville e Jorge Peixinho ao piano, Alejandro Erlich-Oliva no contrabaixo e os solistas do Coro Gulbenkian, no Grande Auditório da FCG, em Lisboa.

Obra dedicada a Jorge Peixinho.

A propósito desta obra escrita em 1980, depois de *Libera Me* e de *Mise-en-requiem*, fazendo as três parte de um ciclo de temas recorrentes – tais como o tratamento particular do tempo vertical, privilegiando o instante, que alterna ou coexiste com o tempo horizontal, a utilização do gesto que induz ou substitui um som, o sentido de uma espiritualidade que se destaca cada vez mais fortemente nas suas últimas obras –, C.C. precisa:

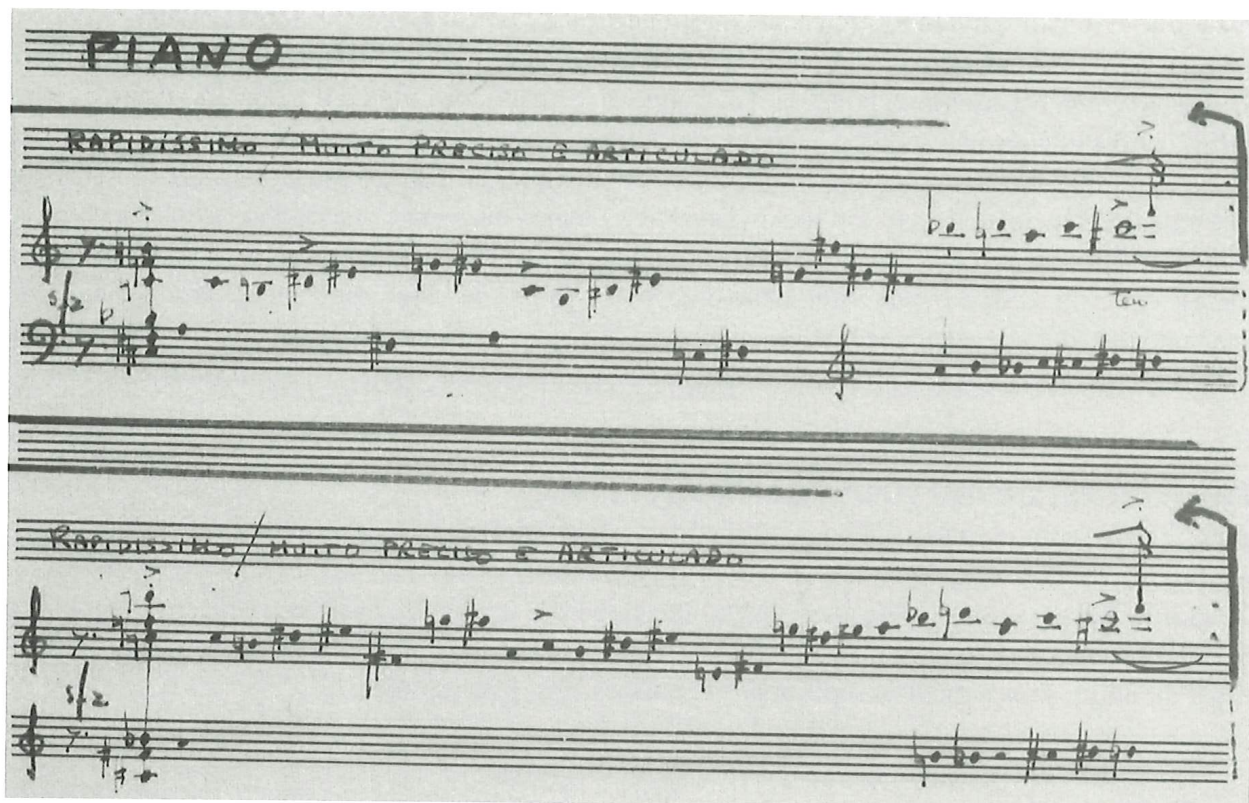
«Confunde-se muitas vezes o papel do compositor e o do instrumentista. A este pede-se que invente enquanto o compositor se esforça por descobrir todo o potencial dos instrumentos (papel do instrumentista). *Memoriae*,...I pretende fazer o ponto desta situação. A César o que é de César... Ao instrumentista deve-se então exigir a responsabilidade que lhe compete e tudo o resto que respeita à obra é da responsabilidade do compositor.»⁴

Particularmente no que respeita à problemática do tempo, anunciada no título, a compositora explica o seu tratamento musical do tempo em *Memoriae I*:

«A imobilidade que acontece de repente (de preferência por via de um gesto) de uma ou várias figuras intervenientes, factor expressivo muito importante nas minhas obras é um meio para: a) fazer parar o tempo; b) fazer continuar o tempo simultaneamente à sua paragem. (...) Assim como afirmei há alguns anos a propósito de Momento I, creio que só há duas possibilidades de encarar o tempo: ou tentar escapar-lhe, ignorando-o; ou encarar o instante como o único espaço susceptível de ser habitado.»⁵

⁴ C. CAPDEVILLE, Notas pessoais.

⁵ Idem.

IL. 4 – *Memoriae, Quasi una Fantasia I*

Memoriae, Quasi una Fantasia I é estruturada em 7 Situações que têm diferentes relações entre si: cada uma pode tornar-se a consequência natural da que a precede, ou pode constituir uma espécie de preparação para a seguinte, ou então pode viver isolada, fechada sobre si mesma. Cada Situação é composta por uma sucessão contínua de memórias de diversos tipos: memória visual, que integra a paragem estática, memória auditiva, que inclui a memória tímbrica, memórias sugeridas... A compositora declara, a este respeito:

«Para mim, o estatismo tem o poder de parar ilusoriamente o tempo móvel. Nesta obra utilizo o estatismo sob dois aspectos diferentes: como simples fixação da imagem, ou ligado a uma memória sugerida. (...) No campo das memórias sugeridas, o exemplo do título é flagrante – *quasi una fantasia* –, inútil explicar, sendo a alusão tão evidente. Nas memórias sugeridas incluo ainda as citações.»⁶

Mais adiante, a compositora diz, quanto ao tema do tratamento do tempo em *Libera Me*:

«Assim como para obras anteriores, em *Momento I* os tempos horizontal e vertical sobrepõem-se e acabam por se absorver mutuamente. Em *Libera Me*, o tempo horizontal e o tempo vertical procuram um equilíbrio permanente entre si. Em *Mise-en-requiem* há uma sobreposição sem perda de independência um do outro. Finalmente, em *Memoriae, quasi una fantasia I*, os tempos horizontal e vertical isolam-se pela primeira vez, coexistem lado a lado, fundindo-se por momentos.»⁷

⁶ Idem.

⁷ Idem.

A.M. Seabra, por seu lado, considera:

«Como nas obras precedentes, há em *Memoriae I* estruturas verticais que desenvolvem as possibilidades de cada ‘instante’, de cada ‘momento’, uma escrita fragmentária onde as linhas horizontais são bastante raras. Estas linhas, quando existem, são normalmente focos de contradições e de referências a uma memória musical que é o centro da obra. E, bem como para as suas obras precedentes, verifica-se uma concentração de materiais e de estruturas contraditórias das linhas vocais e instrumentais, da emissão sonora e da gestualidade, da escrita original e do trabalho sobre escritos preexistentes, da emissão em cena e gravada, tudo isto provocando uma tensão, ela própria portadora de ‘teatralidade’. (...) Duas acções, duas relações instrumentista(s)-instrumento(s) fundamentais encontram-se em *Memoriae I*: a existência entre os pianistas e o piano e a existência entre o contrabaixista e os contrabaixos, com o grupo vocal funcionando como ambiente/atmosfera mas também como coro, no que isto significa de puramente teatral. Face aos pianistas que se apresentam munidos de todo o arsenal ‘histórico-musical’ (representado pela Sonata de Liszt, *Vers la Flamme* de Scriabine, *Escargots* de Ravel e *Structures* de Boulez) desenrola-se a relação contrabaixista-contrabaixos, num discurso narrativo que percorre toda a obra.»⁸



IL. 5 – *Memoriae, Quasi una Fantasia I*

O material musical é sensivelmente o mesmo que descrevemos em *Memoriae, Quasi una Fantasia II* (ver p. 52) mas esta segunda versão, destinada a integrar um espectáculo, é mais curta e apresenta uma parte vocal para um solista, que substitui o coro da primeira versão.

O coro confere uma diversidade de espessuras à textura, uma grande riqueza de *nuances* aos timbres e intervenções significativas no campo visual, pelos seus movimentos em cena. Para lá destas diferenças, a versão I apresenta momentos mais longos de ruídos feitos pelas vozes, pelo bater de mãos e batimentos do arco sobre as cordas e a caixa dos instrumentos – piano e contrabaixo. Pequenos objectos, baquetas, copos, papel de alumínio, fósforos, seixos contra uma placa de madeira, etc., são utilizados para os ruídos e participam no desenvolvimento da sonoridade geral da obra.

⁸ Augusto M. SEABRA, op. cit., 1981.

Algumas frases são ditas ao longo da peça, tais como «*animula, vagula, blandula*» e o coro canta um texto que não aparecerá na versão II: «*Mundus domino constitutus est; dixit meo ad dextris meis.*» A primeira parte é recitada, muito ritmada e sincronizada com batimentos de baquetas.

A partir de «*dixit meo*», o coro canta em uníssono, sempre em sib, em longas notas sustentadas. Simultaneamente, difundidos pela banda magnética, há uma pedal no órgão, sussuros de vozes, ruídos, um acorde perfeito disperso no piano – lab, dó, mib, lab – e notas longas no contrabaixo, retomadas da introdução («apelo ao instrumentista»).

Enquanto obra teatral, para lá do trabalho cénico, são várias as referências visuais introduzidas pelos elementos do coro: o díptico de *Santa Cecília*, dos irmãos Van Eyck, um baixo-relevo de Andrea Della Robia e *A Natividade*, de Piero Della Francesca, e, no final, a reprodução de uma fotografia de Ravel e Nijinski ao piano, recriada pelos dois pianistas.

ESBOÇOS PARA UM STABAT MATER (1981)

para conjunto instrumental, bailarino, banda magnética, luzes

Flauta, harpa, trompete; violino, viola de arco, violoncelo; piano e percussão

Criação pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido por Jorge Peixinho, nos V Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Grande Auditório da FCG, em 1981, em Lisboa.

Esboços para um Stabat Mater. Apesar da sugestão contida no título, esta obra não tem nada de inacabado ou que apresente um percurso impreciso. Bem pelo contrário, trata-se de uma das partituras mais completas, onde C.C. reafirma, através da escrita, as obsessões que não a abandonam mais desde *Momento I*: o trabalho sobre o tempo e sobre o timbre, segundo perspectivas explicitadas pela própria compositora.

Quanto às ideias implícitas na obra, voltamos aos temas da morte e do sentido espiritual da vida, já presentes em *Libera Me* (versões para ballet e concerto), *Mise-en-requiem* e *Memoriae I*, a que Augusto M. Seabra se refere nos seguintes termos:

«Há uma relação, neste tipo de estética, que se pode reportar à de outros compositores contemporâneos que podemos chamar ‘espiritualistas’, caso de Messiaen e da sua filosofia do tempo e da duração e sobretudo de Stockhausen e das suas ‘Momentformen’. (...) A futura presença recorrente nas obras de Constança Capdeville de referências rituais e religiosas especialmente relacionadas com a morte não fazem mais do que confirmar esta relação. Isto porque sendo a exclusiva sucessão horizontal do tempo um espaço de morte para cada ser, a libertação vertical de cada instante (‘a Eternidade possível de ser atingida a cada instante’, referida por Stockhausen) é uma tentativa de negação da morte.»⁹

No entanto, consideramos que esta fixação de C.C. na problemática da morte e da sua transcendência traduzia antes uma recusa da morte por uma forte pulsão de vida que ressaltava através de algumas particularidades das suas composições: os contrastes das dinâmicas, a ironia na escolha e no tratamento dos temas, a vivacidade no movimento, a simbologia dos gestos, a força das cores, a expressividade das luzes, o jogo de sonoridades, os «jogos às escondidas» e os subentendidos. Pulsão de vida

⁹ Augusto M. SEABRA, *Programa dos IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, Junho 1980.

que se manifestava igualmente por movimentos do seu corpo em deslocação, pela escolha de se vestir livremente, pelo desafio de não deixar escapar uma certa juventude mesmo nos difíceis períodos do seu sofrimento físico.

Outro aspecto marcante em *Esboços...* reside na exploração de uma ampla espacialidade através do alargamento do lugar de representação, fora de cena, nos bastidores, nas frisas, nos camarotes, onde eram colocados os instrumentistas. Acrescentando a difusão da banda magnética com partes de música e efeitos sonoros, C.C. pôs em prática os dados da acusmática nalgumas das suas obras, nomeadamente em *Don't, Juan* (1985).

Numa dimensão bastante mais ampla, Emmanuel Nunes fará o mesmo para a sua obra *Quodlibet*, criada em Lisboa em 1991, onde distribuirá vários grupos orquestrais no imenso espaço circular do Coliseu (de Lisboa). Segundo J.N. von der Weid, o compositor introduz aí «um novo elemento constitutivo do seu pensamento estético: o espaço»¹⁰. Com uma dimensão semelhante, nesta mesma sala, *Prometeo*, de Luigi Nono, beneficiou também do envolvimento circular do público por grupos de intérpretes, em Maio de 1985, no âmbito dos XIX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, por ocasião de uma execução brilhante da obra.

Mas *Esboços...*, apesar dos meios mais modestos que os conjuntos instrumentais utilizados por Pierre Boulez em *Répons* (1981-1984), e tocado num auditório de dimensões mais reduzidas que as do Coliseu ou da sala do IRCAM, ganhou desenvoltura e amplitude com a utilização dos meios acusmáticos que conseguiram dar a ilusão de um complexo instrumental mais importante do que era na realidade e criar efeitos de surpresa pela utilização dos espaços, visando a teatralização da obra.

A Abertura é constituída por uma base polirítmica, desencontrada, obtida por batimentos sobre os tom-tons, gravados, e sobre conjuntos de percussão – tímpano, tambor e bombo – nos bastidores e no camarote. Cada instrumento tem uma pulsação rítmica diferente e toca em total independência dos outros. No conjunto, ouvem-se batimentos fortes e espaçados, desencontrados com pequenos fragmentos de ritmos serrados, intervenções em *tremolos* e alguns *glissandi* nos tímpanos, tendo como pano de fundo uma camada de ruídos difundidos, o que dá quatro camadas de ritmos diferentes, sobrepostas.

A preparação para a entrada do piano, em banda magnética, apresenta uma forma circular, repetitiva, baseada em colcheias. De novo se nota a insistência em intervalos dissonantes de segunda e sétima, e intervalos de quarta e quinta, por vezes diminuta; a organização faz-se por grupos de três notas – lá,fá,si ou lá,fá,lá ou mi,lá,fá –, tendo a nota lá a função de tónica. Estes agrupamentos de três notas reenviam para os ritmos de valsa de uma maneira não-explicita, os quais são recorrentes nas obras de C.C. e funcionam por vezes como citação, por vezes como uma escrita completamente recriada (*Keuschheits Walz*, valsa da castidade, in *...para um Stabat Mater e Tibidabo* 89).

Esta passagem é fragmentada. A primeira frase é longa, com 24 notas que se vão perdendo a pouco e pouco; a segunda frase só tem 12 notas e a terceira 7; segue-se uma quarta frase no meio da qual é a pianista em cena quem continua o fragmento gravado e o termina, voltando à primeira frase por um *da capo*. Depois disto, ela tem a liberdade de escolher a ordem dos fragmentos *ad libitum*, até que esta parte seja bruscamente interrompida por pancadas secas e fortes dos crócalos gravados que pontuam as sílabas da frase «STA... BAT... MA... TER...», difundidos por altifalantes.

Um curto momento de transição é introduzido pela flauta, em cena, seguida do violino no camarote, do vibrafone gravado e da viola de arco numa frisa lateral. Esta transição é constituída por encadeamentos de notas longas (mib), planantes, com harmónicos da mesma nota ao violino, tocada *sul*

¹⁰ Jean-Nöel VON DER WEID, *La Musique du XXe Siècle*, Paris, Hachette/Pluriel, 1992, p. 271.

tasto. A atmosfera planante é subitamente perturbada por uma parte de flauta muito viva, gravada, com notas rápidas, insistindo de novo sobre intervalos de quarta e quinta e que reproduz o modelo dos fragmentos precedentes com perdas de notas muito rápidas. A flauta em cena entra em diálogo, por imitação, com esta parte. O violino, o piano e a harpa mantêm um fundo calmo. Esta passagem é exemplar dos efeitos de contraste que se sucedem, sempre no confessado propósito de C.C. de tentar «parar o tempo e provocar a emergência de memórias».

Por um breve instante, um tecido de misturas dos timbres, muito rico, instala-se pela sobreposição de intervenções curtas do violino, da viola de arco, do piano, da percussão (tom-toms), da harpa e do violoncelo, enquanto as flautas gravadas e em cena se acalmam progressivamente, perdendo todas as notas para manter um dó# que se repete num ritmo regular, em semínimas, e que dá lugar à entrada de um texto sobre o silêncio, extraído de *A Toca*, de F. Kafka.

Chegamos à página 9 da partitura, isto é, ao meio da peça, onde uma acção teatral deixa pouco lugar à música. Depois desta queda de energia musical, assistimos à sua recuperação, similar à *Abertura*, através de notas repetidas, em ritmos desencontrados, «automaticamente e encantatórios», pelo piano, a harpa e o trompete, os *temple-blocks*, os *wood-chimes*, seguidos mais tarde da viola de arco e do violoncelo, retomando a pulsação da parte anterior. Esta passagem esgota-se muito depressa e tudo recai no silêncio. Então, acompanhando uma curta acção cénica, faz-se ouvir uma voz a partir do balcão, cantando em *falsetto*, sobre uma única nota aguda, repetida: «*Oriente obeliscu omnipotente*», com o prolongamento longo da última nota. Ao mesmo tempo, o violetista canta também para o interior da caixa do seu instrumento sobre «*Nim-bo*», «*Nu-men*». São acompanhados por alguns comentários do trompete que toca un ré em direcção ao interior da caixa do piano, com um efeito de pedal *Wa-Wa*, por assobios ao microfone, ruídos vocais e pela pequena percussão. A textura geral tornar-se-á ainda mais espessa através de outra camada gravada com longas notas do violoncelo e da flauta, e intervenções pontuais, agressivas, no piano (IL. 6).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sabat Mater". The score is written on multiple staves. The top staff is for voice (Voz) with lyrics "O - RI - EN - TE O - BE - LIS - CO OM - NI - PO - TEN - TE". Below it are staves for piano (PIANO) and other instruments. Annotations include "(QUASE FALITE)", "PARA DENTRO DA CAIXA DO PIANO", "NIM - BO . NU - MEN .", "LENTO / AMEÇADOR", "NÃO SINC.", "IMITAR ASSOBI DO VENTO", "WOOD-BLOCK", "SINCROIZ.", "NÃO SINCROIZADO COM O PIANO", "SINCROIZADOS COM PIANO", and "DESFIZER 2ª PIETÀ".

IL. 6 – Esboços para um *Sabat Mater*

Voltando a este processo que procura, em permanência, criar momentos de tensão por contrastes (oposições entre os impulsos gestuais, as intensidades, as tessituras e os ritmos), esta passagem vai-se desvanecendo e dá lugar à recitação de um texto inventado pela compositora com sonoridades do latim – «*e vienne vum esfic sic procedunt sdegno a desto turva e turba priorum incerto regno omnes tacito rerum da lei quos omnes summa le dunt et in rerum...*» –, que é acompanhado pelo acorde de sol, ré, lá, ré nas cordas, e dois batimentos espaçados nas percussões, sincronizadas com um grito de todos os outros intervenientes sobre a palavra «*numen*».

Depois do segundo grito, uma voz recita outro texto inventado, com um ritmo pausado sobre um tom «eclesiástico»: «*Omnes iura ledunt ad res illicitas omnes iura ledunt nigrorum...*». A voz do violetista, contrariando o efeito solene do primeiro texto, fala com o seu instrumento: «*Che fai tu, che fai tu lune in ciel...*».

Pouco a pouco, os espaços entre os gritos de todos os intervenientes sobre «*numen*» encurtam-se, com aceleração do ritmo, até à entrada da banda magnética, sinal para a preparação do fim. Há um regresso ao início quando a pianista retoma os crócalos para bater nas cordas do piano. Ela diz, acentuando as sílabas: «*Sta... bat... Ma... ter...*», enquanto a flauta e o trompete tocam um mib muito longo, morrendo pouco a pouco.

Os outros instrumentistas fazem efeitos sobre os *wind-chimes*, que envolvem a parte do piano e toda a última frase: «*Sta...*» (sobre um fá# e fá#8 da harpa) «*bat...*» (sobre um mi# agudo do violino) «*Ma...*» (sobre um solo agudo do violino) «*ter...*» (ainda um solo agudo do violino, *al tasto*, quase sem ataque). Tudo acaba com alguns *pizzicati* sobre fá#, os *wind-chimes* rarefazem-se e o conjunto dissolve-se ao ritmo da descida das luzes.

DOUBLE (1982)

para voz, violoncelo, piano
dois jogadores de xadrez (nos tímpanos)
coro mudo, banda magnética e luzes

Encomenda da Fundação C. Gulbenkian
Criação para os IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea
Interpretado por A. Wagner Dinis, L. Vasconcelos, J.P. Santos, J. Peixinho, J. Heitor.
Coro: elementos do Dança Grupo
No Auditório 2 da FCG, em Lisboa

Double é constituído por um prólogo, oito intervenções, um epílogo e um jogo de xadrez. Trata-se de uma obra que mantém as tendências do género teatro musical que C. Capdeville prosseguirá sempre, apesar da sua reticência relativamente a esta terminologia. *Double* não escapa aos mesmos gestos de energia, contrastantes, em quedas e refluxos frequentes, já verificados nas suas obras anteriores.

A obra é construída, tal como sugere o título, a partir de diferentes tipos de dualidade. Em primeiro lugar, a dualidade cénico-musical que se manifesta na relação visualidade/sonoridade, paradigmática do estilo da compositora, mais evidente nas obras de teatro musical mas que é retomada nas de concerto, como por exemplo *Momento I* ou *Libera Me*. Há um exemplo deste tipo de dualidade nos dois jogadores de xadrez que se encontram face a face e representam a sua parte sobre um tímpano (ouvindo a *Marcha Fúnebre* da 3ª Sinfonia de Beethoven, já utilizada em *Memoriae, Quasi una Fantasia I*). Em segundo lugar, a dualidade na organização dos papéis dos intérpretes, cada um com um duplo a que devem reagir, prosseguindo simultaneamente o seu desenvolvimento autónomo. Em terceiro lugar, a dualidade que se manifesta no jogo de cada intérprete, tanto gestual como sonoro.

Em *Double*, a compositora apela para os seguintes textos, cuja escolha não é alheia à semântica mas que se dirige sobretudo às sonoridades e ao subtexto: um fragmento do *Manifesto* de Picasso, de 1935; «*Voi ch'entrate/ lasciate ogni speranza*», extraído do *Inferno* de Dante; um fragmento de um texto de S. Dalí, extraído de *O Arcangelismo Científico*; a frase «*something is happening but you don't know what it is, do you know, Mr Jones?*»; e frases isoladas – «*Rex Absconditur*», “*Wo bist du*” e a palavra *Cruxifixus*, desconstruída:

Fix
Six
Fixus Cixus
Cifixus
Cificixus
Crucifixus.

Neste caso, o processo é semelhante ao que Pierre Henry utiliza na *Messe de Liverpool*, criada no Sigma de Bordéus, em 1967. Michel Chion testemunha esse facto na seguinte passagem:

«Habitualmente, quando Pierre Henry aborda um texto, mantém-no perfeitamente inteligível. Mas aqui trata-se de um texto ritual numa língua morta, muito conhecido mas gasto pela repetição mecânica, perdendo o seu sentido, e ele adopta o partido de o fazer ‘tratar’. Um poeta letrista, Jacques Spacagna, autor e intérprete do texto, encarrega-se de desintegrar os versículos latinos e gregos da missa com permutas de sonoridades e transformações fonéticas, das quais o texto original sai triturado, estilhaçado. Do *Kyrie Eleison*, por exemplo, retira uma litania que começa assim: Kirie – Krie – Krist – Kri – Kan – Kirie – Krabl – Kan – Krisone – Krel – Kirie – Klog.»¹¹

Como para a generalidade das suas obras, em *Double C.C.* alternava os textos de outros autores com frases que ela própria construía, procurando sonoridades que pudessem servir o objectivo imediato da composição. Mesmo se ela confessa ter interesse pela «música das palavras», é evidente que a escolha dos textos e das poesias não é neutra relativamente ao seu sentido, e que eles são, às vezes, a fonte inspiradora. Isto não impede a tendência da compositora de destruir o sentido lógico aparente, quase sistematicamente, quando integra textos na composição. Com este artifício, de um fragmento obtêm-se outras leituras do mesmo texto, criando-se subtextos que vêm enriquecer o tecido global.

A partitura de *Double* consiste, no seu conjunto, em encadeamentos de partes vocais, por vezes dizendo ou recitando os textos com determinadas expressões, por vezes cantando, por vezes batendo as sílabas com os ritmos indicados. Estas intervenções são a solo ou em camadas vocais sobrepostas. Há partes instrumentais que intervêm no tecido vocal com comentários bastante curtos, frequentemente ruídos, tais como os sons produzidos pela fricção das cordas do piano com parafusos, crótalos no interior da caixa do piano, ou de copos em *glissandi* sobre as cordas, enquanto se toca nas teclas correspondentes às cordas.

A primeira intervenção, com uma estrutura mais longa, aparece na página 7 da partitura e consiste no encadeamento de notas rápidas, regulares, muito ligadas, sobre pequenos fragmentos cromáticos, intercalados com passagens em intervalos de terceiras maiores e menores, na mão esquerda, entre o ré2 e o lá2. Esta longa frase repete-se em quatro versões, mudando a preparação das cordas do piano, e termina com notas mais longas, fortemente percutidas, sobre o sol2 e o lá2 e o sib. Sobreponem-se a

¹¹ Michel CHION, *Pierre Henry*, Paris, Fayard, Sacem, 1980, p.126-127.

uma segunda parte de piano tocada em cena, onde os *clusters*, com os dedos, num registo grave, alternam com pequenos grupos de fusas num registo agudo.

Este confronto entre as duas partes do piano funciona como um diálogo onde um piano, em cena, faz um comentário com ataques «ao mesmo tempo enérgicos e aveludados» (como a «pata de um gato») à parte «rápida e *legatissimo*» do piano gravado. A segunda intervenção do piano é a citação de uma passagem da obra *Esboços para um Stabat Mater*.

Na página 12 da partitura de *Double*, há uma intervenção de cinco vozes que cantam a frase: «*Rex absconditur*» (IL. 7). As vozes 1 e 2 cantam em uníssono, numa subida progressiva, cromática, do mi ao fá#4 (aproximativo, visto que não há indicação de clave), em *rubato*, fazendo esperar a última nota aguda – passagem que podemos associar à subida da voz de soprano no fim da peça de John Cage, *The Widow of Eighteenth Springs*, numa oitava inferior e sobre intervalo de um tom, cuja resolução se faz esperar de maneira a que a subida seja obrigatoriamente feita por meio de um *glissando* lento; as outras três vozes entram com o mesmo texto, em sobreposição parcial, assentes sobre uma nota longa, à volta do mi4, repetida em cada sílaba e prolongando-a sempre no fim. No meio desta intervenção, uma voz gravada canta «*Rex absconditur*» sobre quatro notas cromáticas descendentes, lentamente. Para terminar, uma voz solo diz: «*Something is happening*».

Esta curta intervenção de vozes cantadas e faladas passa-se tendo como pano de fundo o acorde de si, sol#, dó#, lá, ré, si, no piano e no violoncelo, trémulos batendo as maracas na palma da mão e bambus manipulados suavemente. Os jogos entre os instrumentos e as vozes gravados e os mesmos ao vivo sucedem-se ao longo da obra, fazendo acentuar os efeitos de dualidade voluntariamente procurados pela compositora.

Perto do final, a primeira versão cantada de «*Wo bist du*» regressa e será acompanhada por partes de piano e violoncelo e pela difusão de uma parte gravada com pequenas intervenções de vozes, do piano, do violoncelo, de um gongo e de um vibrafone. Esta passagem será objecto de várias versões, utilizadas em grande número de obras de T.M. de C.C. (v. quadro na descrição da obra *Vocem meam*).

Trata-se do caso mais relevante da utilização que a compositora faz de músicas criadas para uma obra, que regressam, frequentes vezes, em obras posteriores como autocitações, referências ou memórias.

[illegible]

AVEC PICASSO, CE MATIN... (1984)

para um pianista e banda magnética

Criação em Paris, pela pianista Madalena Soveral.
Interpretada por Jorge Peixinho
nos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea,
Maio de 1985, no Auditório 2 da FCG, em Lisboa.

Avec Picasso, ce Matin... é apresentada pela compositora nos seguintes termos, no programa da sua representação em Lisboa:

«Esta pequena peça que tem como fundo permanente um texto de Picasso, gravado, foi construída a partir de um princípio criativo do mesmo autor: (...) ‘Forçar-se a utilizar meios limitados é um constrangimento que liberta a invenção’ (...). Assim, três cubos (A,B,C), muito diferenciados nos campos rítmico, técnico-sonoro e expressivo são propostos ao pianista, que, depois de ter executado um pequeno recitativo nos ‘temple-blocks’, os deverá combinar e sobrepor sem nunca trair as características de cada um deles. Um quarto cubo (D), que funciona como cadência, prepara a conclusão da obra, que não poderá ultrapassar o tempo de duração da leitura do texto.»¹²

Como para todas as obras de teatro instrumental, mesmo curtas, C.C. criou uma encenação com a entrada da pianista na obscuridade, dois objectos-adereços em cena – uma cadeira e o piano –, bastante longe um do outro, e dois jogos de luzes projectados a partir do tecto, em forma de cone, que cercam os dois objectos de cena e mudam de acordo com as sequências do texto e da música.

O conteúdo do cubo A, que funciona como um reservatório, é «quase um tango», constituído por pequenos fragmentos rítmicos: os dois primeiros a 2 tempos, sobre um intervalo de nona maior (mi-fá, com oitava superior, e um ritmo de colcheia com ponto, semicolcheia, colcheia, colcheia). Os outros três fragmentos, a 4 tempos, utilizam as mesmas notas mas mudam de ritmo interno, deslocando à vez as colcheias e as semicolcheias, intercaladas com pausas de colcheia, para voltarem, no último fragmento, à mesma célula rítmica do princípio.

O conteúdo do cubo B é mais rápido. Na mão direita há fusas, na região aguda, à volta do sib e do si bequadro, intercaladas com sons percutidos pela mão esquerda, com os nós dos dedos sobre a tampa do teclado, em ritmo de colcheias. Estes grupos de notas são separados por pausas, cuja duração é decidida pela pianista, indicadas como «interrupções» (IL. 8).

O cubo C, com as indicações «espaçado, tranquilo e sensível», contém uma sequência de pequenas notas em forma de pontos negros, sem tempo definido, tocadas alternadamente pelas duas mãos, alternando as claves de sol e de fá. Neste cubo, há um alargamento do espaço sonoro devido à utilização dos intervalos de segunda menor – lá, sol# – e de quarta perfeita – mi, lá –, juntando por vezes uma curta apogiatura. Estas apogiaturas vão do intervalo de segunda menor até ao de décima maior. Trata-se de uma passagem em linhas circulares sobre as notas sol#, sib, si bequadro, lá, mi e ré em posições relativas muito diferenciadas, que ocupam os espaços, dos mais pequenos aos maiores. Dir-se-iam vagas que se ampliam para se retraírem e se acalmarem no fim sobre a nota lá, repetida várias vezes, numa região muito grave do piano. O cubo C é representativo da utilização do «espaço sonoro»

¹² Constança CAPDEVILLE, in: *Programa dos IX Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, Maio 1985, p.12.

QUASE TANGO

A

PIANO
PERCUTIR EM
2 PONTOS DIF-
ERENTES, NA
MADEIRA
(PROCURAR
SON GRAVE E
SON AGUDO)

(1) A ORDEM AD LIBITUM

B

MUITO PERCUTIDO E RITMADO

(* NÓS DOS DEZES CONTRA O TAMPO
↑ SON MAIS AGUDO
(O SON PREPARADO)

C

ESPAÇADO TRANQUILIZADO E SENSÍVEL

(*
(DINÂMICAS SEMPRE ENTRE mf e ff)

(conceito largamente desenvolvido por F. Bayer)¹³, por meio de um tratamento específico do material (inversão dos intervalos para aumentar a distância entre as notas, por vezes redobrando a oitava), o que permite obter ressonâncias particulares. Para mais, ligadas à gestualidade da execução pianística, numa tessitura distribuída por diversas oitavas, as sonoridades deixam-se penetrar pelo sentido mais lato do gesto.

O cubo D é formado por dois fragmentos: o primeiro contém *clusters* na mão esquerda, desde a palma até aos dedos, numa região mais grave, indicada pela clave de fá. O espaço que ocupa cada um destes *clusters* é sensivelmente o de uma oitava. O ritmo é rápido, em grupos de três semicolcheias, com espaços de silêncio entre cada grupo.

O segundo fragmento retoma a última parte do cubo B, sendo as duas pautas do sistema em clave de sol, com pequenos grupos de fusas na mão direita e notas percutidas na mão esquerda, das quais a única com altura determinada é um mib3. Como para os outros cubos, estes fragmentos serão repetidos *ad libitum*, condicionados unicamente pela duração do texto.

Finalmente, esta peça, mais longa de descrever que de tocar, termina com um fragmento contido num cubo D, consistindo numa cadência que mais não é que a rarefacção do material do cubo C, progressivamente, por pequenos gestos, num ritmo «tranquilo, encantatório e regular», sobre fá, si, dó#, mib, sol, que se repetem até ao esgotamento da energia (e em sincronia com o final do texto difundido em banda magnética, ao longo de toda a peça). Para a versão apresentada em Lisboa, a compositora acrescentou intervenções de bambus, muito disseminadas, apenas no cubo E (IL. 9):

¹³ Francis BAYER, *De Schönberg à Cage*, Paris, Klincksieck, 1987; 1ª edição 1981.

VIVO.

Passa do lado

Portais

DEUS

VEZES

AD LIA

***) E TRANQUILO, ENCANTADORO**

(ATENÇÃO À SONORIDADE)

(BAMBUS)

VEZES AD

LIBERTY

LUZ (PIANO)

DEVAGAR

SOBRE CADEIRA

C, E (PASSA DO PORTAL PARA O CIRCULAR)

1924

Castelão Cardoso Pereira & C.ª – Rua do Carmo

IL. 9 – Avec Picasso, ce matin...

DON'T, JUAN (1985)

«anti-ópera» para voz, piano, contrabaixo,
percussão, banda magnética, mimo, bailarino e luzes.

Encomenda da Secretaria de Estado da Cultura.
Criação do grupo ColecViva nos IX Encontros Gulbenkian
de Música Contemporânea,
Grande Auditório da FCG, Maio de 1985, em Lisboa.



DON'T, JUAN

IL. 10 – *Don't, Juan*

Trata-se de uma das peças de teatro musical mais conseguidas e que é paradigmática do género (mesmo que C.C. preferisse enquadrar as suas peças na categoria de teatro/música, para evitar os mal-entendidos com outros géneros da produção musical). No entanto, a compositora precisou, no subtítulo, que se tratava de uma «anti-ópera».

Neste subtítulo a compositora cita Ligeti que, tal como outros compositores tentaram demarcar as suas criações de T.M. do concerto tradicional e da ópera. Uma das distinções possíveis de generalizar é a de que enquanto na ópera há uma acção narrativa (um libreto), representada por cantores / personagens, no teatro musical isso não acontece e os intérpretes representam figuras, de natureza mais simbólica e alusiva mais do que encarnarem personagens. *Don't, Juan* é pois constituído por 11 pequenas cenas, 1 Quase Abertura, 9 Aberturas e 1 Quase Introdução:

0. QUASE ABERTURA
1. ABERTURA
2. ALMA MATER (Abertura)
Procura na obscuridade e Gala ao fundo do corredor
Diálogo entre o objecto fálico e o projector de seguir
«Der Wahn und...» (O Delírio e...)
3. NOTTEGIORNO (Abertura)
Tango e primeira ascensão de Sísifo
4. 1.003 (Abertura)
5. TU ÉS ANA. TU, ÉS ANA (Abertura)
Ana é Trindade... Ana é Gradiva. Aquela que avança – o olhar
de Ana/Gala atravessa as paredes (Dalí)
6. ... CI DAREM LA MANO (Abertura)
7. MY NAME IS... (Abertura)
8. FIN CH'AN DAL VI ENI ALLA FINESTRA (Abertura)
Contracção dos títulos das duas árias de *Don Juan*, de
de Mozart, «Fin ch'an dal Vino» e «Deh Vienni alla
Finestra»
9. KEEP SMILING (Abertura)
10. AN ANNA BLUME (Abertura)
11. UCELLO (Quase Introdução)

Don't, Juan compõe-se de fragmentos de textos de alguns autores e da compositora em várias línguas, de música vocal e instrumental em directo e difundida, de jogo teatral, de mímica, de movimento, de luzes, de objectos de cena e adereços, bem como de instrumentos utilizados como personagens ou elementos cenográficos. O tratamento particular destes elementos manifesta duas tendências: a primeira, os objectos (uma escada, uma capa, um projector de seguir, etc.), os instrumentos (um piano, um contrabaixo, um flexatone, etc.) e as luzes que intervêm directamente na acção; a segunda,

o encadeamento e a interdependência de todos os elementos composicionais é tal que não se torna difícil fazer a análise de uns (p.e., a música, a mímica, a voz) sem obrigatoriamente mencionar as relações directas no desencadear das acções ou das sonoridades com os outros (p. e., as deslocações ou os sons difundidos pela banda magnética).

A ideia central da composição gira à volta do mito de Dom João/Sísifo, uma dualidade cuja perspectiva a compositora explica no texto do programa da criação, como se segue:

«Don Juan/Sísifo – a condenação (?) ao infinitamente recomeçado; mas também onde, entre cada uma destas maldições divinas, o Homem pode assumir a sua plena e mais natural das dimensões: a felicidade... que pensará Sísifo subindo a montanha e Don Juan no alívio angustiado no entreacto de duas paixões?»¹⁴

Os textos utilizados são excertos das seguintes obras: *O Mito de Sísifo* e *O Don Juanismo*, de Albert Camus¹⁵, *Don Juan*, o libreto de Da Ponte para a ópera de W.A. Mozart, *A Metamorfose de Narciso*, de Salvador Dalí¹⁶, *An Anna Blume*, poema de Kurt Schwitters¹⁷.

E também: *Don Juan, Tratado y Maltratado*, de G.Torrente Ballester¹⁸, *Babaouo*¹⁹ e *Metamorfose de Narciso* (pinturas)²⁰, *Cotovelos e Joelhos* e *Duas Galas Fixas no Corredor* (fotografias) de S. Dalí.²¹

Referindo-se ao modo como escolheu desenvolver a obra, na dependência do seu conceito do personagem de Dom João, C. Capdeville afirma:

«Don't, Juan desenrola-se ao longo de onze pequenas cenas: onze 'instantâneos'. Sendo o 'instante plenamente assumido, muito breve iluminação do eu', é-o enquanto único espaço possível de habitar, numa 'condenação do Homem ao efémero'. Por esta razão, a obra tem necessidade de espectadores-participantes para viver – no contexto de Don't, Juan, onde as cenas jogam com a dualidade instante/eternidade, cada um de nós terá papel activo na decifração do enigma, que, em última análise, diz apenas respeito a cada um de nós... o da existência.»²²

Nesta realização, C.C., para lá do lado estético-formal, pretende transmitir uma mensagem não-moralizadora relativamente ao simbolismo do personagem de Dom João, aproximando a sua leitura à de A. Camus, para libertar o mito do «libertino-sedutor» das conexões negativas que comporta. Isto não a impede, porém, de o referir como o «ser fossilizado», expressão utilizada por Dalí a propósito do seu quadro *Metamorfose de Narciso*.

¹⁴ Constança CAPDEVILLE, op. cit., p. 8.

¹⁵ Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe* e *Le Don Juanisme*, in: *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

¹⁶ Salvador DALÍ, *Métamorphose de Narcisse*, Paris, Surréalistes, 1937.

¹⁷ Kurt SCHWITTERS, *An Anna Blume*, Hanover, Ed. Paul Steegemann, 1919; reproduzido in: *K. Schwitters, Merz*, escritos escolhidos e apresentados por Marc DACHY, Paris, Gérard Lebovici, 1990, pp. 46-47.

¹⁸ G.Torrente BALLESTER, *Don Juan Tratado y Maltratado*, Teatro Español Contemporaneo, Madrid, 1957.

¹⁹ *Babaouo*, texto e argumento de um filme inédito precedido de uma história crítica do cinema e seguido de *Guilherme Tell*, ballet português, Paris, Cahiers Libres, 1932. Também: *Boîte en Bois et Vitres Peints*, col. Perls Gallery, Nova Iorque, 1932, reproduzido in: Ignazio G. de LIAÑO, *Dalí*, Paris, Albin Michel, 1983, estampa 49.

²⁰ Quadro (1936/37) pertencente à Tate Gallery de Londres, colecção de Edward James. Reproduzido in: Conray MADDOX, *Salvador Dalí, Excentricité et Génie*, Colónia, Benedikt Taschen, 1988, pp. 94-95.

²¹ Fotos in: Robert DESCHARNES, *Dalí de Gala*, Lausanne, Edita, 1962, p. 166.

²² C. CAPDEVILLE, Idem. Ibidem.

Segundo A. Camus:

«É um grande logro tentar ver em Don Juan um homem alimentado pelo Eclesiastes. Pois para ele nada mais é vaidade senão a esperança de outra vida. (...) Se ele deixa uma mulher, não é porque absolutamente já não a deseja. Uma mulher bela é sempre desejável. Mas é porque ele deseja outra e, não, não é a mesma coisa. Esta vida preenche-o, nada é pior que perdê-la. Este louco é um grande sábio. Mas os homens que vivem de esperança acomodam-se mal neste universo onde a bondade cede o lugar à generosidade, a ternura ao silêncio viril, a comunhão à coragem solitária. E todos dizem: ‘era um fraco, um idealista ou um santo’. É preciso engolir a grandeza que insulta.»²³

Numa época mais recuada, as reflexões de Sören Kierkegaard no texto *Les Etapes Erotiques Spontanées*, manifestam a grande admiração do filósofo pela partitura da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, considerando-a superior a qualquer outra realização do género:

«Neste momento, se o que aqui está exposto é justo, regressarei mais uma vez ao meu tema favorito, que é o de que, entre todas as obras clássicas, o Don Juan de Mozart deve ser colocado no mais alto lugar. (...) Para aqueles que o compreenderam profundamente, quanto mais devem ser felizes com a Felicidade!»²⁴

Mais adiante, no mesmo texto, dá-nos um apanhado da figura mítica que ele identifica ao fenómeno vibratório, efémero, do som:

«O pensamento é de novo conduzido, pelo que vem de ser exposto aqui, ao verdadeiro objecto da nossa análise: a musicalidade absoluta de Don Juan. O seu desejo é sensual, ele seduz pela potência demoníaca da sensualidade e ele seduz qualquer mulher. A palavra, a réplica, não lhe pertencem – com elas tornar-se-ia subitamente um ser pensante. Em suma, não tem existência própria, mas apressa-se num eterno desmaio/desfalecimento – exactamente como a música, a respeito da qual podemos dizer que acaba assim que cessa de vibrar e só renasce no momento em que recomeça a vibrar.»²⁵

Para continuar com considerações acerca do personagem de Dom João, eis uma afirmação de C. Capdeville que tem a ver com a ideia da obra:

«Mais do que uma simples representação mitológica, mais do que uma visão reveladora dos abismos profundos de onde brotam as raízes dos nossos pensamentos, este personagem (se de um personagem se trata) é o verdadeiro retrato do Homem. Não daqueles para quem o quotidiano se transformou em obscenidade, mas dos que perseguem a via da sua própria descoberta, dolorosamente, visto que o seu caminho é o do amor – o ‘continuum’ espaço-tempo-afeição –, o da entrega, da libertação submissa que, através dos outros, nos conduz a nós mesmos...»²⁶

A estrutura de *Don't, Juan* pode considerar-se uma estrutura monolítica, de várias facetas, visto que a obra é construída num único quadro, dividido em 11 pequenas cenas que se sucedem sem interrupção. Esta estrutura é atravessada por duas linhas condutoras fundamentais: a entrevista e o

²³ A. CAMUS, op. cit., cap. *Le Don Juanisme*, pp.100-101.

²⁴ In: Sören KIERKEGAARD, *Ou Bien... Ou Bien...*, traduzido do dinamarquês por F. e O. Prior, e M.H. Guignot, Paris, Gallimard/Tel, 1943, p. 81.

²⁵ Idem, p. 105.

²⁶ C. CAPDEVILLE, op. cit., p. 8.

jogo. As entrevistas fazem parte da acção como um fio contínuo, uma espécie de pedal que faz correr o tempo, e cada um dos personagens será entrevistado várias vezes. Os textos que serviram de base às entrevistas são extraídos de *O Don Juanismo* e *O Mito de Sísifo*, de Camus.

O jogo, considerado como um símbolo de conquista, tomará as formas de jogo de inteligência e de jogo de azar: jogos de cartas para o público, um jogo de xadrez, um jogo de bilhar, de ténis e de pingue-pongue, um jogo de dados. No interior de cada cena encontramos sempre uma ou mais referências ao jogo: uma mesa de jogo, dois malabaristas, um piano de cauda fechado, transformado em mesa de bilhar, etc... Ela encontra-se relativamente despojada, os objectos assumem um forte valor simbólico – um candelabro, um espelho (para Dom João), uma escada (para a montanha de Sísifo), uma capa, aberturas de portas iluminadas, plumas vermelhas numa taça.

O espaço cénico alarga-se e diversifica-se em vários níveis verticais, ganhando amplitude em espacialidade pela utilização do átrio, do fosso da orquestra, do balcão, dos bastidores, da plateia, do camarote presidencial. É pois nestes espaços que os personagens Sísifo, Leporello, Memoriae, o Evangelista, Narciso, e as três mulheres, Ana, Gala, Gradiva (que simbolizam todas as mulheres que tiveram uma relação com um “Dom João”) se deslocam e se metamorfoseiam de uma cena para outra. O personagem principal, Dom João, nunca aparece porque, na óptica de C.C., ele não existe; tudo o que existe são as emoções e as acções que ele desencadeia. Dele teremos apenas o voltejar da capa no camarote presidencial, no final da última cena, posta em realce pela iluminação. C.C. contradiz-se ao tentar provar que, apesar das aparências, o sedutor estava ali, não para representar, mas «para assistir ao desenrolar da sua própria existência», visto que, ainda segundo uma das suas afirmações:

«Don Juan é um personagem imaginário, razão que determina que a sua história não se deixa contar, não se deixa ler. É apenas um mito e os mitos são criados para que a imaginação os anime. Se ele não existe, não tem imagem. (...) D. Ana é vista como o símbolo dos personagens femininos em Don Juan. Don Juan e D. Ana, assim como Romeu e Julieta, são um único e mesmo personagem. Partindo deste princípio, cada personagem será todos os personagens.»²⁷

Os mitos em presença são o mito de Sísifo, o mito de Narciso e o mito de Dom João, que se manifestam tanto pela recitação de textos como por alusões à pintura e à fotografia (*Metamorfose de Narciso, Cotovelos e Joelhos* e *Duas Galas Fixas no Corredor*, de Dalí), ou ainda por sugestões de imagens especialmente iluminadas e obtidas a partir dos objectos de cena.

Don't, Juan apresenta elementos musicais que se podem distribuir da seguinte forma: intervenções instrumentais (piano, contrabaixo, percussão) executando com rigor a música da partitura, paralelamente a intervenções *ad libitum*; intervenções cantadas, também inscritas na partitura ou recorrendo aos reservatórios *ad libitum*; ruídos gravados ou em directo, cujas fontes são a voz humana, os instrumentos, os corpos, papel friccionado, objectos partidos, etc.; e intervenções faladas sobre textos precisos ou sobre sons fonéticos, por vezes aleatórios (IL. 11):



²⁷ C. CAPDEVILLE, Notas pessoais.

A escrita musical demonstra um grande desejo de renovação e desenvolve-se em grande liberdade, tanto quanto aos sistemas da tonalidade como às leis do serialismo. Um dos meios que a compositora encontrou para tudo isto foi, por um lado, a alteração do tempo ao longo do qual se desenrola uma série de episódios musicais relativamente autónomos entre si; por outro, uma procura de novas qualidades do timbre através do tratamento dos intervalos que amplia a sua tessitura; finalmente, introduzindo ruídos como elementos composicionais integrados, que vão destruir qualquer sinal de tonalidade.

C.C. conseguiu aqui personalizar o seu estilo de escrita, o que não a impede de fazer referências a outros compositores, através de citações ou alusões. Em *Don't, Juan*, por exemplo, há referências, entre outras, a E. Varèse (*Ionisation*), K. Stockhausen (*Klavierstück IX*), M. Kagel (*Hétérophonie*) e C. Ives (*Majority*). Por sua vez, Henri Pousseur em *Votre Faust*, ou Luciano Berio em *Sinfonia*, entre outros, farão o mesmo nos anos 60.

O seu estilo está cheio de imagens e de sugestões, conseguidas pela conexão interna que realiza entre a música e as expressões literária e artística, sendo mais evidentes a filosofia e a poesia, a pintura, o cinema, a fotografia, a mímica, a dança e a ópera. E a obra *Don't, Juan* é, sem dúvida, paradigmática do estilo de Capdeville.

...VOCÊ MEAM / AMEN PARA UMA AUSÊNCIA / UCELLO (entre 1985 e 1989)

Estas peças, compostas sobre uma única melodia, têm como fonte de inspiração um verso de T.S. Eliot, «*Quem é o terceiro que caminha sempre ao teu lado?*», que C.C. sintetiza na frase «*Wo bist du?*» (Onde estás tu?), mantendo o clima poético do texto primordial. A compositora utiliza esta pequena frase, pela primeira vez, em *Mise-en-requiem* (1979), numa versão recitada.

«*Wo bist du?*», cantado, aparece pela primeira vez em versão para voz, piano, violoncelo e banda magnética (com pequenos fragmentos de voz, piano, violoncelo, gongo e vibrafone) integrado no final da peça de teatro musical *Double* (1982).

Vocem Meam, com a mesma melodia e o mesmo texto, é criada em versão para voz solo em 1985, que será retomada no espectáculo cénico-musical *The Cage* (1988). No ano de 1985 são ainda criadas uma segunda versão para voz e 2 tímpanos, e uma terceira versão para voz, piano, contrabaixo e banda magnética; esta última constitui a cena 11 de *Don't, Juan*, intitulada «*Ucello*».

Ucello é ainda uma outra versão do mesmo material para violoncelo solo (diferente da versão de *Don't, Juan*). Embora o material de base seja o mesmo, a compositora constrói numerosas versões, a que dá títulos diferentes.

Assim, em 1986, *Amen para uma Ausência* surge em três versões: uma para contrabaixo solo, que integra o espectáculo *...e vibrato* (1986); uma segunda versão para voz, vibrafone, xilofone, piano, contrabaixo e banda magnética; e uma terceira para oboé, viola de arco, piano, contrabaixo e banda magnética, editada em disco na colecção Discoteca Básica, gravada pelo Opus Ensemble (e em CD, Portugalsom, em 1987).

No que respeita à estrutura de base, a voz canta sobre os fonemas da frase «*Wo bist du?*», com um carácter «muito sereno e num tempo inexistente», começando por uma longa série de vogais que se encadeiam – ü, ö, ô, i, ô, i, u – para chegar a «*ist*»; i, u – «*bist*»; seguido de uma longa série – u, ô, ô, i, u, ô, i, ô, i, u, i, ô, i, u – para chegar a «*ist*»; «*wo*» – i, u – «*bist*»; preparando a conclusão – u, ô, i, i – «*du*»; «*wo bist du?*».

Esta sequência é cantada em frases cromáticas ascendentes e descendentes, com valores longos e em *legato* – a primeira frase do sib3 ao mi bequadro 4; a segunda frase ataca a terceira menor superior, o sol4, e desce cromaticamente (com excepção do último intervalo que é de uma segunda maior) até

ao sib3; a terceira começa por um salto descendente de uma quinta diminuta (sib3-mi3) e todas as frases se seguem nas mesmas progressões, preparando a subida final que, partindo do dó#4, descendo à quarta inferior, sol#3, para subir de novo, num intervalo de quarta, ao mesmo dó#. O último cromatismo, descendo até ao lá#3, é seguido de um final estridente – sol4, láb4, láb4 – sobre as palavras «*Wo bist du?*».

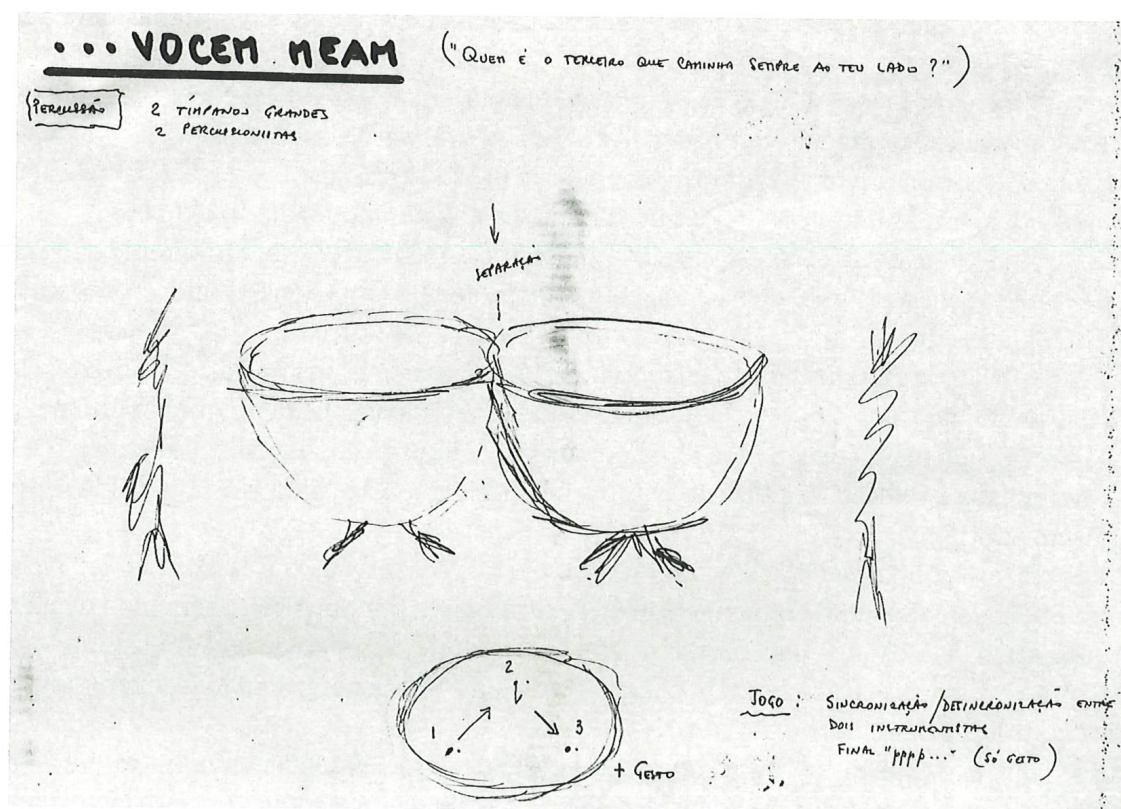
Estranhamente, a compositora nunca pede aos cantores os harmónicos que, muito logicamente, este género de escrita sugere, sobretudo pelos encadeamentos de vogais. Perguntamo-nos se é uma escolha estética ou uma falta de conhecimento técnico para a realização dos harmónicos pela voz; com efeito, quando Capdeville deseja obter o ambiente dos micro-intervalos na produção vocal, recorre a harmonias dissonantes, sobreposições de voz e instrumentos, ruídos vocais ou desfasamentos entre as partes tocadas em cena e as partes difundidas, mas nunca às técnicas do canto polifónico.

...VOCEN MEAM (1986)

para voz, bailarino e 2 tímpanos

Versão para o espectáculo *...e vibrato*, criação pelo ColecViva
X Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea
Grande Auditório da FCG, Maio de 1986, em Lisboa

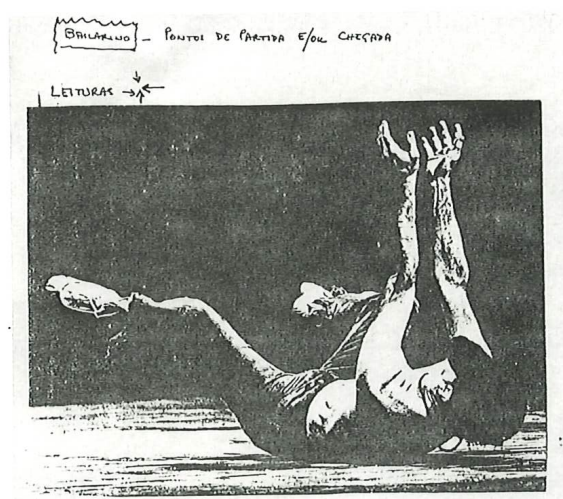
Dado o carácter intencionalmente mais teatralizado desta realização, dela daremos uma descrição mais pormenorizada. O desenho reproduzido em baixo, feito pela compositora, indica a colocação dos tímpanos ao centro da cena, bem como o percurso do gesto que os faz soar: um *glissando* do exterior para o centro, um batimento, um *glissando* do centro para o exterior (IL. 12):



IL. 12 – ...Vocem Meam

Nesta mesma versão, o jogo teatral é desenvolvido pelos movimentos e a cumplicidade entre os dois percussionistas. O bailarino traz importantes elementos de compreensão, numa coreografia que define um percurso à volta dos objectos de cena. A ideia desta coreografia corresponde a uma filmagem do movimento em poses lentas que se sucedem, com paragens de imagem. Há uma câmara de vídeo que foca o bailarino em certos momentos da sua evolução e que completa ou complementariza o processo de imagem cinética.

Segue-se uma primeira imagem que inspirou os movimentos do bailarino o qual devia oscilar entre preparações lentas que levassem à chegada rápida à pose, ou vice-versa, partir de um arranque brusco e terminar o movimento lentamente; a segunda imagem é exemplificativa entre movimentos oscilatórios de lentidão e rapidez (ILS. 13 e 14):



IL. 13 – Arquivo documental de C. C.



IL. 14 – Arquivo documental de C. C.

Os instrumentos são ao mesmo tempo adereços e fontes sonoras e estão colocados no meio de um círculo de luz que os limita, bem como ao cantor. Uma câmara virá também focá-los e projectar as imagens obtidas num ecrã colocado ao fundo da cena. No final da peça, teremos apenas os movimentos do bailarino e do cantor. A ideia contida em «Wo bist du?» regressa em várias ocasiões, tanto explícita, através dos elementos musicais como implicitamente noutros signos da representação nem sempre imediatamente identificáveis. Trata-se de um tema obsessivo do seu pensamento, o da presença do invisível, que perpassa a quase totalidade das obras de T.M. (Ver Cap.III).

Não há pois, nesta peça, contradições de semântica musical/teatral, visto que todos os intervenientes contribuem para uma só leitura, baseada na ideia da frase acima mencionada. Para terminar devemos ainda citar a versão para voz, violino, violoncelo, piano, vibrafone, clarinete, tímpano, apresentada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, nos XII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Grande Auditório da FCG, em Maio de 1988. Com o fim de ajudar a ter uma ideia do conjunto das versões acima mencionadas, estabelecemos o seguinte quadro:

1979	WO BIST DU? – recitado	(<i>Mise-en Requiem</i>)
1982	WO BIST DU? – cantado	(<i>Double</i>)
1985	VOCEM MEAM 1. voz solo 2. voz e 2 tímpanos	
	UCELLO voz, piano, contrabaixo, fita mag.	(<i>Don't, Juan</i>)
1986	AMEN PARA UMA AUSÊNCIA 1. Contrabaixo solo 2. Voz, vibrafone, xilofone, piano, contrabaixo, b. mag. 3. Oboé, viola(?), contrabaixo, banda magnética	(...e vibrato) (X EGMC) (Disc. Básica + CD Portugalsom)
	...VOCEM MEAM voz, bailarino, 2 tímpanos	(...e vibrato)
1988	...VOCEM MEAM voz, violino, violoncelo, piano, vibrafone, clarinete, tímpano	(XII EGMC)
1989	...VOCEM MEAM voz, piano, saxofone, contrabaixo, percussão, actor, bailarino, b. mag. e luzes	(...para um <i>Stabat Mater</i>)
1991	UCELLO Violoncelo solo	(XV EGMC)

LEGENDAS:

a) Acção (Alla Pina Bausch)

1. Cit. Pina Bausch
2. Idem com acção

b) Percussão

1. Presença invisível
2. Acção com Bausch e mimo, *accelerando*

c) Percussão (To Merce)

- Tango
- Vídeo sem som

d) Mimo

1. Dança Apache
2. Idem com acção

e) CB

1. Mazurca Delibes
2. Acompanhamento Delibes, com gravação

f) Piano

1. Estudo dos elementos
2. Fecho violento da tampa. Fixação do gesto
Expressão de desespero até ao fim

g) Voz (Alla Bausch)

- «Komm, tanz mit mir» (ver partitura)

A) Desenvolvimento simultâneo da acção: som, estudo elementos (P) + mazurca *Coppelia* como Apache (CB) + «Komm, tanz mit mir» (V. e micro). Entrada banda magnética. Até ao *black-out*

B) Material: 1. Vídeo (v. clip); 2. Impermeável; 3. Micro; 4. Gravação mazurca.

UM QUADRADO EM REDOR DE SINBAD (1986)

para flauta, piano, vibrafone, banda magnética,
actor, bailarino e luzes

Criado para o espectáculo ... *e vibrato*

Um Quadrado em Redor de Sinbad «é uma espécie de movimento perpétuo construído através de cinco esquemas sonoros-visuais».

Um destes esquemas é um fragmento de uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce, «Sinbad, o Marinheiro», onde o autor faz um jogo de palavras, reproduzidas e traduzidas em português por C.C.. É uma passagem onde as sonoridades fonéticas são muito importantes, assim como a ideia dos marinheiros – Sinbad e Ulisses – ligada ao imaginário da navegação e do mar.

A obra, sobre a qual existem poucos documentos, data de uma época em que as criações músico-teatrais de C.C. seguiam mais ou menos os mesmos processos de composição e interpelam as mesmas problemáticas colocadas pela compositora. *Um Quadrado...* corresponde a uma fase de procura, de inquietude e de desejo de subversão dos sistemas estabelecidos, objectivo que a compositora pretende atingir tanto pela escolha e tratamento do material musical como pela sua actividade pedagógica junto dos intérpretes.

Este processo de procura chega a uma certa maturidade com *Don't, Juan*, atinge a plenitude em *...para um Stabat Mater* e aquietar-se nos últimos anos de vida, nos quais C.C. compreendeu que não tinha necessidade de prosseguir uma «missão» mas sim de realizar uma vocação. Assim, *Tibidabo 89* (pelo tema) e *Take 91* transmitem uma calma e um prazer já presentes nos espectáculos cénico-musicais mas nunca tão evidentes nas peças de T.M..

Um Quadrado em Redor de Sinbad tem como suporte o texto que é dito pelo actor numa entoação «monótona e lenta» e «deixando o tempo viver». Um coro de vozes intervém, no meio e no fim da obra, recitando uma espécie de lengalenga construída (e reproduzida no texto original de Joyce em inglês) sobre a palavra Sinbad, que se torna Tinbad, Jinbad, Whinbad, Ninbad, Finbad, Binbad, Pinbad, Minbad, Rinbad, Dinbad, Vinbad, Linbad, Xinbad, sobre sons gravados, arranhados, como num disco riscado.

O contrabaixista pontua a narração com pequenos desenhos rítmicos, com os dedos da mão na caixa do instrumento, ao mesmo tempo que o bailarino sussurra (ksss...ksss...kssssss), assobia, etc., recriando o ambiente do texto. Mais adiante, o contrabaixista, em cena, terá 5 módulos à disposição, que deve repetir e alternar *ad libitum*: o primeiro contém uma frase com uma sucessão de harmónicos de ré, na região aguda, «tranquila e longínqua»; o segundo, outra frase de oito notas; e os três últimos, variações desta mesma frase (IL. 16).

CB - (PARTIR. FOI SONHO
NADA
VOLTAR. FOI SONHO)

INTERVENÇÕES AD LIBITUM

(NOTA TRANQUILA E LONGÍNQUA)

QUASE FUGA

PERMUTAR E
REPETIR AD LIB

Estas variações retêm o tema em comum da frase principal, onde podemos notar a insistência sobre intervalos de quarta e quinta perfeitas e aumentadas – solb, dó, sol bequadro, fá, si#, fá#, si bequadro, mi# – sobre pequenas notas negras, sem duração fixa; a primeira variante, a única que perde a primeira nota, começando no dó, é constituída por notas rápidas “quasi un glissando”; a segunda começa pelo sib, como a frase principal, e acaba sobre o si bequadro, não subindo ao mi# como todas as outras; finalmente, a terceira introduz um fá# e um sol bequadro, entre o solb e o fá bequadro.

Estes módulos acompanham o texto dito pelo contrabaixista: «Partir, um sonho. Ficar. Voltar, um sonho», referência muito significativa ao tema do marinheiro.

MEMORIAE, QUASI UNA FANTASIA II (1986)

para voz, piano, contrabaixo, percussão;
órgão e gongo (apenas gravados); banda magnética;
mimo, bailarino e luzes.

Criado para o espectáculo... *e vibrato*, sendo esta versão interpretada pelo grupo ColecViva; o coro é substituído por um cantor e a coordenação geral foi da responsabilidade do compositor António Sousa Dias.

«*Memoriae, Quasi una Fantasia II* é construída a partir de uma linha directora principal e uma concentração de memórias, auditivas ou visuais, que se sucedem, se sobrepõem ou se transmutam gerando uma tensão que tem como ponto de partida as condições sonoras, visuais e psicológicas que caracterizam o concerto, o ballet ou a ópera, enquanto espectáculo e facto histórico-social.»²⁸

A obra desenrola-se em Situações, como a versão I, e segue uma estrutura musical análoga, mas com mais elementos teatrais, sobretudo a partir da participação do bailarino e do mimo, que não intervêm na versão I. No que respeita aos adereços, há também um novo elemento: um cavalo de madeira, brinquedo de criança, no canto esquerdo da cena.

A organização do espaço faz-se sobre pontos estrategicamente orientados, o piano e o contrabaixo na direita baixa, o grupo de intérpretes à esquerda, de onde cada um partirá para as suas intervenções, uma parede branca iluminada, ao fundo, e dois tímpanos sobre os quais se jogará uma partida de xadrez, no centro da cena. As luzes terão um papel importante, como sempre, relativamente ao desenvolvimento da acção, que se desloca seguindo um percurso pré-definido, tendo como ponto de partida e de chegada o local onde se encontram os instrumentos e o grupo. O final é construído com base na travessia horizontal da cena pelo bailarino.

Memoriae II apresenta um desenvolvimento em dois níveis diferentes: o do contrabaixo, que constitui a linha directória, ou tempo horizontal; e o do piano e do grupo vocal, que surgem como uma constante e quase ininterrupta série de acordes, ou tempo vertical. No silêncio e na obscuridade ouvem-se subitamente vozes que atacam sobre «bravos» e «bater de mãos», «freneticamente», às quais se sobrepõem vozes gravadas, de maneira a dar espessura à textura sonora, que desaparecem, pouco a pouco, *jusqu'al niente*; os actores em cena mantêm os gestos de articulação das palavras durante alguns momentos e terminam em imobilidade total (memória e paragem do tempo, segundo a compositora).

O piano introduz a segunda sequência com ataques *ad libitum* em dinâmicas diferenciadas, sobre a nota lá1, e, ao mesmo tempo, o coro parte fósforos, várias vezes e o mais depressa possível, mexendo-se em cena e reagindo vocalmente com os fonemas Tfff...Kss...Tff... etc. O contrabaixo, gravado, faz um «apelo ao instrumentista» em mi♭1, repetido várias vezes «em crescendo», diminuindo mais tarde sobre as notas ré1 e dó#1. O músico entra finalmente em cena e toca pequenos *glissandi*, como suspiros, instalando-se um diálogo entre estes dois instrumentos (IL. 17):

²⁸ C. CAPDEVILLE, *Programa X Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, 1986, pp.15-16.

Handwritten musical score for "APELO AO INSTRUMENTISTA". The score is written on two staves. The first staff is labeled "2." and the second is labeled "3.". Both staves are in 9/8 time. The first staff starts with a tempo marking "LENTÍSSIMO" and a dynamic marking "pp". It shows a sequence of notes with slurs and accents, including a "piano Sileto" section. The second staff starts with a tempo marking "Aaa muito LENTO" and a dynamic marking "pp". It shows a sequence of notes with slurs and accents, including a "avate como un suspiro" section and a "al niente" section.

IL. 17 – Memoriae, Quasi una Fantasia II

O contrabaixo gravado toca uma secção em 5 pequenas partes; a 1ª. começa com arpejos ascendentes (mi1, lá, ré2, sol e o harmónico de dó3), intercalados com grupetos de três notas destes mesmos arpejos; cada fragmento termina com o dó3, sustentado. Ela tem uma indicação de mudança de timbre, pela produção do harmónico e diferentes técnicas de ataque: *pizzicati* sobre o dó à oitava inferior, calmos, terminando sobre duas notas sustentadas – lá1 e ré2 –; seguem-se três segundos de silêncio e o harmónico de dó3, em *piano dolcissimo*. A 2ª. parte retoma a figura rítmica precedente, em espelho, começando pelo sol2 longo que se encadeia com um arpejo ascendente e descendente sobre as mesmas notas – ré, lá, mi, lá, ré, sol –, para acabar de novo sobre a nota-pólo dó3, sustentada. Este fragmento repete-se uma vez, e outra com perda da primeira nota, acabando sempre sobre o dó longo, *jusqu'al niente*. A 3ª. parte utiliza o mesmo material, em pequenos fragmentos e em notas longas. Haverá, de cada vez, perdas de notas e esta parte liga-se à 4ª. que utiliza apenas o mi grave muito longo, explorando o *ponticello* e o *tremolo*. A 5ª. parte começa por um ataque brutal, *fortissimo*, sobre o sol1, com prolongamento do som; um segundo ataque com distorção do som; um terceiro, ainda sobre o sol, como «rouco»; um quarto sobre o fá#, prolongando o fim, e um quinto, sobre o fá bequadro, que termina destimbrando com a cavilha:

MEMORIAE II (Solo CB)

SERENO, TRANQUILO

1. *mf* *poco sf* *mudança de timbre*

MAIS INQUIETO *2x* **MUITO TRANQUILO** *pizz vibrato* *poco sf* *3x* *VEZES AD LIB.*

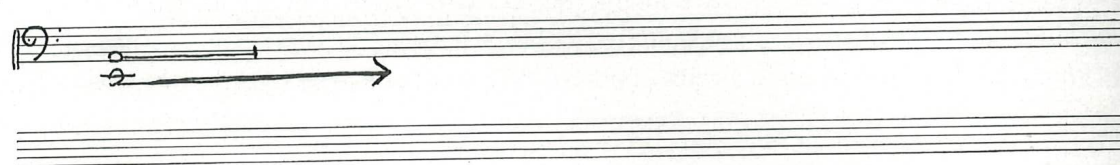
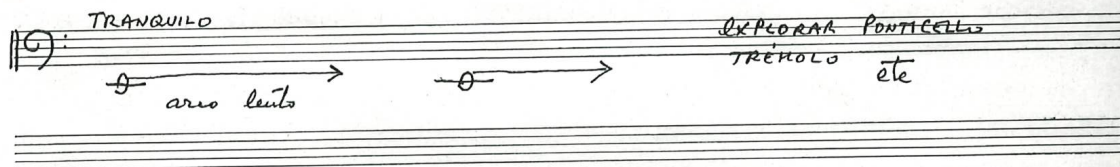
arco p *3"* *pp dolciss.*

2. BEM CANTADO *al niente*

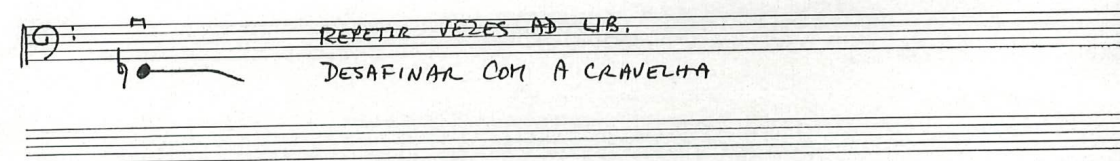
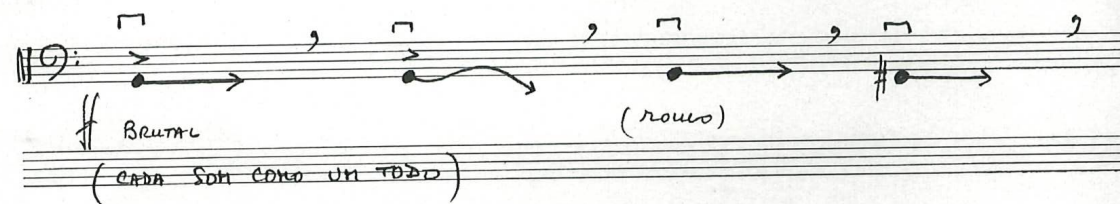
3. del niente *p. dolce (Lso)* *al niente* *alla corda* *pizz arco*

NÃO É GRAVADO. INTEGRAR NOS RESERVATÓRIOS

4.



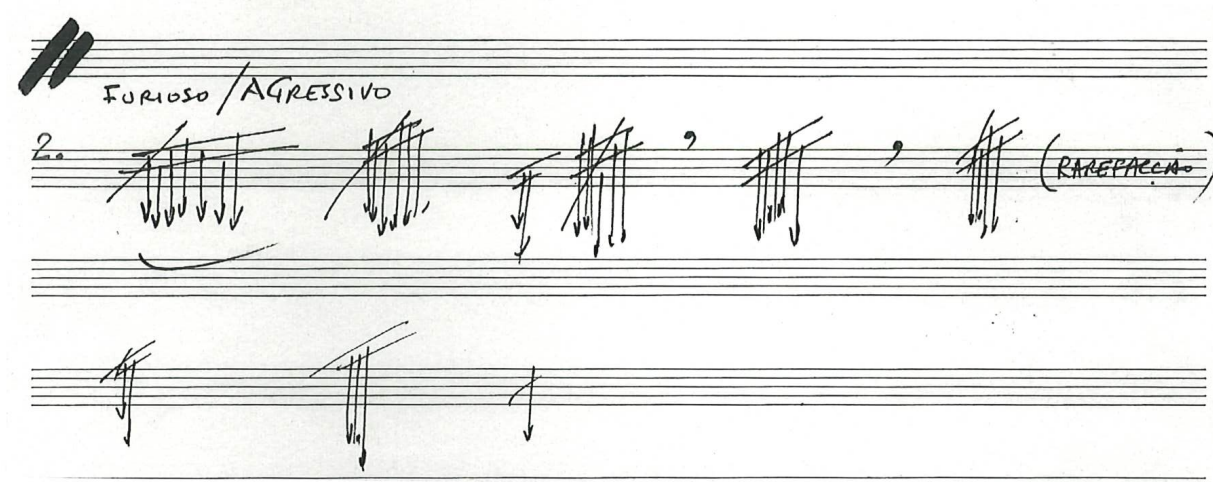
5.



NB OS MÓDULOS ① ② ③ ⑤ SÃO GRAVADOS
PODEM SOBREPOR-SE AD LIB. COM EXECUÇÃO AO VIVO

Em sobreposição com o solo de contrabaixo gravado que acabámos de descrever, há outra parte de contrabaixo, tocada em cena, que é uma citação de um passagem da cena 7 de *Don't, Juan* (v. Cap. II, p. 124). Esta parte está inscrita em módulos que funcionam como reservatórios, que vão de uma única nota isolada (dó#, nota pólo) a fragmentos de 2, 3, 7 e 9 notas; estes módulos estão colocados à volta do módulo central (dó#) e são constituídos por escalas ascendentes e descendentes cromáticas e de tons inteiros. Durante a execução, o contrabaixista deve dizer, à parte: «Ninguém nos ouve, tudo isto não passa de uma mentira profunda».

O fim da intervenção do contrabaixo em cena consiste em sons agressivos, arranhando com o arco nas cordas do instrumento, seguidos pelo pianista, que toca os *wood-blocks* instalados nos bordões do piano, percutindo-os com maracas. Estes sons de carácter «furioso/agressivo» põem em marcha acções e movimentos por parte de todos os outros intérpretes. O cantor reage com um sorriso irónico, dizendo «*But you don't know what it is...*», e o bailarino começa a empurrar o pequeno cavalo de madeira, fazendo «*hop! hop!*» e atravessando a cena (memória da criança, na cena final de *Wozzeck?*) (IL. 20):



IL. 20 – *Memoriae, Quasi una Fantasia II*

Em seguida ouve-se uma série de *clusters* no piano, em notas definidas (ainda uma citação de *Don't, Juan*). O pianista, apontando violentamente para o público com uma maraca, diz: «*But you don't know what it is*», ao que o cantor responde: «*Jedermann hasse mich: man sagt ich habe den Verfolgungswahn...*» (Toda a gente me detesta: dizem que tenho a mania da perseguição). O percussionista e o mimo instalam-se nos tímpanos, face a face, e começam uma partida de xadrez. O bailarino e uma figura feminina atravessam a cena (memória de uma cena de *L'Après-midi d'un Faune*, de Ravel, segundo uma coreografia de Nijinski).

O dirigente e percussionista tenta interromper a cena, pedindo de novo, «*Da capo, por favor*», o que produz um momento de perplexidade em toda a gente, um silêncio generalizado e todos os olhares se fixam no público durante 8 a 10 segundos. O pianista procura resolver a situação, repetindo: «*Jedermann hasse mich: man sagt ich habe den Verfolgungswahn...*», seguido pelo percussionista, que lhe diz: «*Everyone detests me: they say I have a persecution complex...*», e o cantor, para si próprio: «*Oui, tout le monde me déteste: on dit que j'ai la manie de la persécution...*». Durante toda esta parte, apenas se ouvem os sons dos jogadores de xadrez, imperturbáveis, que jogam a sua partida sobre os tímpanos.

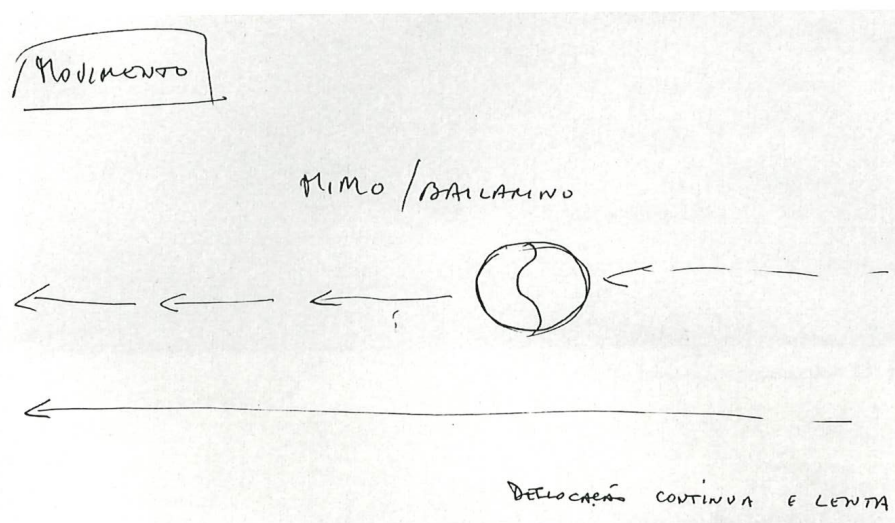
A acção é cortada por uma nova parte do contrabaixo, gravada, constando de um «ritmo cardíaco», regular, o mesmo do contrabaixista em cena, com a mão enluvada. Sobre este ritmo vai-se instalar um

jogo: trata-se de uma voz solista que pede diversas vezes: «*Da capo al segno...*», e os *tutti* que, de cada vez, dão uma resposta diferente: gargalhadas, bravos e aplausos, pequenos risos, sussurros que podem transformar-se em respirações boca a boca, apupos e assobios, e, no fim, suspiros de alívio. Durante este tempo, o bailarino, aprisionado pela Memória, faz bolas de sabão movendo-se em cena.

Todos reagem trocando olhares e jogando com a frase: «*La poésie est encore possible?*». Esta será desconstruída e dará os mesmos sons em diferentes línguas: “*La... der... pouasie... is... its... encore... possible... possible... posible... possibile?*” (lembrando Satie?).

Após alguns outros movimentos e ainda sobre uma parte musical do contrabaixo, o mimo parece confuso com o barulho de copos partidos nos bastidores, o percussionista continua a tocar sozinho e o cantor canta uma melodia sobre a frase «*Move il sole*». Com efeito, a melodia «move-se» em intervalos muito próximos da segunda maior e menor, entre o ré#3 e o sol3, passando pelo mi e o fá#, portanto numa tessitura bastante aguda, e termina com o sol, longo, «*fino al fine dal fiato*» (até ao fim do sopro).

O final da peça contém apenas elementos textuais, gestuais e luminosos. O bailarino termina-a, atravessando a cena e dizendo «*La memoria è finita*» (a memória acabou) e o cavalo de madeira, especialmente focado, fica como a última imagem/memória do espectáculo, sobre a qual desce a luz... (IL. 21):



IL. 21 – *Memoriae, Quasi una Fantasia II*

... PARA UM STABAT MATER (1989)

para voz, piano, saxofone, contrabaixo, percussão,
actor, bailarino, banda magnética e luzes

Criado no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, pelo ColecViva, com a colaboração do poeta e actor Manuel Cintra, no âmbito do colóquio «O Sagrado e as Culturas», em Abril de 1989.

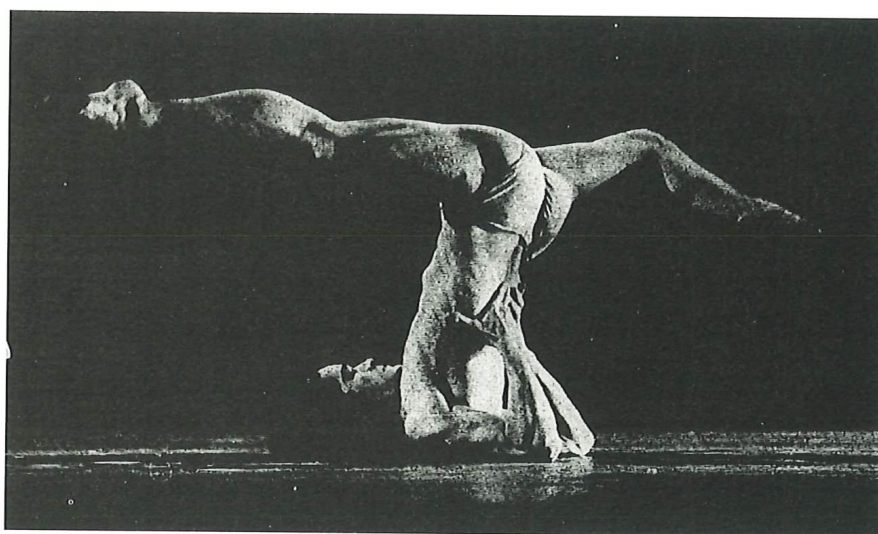
Adereços e percussões:

Crótalos, *temple-blocks*, baquetas moles (vários pares), bambus, novelo de lã, lenço branco, cartazes impressos com a palavra «Bye-Bye», 2 copos, mica de cores, 2 pequenos pássaros de corda,

flexatone, tímpanos grande e médio, grande tambor, vibrafone, 2 pares de tom-tons, caixa grande, jogo de *bowling*, escada de madeira.

Peça à volta de:

«A inquietude do silêncio de Maria. Todo o jogo de ambiguidades à volta de um ser que é só presença. A força, a presença do silêncio. Como conseguir que a matéria verbal seja aquela cuja enunciação é, contraditoriamente, a sua própria negação? – Silêncio. Como conseguir que a presença do som, mesmo nas suas formas mais intensas, não perca nunca a sua carga de silêncio? E, ainda, em que momento se desencadeiam as forças do drama? No momento da visão do crucificado? No perturbante instante da Anunciação? Em dois desafios, dois pontos de partida ... *para um Stabat Mater*.»²⁹



IL. 22 – Arquivo documental de C. C.

A sequência do espectáculo compreende 13 partes, a saber:

1. *Passano Lenti...*
2. ... *cerca il vicin chi sia*
3. *Iam Dies*
4. *La Ricerca*
5. Anunciação
6. *Dic Nobis...*
7. O Salto
8. Opção
9. «...*vocem meam*»
10. Deserto (*ce désert est faux*)
11. ...*Keuschheits Waltz* (valsa da castidade)
12. *E nel silenzio...*
13. *Dic Nobis...*

²⁹ C. CAPDEVILLE, Notas do Programa do espectáculo ... *para um Stabat Mater*, Centro de Arte Moderna, FCG, Lisboa, 1989.

Esta peça contém grande número de frases e de fragmentos de textos, e apresenta um jogo teatral muito desenvolvido, no estilo de *Don't, Juan*, com grande diversidade de elementos que constituem o guia da peça, qual labirinto onde se torna indispensável uma orientação. As cinco primeiras partes são constituídas pela recitação dos textos, intercalados e sobrepostos, por jogos de movimentos e outros, tais como o *bowling*, por intervenções de luzes muito expressivas, por imagens criadas a partir dos corpos dos intérpretes, muito sugestivas relativamente ao tema da Anunciação. Trata-se de um tecido muito cerrado, com múltiplas sobreposições de elementos e de acções que se provocam e se sucedem até ao esgotamento dos materiais. Por estas características, ...*para um Stabat Mater* atinge o ponto máximo das obras de T.M. de C.C., depois do que tudo se irá simplificar, depurar-se e encontrar uma forma de expressão mais sintética, sem perder a coerência e o simbolismo. As frases utilizadas (extractos de notas manuscritas de C.C.) representam fragmentos de sonhos com referências míticas, de que se seguem alguns exemplos:

«...A noite anterior ao encontro sonhei (que uma criança voava...) ... sonhei que o Sol e a Lua (mergulhavam no líquido original) ... aquela noite sonhei que uma criança se transformava (primeiro em sereia e depois...) ... sonhei que uma mulher entrava no templo montada a cavalo... (...) a noite seguinte voltei a sonhar... (...) uma noite sonhei que quatro animais alados permaneciam imóveis no céu... aquela noite sonhei que me conduziás pela mão (através de um rua) (...) sonhei que eras já adolescente... sonhei que levante a mão para tentar colher o fruto da árvore da vida... (...) sonhei que me olhava ao espelho... e a minha cara, lentamente, transformou-se em cabeça de corvo (...) sonhei com um golfinho... sonhei que a tempestade (enfurecida batia contra uma rocha...) (...)»³⁰

De cada vez que há narração de sonhos, há um clima sonoro que se repete a partir da articulação dos bambus e dos *wind-chimes*, suspensos nas estantes ao lado do piano. A música só se faz ouvir a partir da parte 6, introduzida pela frase «*Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?*», onde há uma passagem para vibrafone e contrabaixo, seguida da valsa «*Kinder, heute abend, da such ich mir was aus*» (amigos, esta noite escolherei alguém), de Friedrich Hollaender, canção de *fox-trot* do filme *O Anjo Azul* (de Erich von Stroheim). Nesta parte, o piano reproduz a passagem do vibrafone (rotativo) no princípio de *Dic Nobis*, que consiste em jogos de oitavas utilizando registos muito graves e muito agudos do piano. Pela inversão dos intervalos de segunda menor (ré#-mi), obtêm-se sétimas aumentadas (ré#-mi na oitava inferior) e, utilizando este processo de forma sistemática, a compositora trabalha simultaneamente sobre o «espaço sonoro» e sobre o timbre. Em toda esta parte não há indicações de duração: as notas são pontos negros, sem duração precisa. Têm ainda sobreposta uma suspensão, o que liberta a execução deste fragmento a nível do tempo (IL. 23):

³⁰ C. CAPDEVILLE, Notas pessoais.

DIC NOBIS...

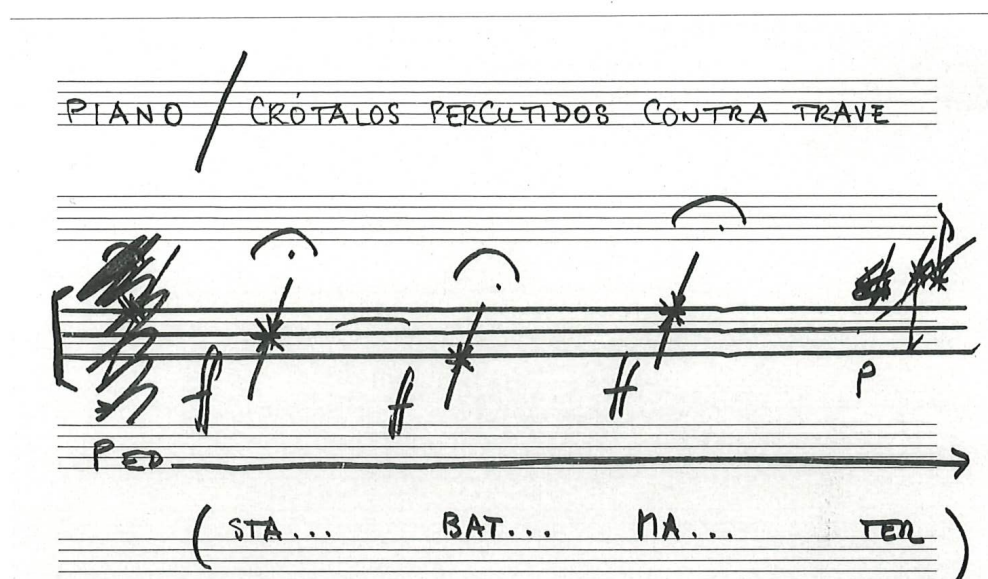
PIANO

(VÊR ROTATIVO VIBRATONE)

VEZES

AD LIB.

A passagem do piano é cortada pela dicção, com ataques, das sílabas «*Sta...bat...ma...ter*», apoiadas, de cada vez, pelos crótalos percutidos contra os lados do piano, apoiando sobre o pedal (IL. 24):



IL. 24 – ... para un Stabat Master

A parte 7, O Salto, é introduzida por uma intervenção muito brusca e rápida do piano, sobre a mesma nota – ré4 – repetida em grande velocidade e seguida de pequenos fragmentos da parte para vibrafone. Depois disto, há uma sucessão de *pizzicati* sobre as cordas do piano que preparam a entrada do saxofone. Este imita os efeitos sonoros que o contrabaixista faz com o arco e com as baquetas nas cordas do contrabaixo. Os tom-tons executam uma pulsação regular durante toda esta passagem.

Segue-se a parte 8, Opção, formada pela sobreposição do movimento criado pelo bailarino com a narração que continua a descrição dos sonhos e o contrabaixista que tenta interromper a voz com ataques de arco, «automáticos», deixando soar as notas dó4, fá, mib, réb, dó, réb, dó, sib, dó, sib, láb, sol, láb, seguidas de um salto de sétima maior sobre o solb4, fá, mib, réb. Esta passagem encadeia-se com o vibrafone, que repete a sua primeira intervenção; com o saxofone, que improvisa sobre um grupo de notas inscritas para serem usadas em diferentes posições relativas – ré, mib, fá#, sol#, lá, dó; com o piano, que toca grupetos de notas rápidas, retiradas da parte do vibrafone rotativo; com os crótalos, que percutem sobre os lados do piano; e com uma intervenção de voz em *falsetto*, em sib longo, entrecortada de interjeições sobre «Ah!», a diferentes alturas. O conjunto tem como pano de fundo a pulsação regular dos tom-tons, que fazem a ligação com a parte precedente.

A parte 9 é preenchida pela execução da peça *Vocem Meam*, cantada, acima descrita.

A parte 10, Deserto (*ce désert est faux*), começa com ruídos feitos por todos os intérpretes com os *temple-blocks* sobre as cordas do piano, seguidos de sons lentos e espaçados dos crótalos sobre as cordas. O flexatone acompanha as tessituras do piano. Depois, há acordes de notas longas, em *fortissimo*, no contrabaixo e no piano 2 – ré1, lá2, ré2, lá2.

Com a entrada do saxofone, o acorde transforma-se em ré2, si2, sol2, lá3, perdendo intensidade, passa por fá3, lá4 («aflautado», no contrabaixo), sib2 e, para terminar, deixa ouvir as sonoridades de lá3 (no saxofone), si2 (no contrabaixo) e lá5 (no piano), em *pianissimo*. Este último acorde toca-se simultaneamente a um batimento de baqueta mole sobre o último bordão, desvanecendo-se tudo *jusqu'au niente* (reprodução página seguinte) (IL. 25):

21

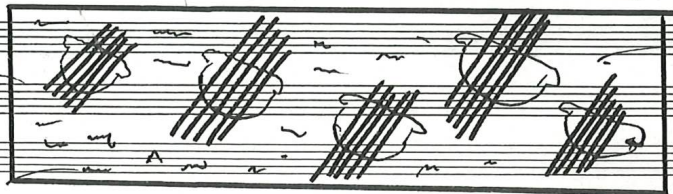
IVB

10. DESERTO (CE DÉSERT EST FAUX)

PIANO (MANIPULAÇÃO TEMPLE-BLOCKS NAS CORDAS) VÁRIOS EXECUTANTES

JOGAR COM DINÂMICAS

E DENSIDADES



P



//

LONGO, ESPAÇADO

1. CRISTALO / CRISTALO CONTRA CORDAS / FLEXATON AD LIB. ACOMPANHADO
PIANO FLEXATON 2ª DA PERCUSSÃO TEMPLAS ALTURAS 1º PIANO

2.

CB.

SAX

DOLCE FLAUTATO

//

1.

2.

CB.

SAX

ÚLTIMO BORDÃO

INTERCALAR COM INTERVENÇÃO TEMPLE-BLOCKS

al niente

P.

A parte 11 contém um fragmento de *Move il sole*, cantado, já usado em *Memoriae II*, sobreposto ao saxofone sobre sol bequadro contra o láb e o lá bequadro, e à voz, criando novas dissonâncias. Segue-se a *Keuschheits Waltz*, composta por C.C. em 1987, com indicação de um tempo de valsa «nobre e sentimental». Ao longo da execução, o pianista diz, de tempos a tempos, com uma expressão triunfante: «A valsa!»

A estrutura da *Keuschheits Waltz* mantém-se a 3 tempos do princípio ao fim. No entanto, começa a perder notas a partir do oitavo grupo, progressivamente, e vai criando silêncios irregulares entre os sons que se mantêm. Ao pianista é pedido que não perca a pulsação interior e que desencontre os tempos de apoio, à medida que a peça avança. É um processo de rarefacção que conduz ao silêncio total. Esta parte acaba com movimentos do bailarino criados a partir de uma citação de A. Breton e P. Eluard que lhe serviu de sugestão:

«(...) parce qu'il est l'heure, les yeux s'ouvrent, le corps se dresse, la main se tend, le feu s'allume, le sourire dispute aux rides de la nuit leur courbe sans malice (...)»

A parte 12 é praticamente a última e prepara o final com um texto em latim. «*Dic nobis Maria qui vidisti in via?*», recitado pelo actor, tendo como fundo crócalos tocados sobre a tampa do teclado, em grupos rítmicos que vão de um a seis batimentos, procurando três alturas de sons diferentes. O texto é dito sobre ritmos escritos, uma prosódia que respeita a acentuação do texto, prolongando as vogais no final de cada palavra: «*a destooooo, turba prioruuuum, in certoooo, at queeeee, et vertit nos ficaaaaaaaaaant*», em alturas aproximativas indicadas, numa intensidade que aumenta até ao grito para voltar a um *mezzo piano* perto do final.

A parte 13 consta de uma curta criação de imagens para os corpos e os movimentos dos intérpretes, sublinhados por um jogo de luzes que os acompanha até à extinção. Dos bastidores chega, ao mesmo tempo, uma curta intervenção cantada, alusiva à *Paixão Segundo São João*, de J.S. Bach, em voz solo: «*Es ist voll(br)acht*» (tudo está consumado), sobre um fragmento descendente – ré4, dó#4, si3, lá3 – e a última em *sprechgesang*, sobre «*acht*» (IL. 26):

The image shows handwritten musical notation on three staves. The top staff is labeled 'VOZ (BASTIDORES)' and contains a single note with a fermata. The middle staff is labeled '(SOLO)' and contains two notes with fermatas, labeled 'ES' and 'IST'. The bottom staff contains two notes, labeled 'VOLL' and 'ACHT', with a sharp sign next to the 'A' in 'ACHT'. Above the middle staff, the text 'LONGO, ES PRAIADO' is written. The notation is in a simple, sketchy style with some corrections and markings.

IL. 26 – ... para un Stabat Master

TIBIDABO 89 (1989)

para flauta, guitarra, piano, percussão (flexatone, gongo chinês, sinos de bronze, *temple-blocks*), violino, viola de arco, violoncelo.

Gravador em cena. Amplificação da cena.

Tibidabo 89 permaneceu inédita. Foi uma encomenda da FCG para os XIII Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, substituída pela peça instrumental *Di Lontan Fa Specchio il Mare*, homenagem ao compositor Joly Braga Santos, executada pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, na mesma ocasião. A razão desta substituição foi provavelmente a falta de tempo para a montagem de uma encenação bastante complexa. Descreveremos esta peça segundo a partitura e as notas pessoais, manuscritas, de C.C.

Tibidabo 89, subintitulada “Museu de Autómatos”, reenvia-nos para o teatro instrumental visto que dá aos músicos a responsabilidade de jogos teatrais em simultâneo com as prestações de carácter musical. A peça pretende teatralizar e pôr em música os autómatos do parque de atracções de Barcelona, criando uma relação entre autómato, intérprete e obra:

«No que existe de mistério e de realidade, no que podemos compreender e o que nos escapa, nestes três universos (...). De onde vem a magia do autómato, a sua capacidade de perversão e o seu fascínio? Talvez porque ele se encontra na fronteira entre o belo e o horrível? Se nos referimos ao meio caminho entre a ficção e a realidade, entre o mecânico e o orgânico, entre o natural e o artificial, de quem estamos a falar: do autómato, do intérprete, da obra?»³¹

Tibidabo 89 apresenta-se em 4 partes: I. O Abrir do Jogo (trata-se de um jogo de cartas de «tarot», que coincide com o arranque dos automatismos); II. A Descrição do Autómato (automatismos entre o instrumentista e a obra); III. O Segundo Autómato; IV. «*La Moños*» (autómato do Museu de Barcelona).

Os instrumentos são dispostos ao centro da cena, em oval, por grupos: piano e percussão, flauta só, guitarra só, as três cordas e, à frente, o microfone e o vídeo. Na esquerda baixa, uma figura com máscara, o «vigilante» sentado a uma pequena mesa, de costas para o público. O guitarrista é o único em cena, no princípio, e começa com batimentos de maracas que o público não pode ver, dizendo: «O terror é sempre de que não seja apenas um autómato...» Toda a primeira parte é construída por encadeamentos de frases ditas pelos músicos, intercaladas ou sobrepostas com intervenções de música, por um instrumento solo, uma percussão, gestos com sons que comentam a acção ou as intervenções faladas. A segunda parte segue aproximadamente a mesma estrutura, introduzindo palavras que partem da raiz «ma», tais como «*malade, malheur, mangez, mal, ma, maman, maître, maîtresse*», etc. (extracto de *La Pierre de la Folie*)³², que surgem em diferentes momentos, recitadas automaticamente por um intérprete, apoiado por uma pulsação regular nas percussões. Esta parte encadeia-se com o momento musical «rotativo», lento, para piano e vibrafone, cordas, guitarra e flauta. Todos os instrumentos têm partes com notas pulverizadas, em tempo livre, sobrepostas à parte do piano, e devem criar um clima encantatório. Esta está carregada de notas rápidas, nas duas mãos, ambas escritas na clave de sol, o que dá uma aparência visual de grandes intervalos, mas que, na realidade, são quase sempre intervalos de segunda maior e menor.

Outras frases, ditas pelos instrumentistas ao longo da parte “O Segundo Autómato” contribuem para colocar questões à volta do tema «mecânico». Por exemplo, o pianista entra e fala em direcção

³¹ C. Capdeville, Notas pessoais.

³² In: *La Pierre de la Folie*, conto pertencente a uma recolha não identificada.

aos bastidores: «Os gestos do instrumentista estão condicionados como os do autómato!»; e ainda, para o público: «São, por acaso, entusiastas dos artifícios mecânicos?». Um pouco mais adiante, o violoncelista dirige-se para o microfone, tocando maracas, excitado e choroso, e diz: «...é um dos autómatos mais fascinantes da colecção. Tira e põe o chapéu, mexe a boca e os olhos... ligeiramente estrábicos», e ao mesmo tempo o vigilante, continuando a jogar às cartas, diz: «*El payaso y la rana / el pallaço i la granota*» (o palhaço e a rã).

Na caixa de ressonância do piano, são postas em funcionamento rãs mecânicas, acompanhadas por barulhos de maracas («criar uma textura activa e densa»), durante o discurso do violoncelista. Este discurso é então abafado pelos ruídos, o que obriga o instrumentista a exprimir-se por meio de gestos. Um terceiro elemento em simultaneidade é o discurso do guitarrista, que se exprime pelo débito de palavras começadas por «ma» (outra passagem do texto citado), «articulado, tranquilo»: «*malade, malade, malade, môle, môle, mal, mal, ma, mai, mai, mai, maître, maître, marmite, mascotte, môle, mal, ma, mai, mai, maman, maman, mer, mehr, mère...*».

Em *Tibidabo 89* a compositora utiliza citações musicais e textuais, «memórias» das obras compostas anteriormente, por vezes já citadas noutras peças, que podemos resumir assim: «baixo d'Alberti» nos *temple-blocks* e «sentir odor di femmina», em *sprechgesang* (cit. de *Don't, Juan*); o texto «Sim, todos me detestam: dizem que tenho a mania da perseguição...», dito por diferentes intérpretes, em português, francês, inglês e alemão (cit. de *Memoriae II*); a «valse, valsa, vals: *Keuschheits Waltz*» (cit. dos espectáculos *Depois da Valsa* e *...para um Stabat Mater*).

Durante a acção da parte III, há uma projecção de um diapositivo que representa «*La Moños*», seguida da parte IV, à qual corresponde uma música com ritmo muito articulado e incisivo: uma pulsação rápida e regular nos *temple-blocks*, um ritmo de tango sobreposto nos tímpanos e fonemas com valores curtos: ta,ca,ta,ca,ta / ti,ca,ti,ca,ta / ta,ca,ta / ta,ca,ta / ti,ca,ta / ca,ta,ca,ti,ca / ti,ca,ti,ca,ta, à maneira dos ritmos do Bali (IL. 27):

Tibidabo 89 *conf.* ⑦

IV.
"LA MOÑOS"

PERCUSSIONISTA *ATTACA!* (TEMPLE BLOCKS) *SENSE SIMILE*

GUITARRISTA (NOS TÍMPANOS) (ENTRADA AD LIB.) (TANGO)

VIOLONCELISTA (DINÂMICAS ENTRE *mf* e *ff*)

PIANISTA (VER PARTITURA)

REPETIR E PERMUTAR AD LIB.

ADICÇÃO ACÇÃO

TAKE 91 (1991)

«teatro musical para o cinema»

para voz, piano, contrabaixo, saxofones,
actor, bailarino e ambiente visual.

Criação pelo grupo ColecViva para os XV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, no Auditório 2 da FCG.

Participação de Jasmim de Matos, que criou o ambiente visual, de Manuel Cintra, assistente de produção e de António Sousa Dias, assistente técnico.

Encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian.

Take 91 é a última peça de T.M. representada e uma das últimas que o tempo permitiu que C.C. escrevesse. A designação «teatro musical para o cinema» pertence-lhe, se bem que ela considerasse já nessa época, e disse-nos em confidência, que o tempo do teatro musical já estava longe. C. Capdeville apercebeu-se que a síntese entre todos os elementos da composição que havia utilizado antes estava feita naturalmente; dominava agora esse material restando-lhe jogar com ele livremente.

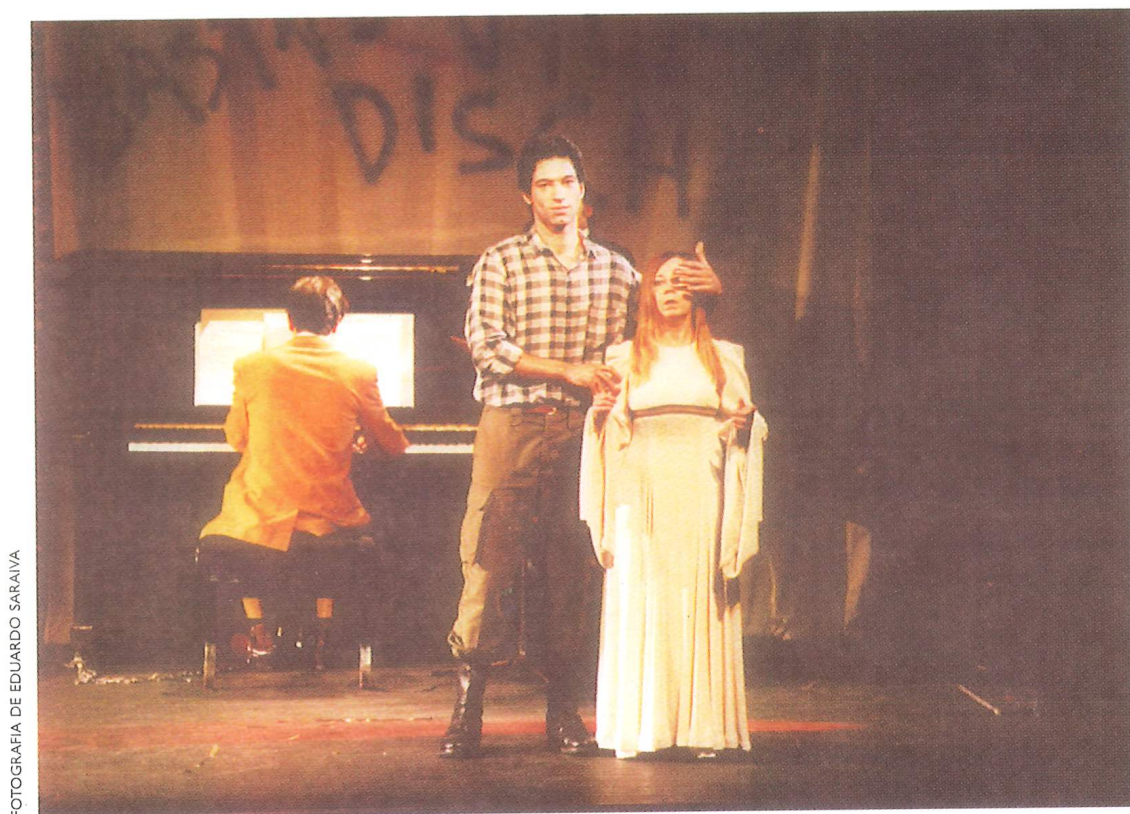
Nas notas do programa da criação, a compositora fornece elementos do seu pensamento e da concretização desta peça, onde as «memórias» do cinema desfilam e assumem um papel protagonista:

«Take 91 é uma nova aposta do ColecViva no sentido de, a partir de sensações, de memórias, de vivências, criar imagens – imagens visuais, imagens sonoras –, organizando-as de modo a, por sua vez, e através do fio mágico da comunicação, conseguir provocar sensações, acordar memórias, criar novas imagens a quem vê, a quem escuta.

Há no ColecViva uma apetência que se tem revelado quase uma constante ao longo dos seis anos da sua existência; a de construir espectáculos centrados sobre determinados temas ou personagens que, por qualquer razão especial, nos habitam o espírito na altura. (...) *Take 91* [é] sobre o cinema, ou melhor, sobre sensações, memórias, atmosferas, ao mesmo tempo vagas e imprecisas, que ‘Os Filmes da Nossa Vida’ em nós deixaram fortemente enraizadas (perguntem, senão, ao João Bénard da Costa).

Tentar descrever ou explicar um espectáculo (neste caso, o *nosso* espectáculo) traz como consequência imediata a mutilação do ‘outro’ espectáculo (o *vosso*). Uma pista apenas: de que forma uma sensação, tirada do seu contexto e integrada num novo universo, pode continuar a fazer sentido? Não certamente o mesmo sentido, mas, então – e tendo presente que a memória do ‘1º sentido’ continua, inevitavelmente, lá – que sentido? Esta é a proposta. É que os acontecimentos, sejam eles quais forem, e seja qual for a linguagem a que pertencem, quando captados através da sensibilidade e organizados de uma determinada maneira, conseguem sempre exprimir-se e contar-se a si próprios.»³³

³³ C. CAPDEVILLE, Notas do *Programa dos XV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, Maio 1991, p.84.



FOTOGRAFIA DE EDUARDO SARAIVA

IL.28 – *Take 91*, teatro musical para o cinema, C. Capdeville, A. Sousa Dias e Nuno Vieira de Almeida (ao piano).

O espectáculo consistia então num desfilar de imagens ligadas ao cinema, cenas curtas de filmes, grandes planos de certas «estrelas», do cinema mudo ao cinema actual, projectados num ecrã, encadeados com outras imagens criadas em cena pelos intérpretes actores, músicos, mimos, cantores, bailarinos, sobre tipos de personagens cinematográficos, cenas musicais, enfim, episódios cómicos e frequentemente «naïfs». O resultado obtido foi uma grande festa.

As fontes cinematográficas são Fellini, Dreyer, Bresson, Chaplin, Buster Keaton, Irmãos Marx, Jean Cocteau, David Lynch, etc.; as fontes musicais são Nino Rota, Ravel, Schubert, The Beatles, Scott Joplin, Mozart, Steve Reich, A. Sousa Dias, John Kander, Tchaikovsky, Kagel, etc.

O impacto que este espectáculo teve no público foi muito forte e consideramos ser ele o mais autobiográfico da compositora: em primeiro lugar, porque a paixão do cinema lhe foi estimulada pelo pai, que, quando Capdeville era ainda uma criança, lho revelou, favorecendo assim a relação privilegiada que tinha com as artes; em segundo lugar, porque criou no espectáculo, uma figura feminina de jovem bailarina com um vestido branco, graciosa e de uma grande ingenuidade, memória também da sua infância, visto que começou a sua actividade artística pela dança. Personagem de um «kitsch» patético e comovente que deambulava pela sala, na plateia e em cena, não sem relação com outro personagem que sempre a fascinara: o Charlot que ela amava, frágil e vencedor, ingénuo e sensível, simbolizando uma conturbada época próxima e distante, à qual boa parte do público assimilava a sua própria infância.

Esta figura criada por Constança Capdeville lembrou-nos ainda outra protagonista: Copélia, boneca mecânica, igualmente suspensa nos fios do seu destino. E, embora tratando-se de um espectáculo sobretudo cómico, cheio de momentos hilariantes, cremos que, no inconsciente colectivo dos espectadores, ele terá provocado algo semelhante a um apogeu e a um adeus.

CAPÍTULO II

OS “ARTIFÍCIOS” DA TEATRALIZAÇÃO

«O fogo há-de queimar-nos a todos, público e actores, ao mesmo tempo»

Luís Miguel Cintra

*«Morreu com o dia
o sol fiel que nos aquecia
e veio outro sol
depredador*

*Também ele nos deixou
em cena, sós
extintos actores*

*E veio outro sol
desfigurado
e outro dia sem cheiro e sem sabor*

*A fulgurância do supremo actor
um fio de voz a repercute
no coração de quem lhe escute
anterior às réplicas o tremor.»*

Luiza Neto Jorge, *A Lume*
Poema referente à frase de L.M.C.

O Conceito de Teatralização

«Como nos podemos servir da música para teatralizar alguma coisa que não está teatralizada?», é uma interrogação de Michel Bernard¹ que retomaremos, alargando o exposto sobre a música às outras componentes do T.M., no intuito de analisar os «artifícios» da teatralização nas obras de C.C.

¹ Notas pessoais das reflexões de Michel BERNARD, verbalmente expressas no curso de DEA (Mestrado), Universidade de Paris VIII, Outubro de 1992.

integráveis naquele género. Assim, partiremos da definição sintética de M. Bernard dos dois conceitos, teatralidade e teatralização: a teatralidade é a qualidade intrínseca do espectáculo teatral, que lhe advém fundamentalmente da matéria textual; a teatralização, por sua vez, é o conjunto de «artifícios» utilizados para conferir a um espectáculo a sua componente teatral. É um assunto que o autor desenvolve longamente mas que apenas usaremos para melhor penetrarmos na forma pragmática com que C.C. manipula os vários «artifícios» a fim de chegar à materialização dos espectáculos de T.M. a partir das suas múltiplas componentes, situando-se o nosso principal interesse na definição do conceito de «teatralização».

Recorremos ainda a algumas das reflexões de M. Bernard produzidas e este respeito:

«(...) Tive ocasião de verificar que muitos espectáculos montados por jovens encenadores renunciavam à abordagem de um texto especificamente teatral, seja tradicional seja contemporâneo, e que os seus espectáculos funcionavam com a ajuda de artifícios cénicos. Artifícios de carácter arquitectural, pictórico, plástico (cenográficos em sentido geral) ou artifícios de tratamento temporal através de uma certa adequação musical e por modalidades do jogo temporal. (...) Tudo se passa como se devêssemos substituir tudo o que respeita à teatralidade específica por uma teatralização extrínseca (vinda do exterior), que é qualquer coisa de híbrido, susceptível de captar a atenção do espectador para suscitar nele uma certa tensão – para provocar uma emoção. É um género onde a emoção prevalece. Visa sobretudo provocar um choque. Os actores representam a fundo sobre situações que provocam emoções fortes.»²

Não podemos ficar insensíveis a estas considerações, nas quais reconhecemos um ligeiro traço latente de nostalgia; de facto, parece-nos possível estabelecer uma relação entre o tipo de teatralização descrito por Michel Bernard e o produto musical/teatral de C.C., onde efeitos de diferente natureza assumem uma parte importante na definição estrutural da obra, com o objectivo de provocar uma reacção no público.

Basta mencionar alguns episódios – tais como o do bailarino escondido na caixa do piano que aparece de repente e desliza sobre o chão, como uma ave de pernas longas, para iniciar o seu movimento (*Don't, Juan*, c. 2); ou aquele em que o projector de seguir estabelece um diálogo com a música tocada ao piano (mesma cena); ou ainda aquele em que a luz diminui até ao *blackout* sobre o pequeno cavalo de madeira montado pelo bailarino, que diz «*La memoria è finita*», o que significa, por sua vez, que a memória tem um limite, que essa memória da infância representada pelo cavalo vai acabar e que a peça *Memoriae, Quasi una Fantasia II* acabará também com esta última imagem – para avaliar o lado fortemente tensional que representam estes «artifícios» de teatralização nas criações de C.C.

Comentemos, de passagem, que esta tendência para teatralizar através de «artifícios» tem sido explorada ao nível do teatro e do T.M. em criações contemporâneas, nomeadamente pelo grupo de teatro espanhol La Furia dels Baus, que leva este processo ao ponto de criar situações de (aparente?!) risco, misturando surpresa e medo, usando o fogo, a destruição de objectos, a demolição de carros, ameaças de agressão ao público, etc. É um exemplo extremo de teatralização recorrendo a elementos artificiais – extrínsecos à teatralidade. Pessoalmente, não somos adeptos incondicionais das propostas criativas deste grupo, mas os factos demonstram que ele tem conquistado um público fiel ao seu percurso e aparentemente seduzido pelas suas realizações. A utilização do fogo como meio de teatralização, com uma conotação certamente ritualista, envia-nos, entre outras, para as criações de La Monte Young, por exemplo *Compositions 1960*, em que o compositor pretende «tornar a música visível», querendo a seguinte cenografia:

² Michel BERNARD, *idem*.

«Façam um fogo à frente do público. Utilizem madeira, de preferência, podendo ser usados outros combustíveis se for necessário para atear o fogo ou controlar o fumo. O fogo pode ser de qualquer dimensão, mas não deve ser o género de fogo que se associa a um objecto como uma vela ou um isqueiro. As luzes podem estar apagadas. Quando o fogo pegar, aquele(s) que o fez (fizeram) pode(m) sentar-se junto dele e vigiá-lo durante a realização da composição; no entanto, não deve(m) sentar-se entre o fogo e o público para que este possa apreciar o fogo. Não importa a duração da composição. No caso de difusão da ‘performance’, o microfone pode ser aproximado do fogo.» (*Compositions 1960*, n.º 2)³

Justamente no teatro musical, seja nas criações de Kagel, Aperghis ou Capdeville, deu-se um certo despojamento e cada elemento estrutural, bem como cada intérprete e cada instrumento, devem reencontrar uma individualidade significativa que particularize as suas intervenções. Trata-se, assim, mais do que de um fenómeno de justaposição, de um fenómeno de integração com salvaguarda da autonomia. Contudo, mesmo se se conseguem espectáculos homogéneos, de expressão globalizante, isto não obsta a que se possa estudar a evolução das componentes e as suas relações internas; é o que tentaremos fazer, estudando a problemática da conjugação dos dois materiais fundamentais do T.M.: teatralidade e música.

Regressando às reflexões de M. Bernard sobre o tema, ele afirmava:

«Fazer teatro comporta uma ambiguidade: teatralização e teatralidade. Em vez de situar uma competência na qualidade específica do texto, este novo tipo de representação coloca-o na forma e na força/poder/impacto de uma confrontação audiovisual, ou ainda de uma organização espacio-temporal pluri-artística que absorve e instrumentaliza em seu benefício o próprio uso da palavra. (...) Torna-se o produto, uma produção arbitrária de um artifício que suscita um acontecimento fugaz que tem lugar aqui e agora, o acontecimento de um encontro (sensorial, afectivo e imaginário) dos actores com os espectadores e dos actores entre si. Esta evolução de um estilo de representação faz-nos assistir a uma redução progressiva e à anulação da especificidade da estrutura teatral, em benefício de múltiplos procedimentos de espectacularização – o que corresponde ao uso de modelos empíricos de teatralização. Neste sentido, este desvio interpela-nos e confronta-nos com esta questão estética fundamental de base da nossa disciplina: onde começa e onde acaba o teatro?»⁴

Transferindo a última questão para o âmbito do T.M., poderíamos igualmente interrogar-nos: «onde acaba o teatro e onde começa a música?», ou vice-versa, se o objectivo não fosse justamente o de obter uma fusão íntima das partes. Será que esse objectivo terá sido sempre atingido, apesar das boas intenções? Certamente que os autores mencionados ao longo deste capítulo, e outros como Györki Ligeti, Giorgio Battistelli ou Michael Jarrell, geralmente reconhecidos, conseguiram criar peças de grande coerência interna sem desvirtuar o desenvolvimento específico quer da música quer da teatralidade.

Se se diz, por vezes de maneira simplificada, que o teatro musical é a encenação da música, quer-se dizer que já não é o texto que comanda o processo de criação e que a intenção da música não é de forma nenhuma a de o ilustrar. Neste sentido, Ligeti tece as seguintes considerações, a propósito de *Nouvelles Aventures*, obra que subtitulou de «anti-ópera»:

³ La Monte YOUNG, citado por Arnaud LABELLE-ROJOUX, *L'Act pour l'art*, Paris, Les Editeurs éditants, 1988, p. 139.

⁴ Michel BERNARD, *idem*.

«Passa-se o contrário daquilo que experimentávamos até aqui aquando da representação de uma ópera: a cena e os heróis da cena são evocados pela música, não é a música de uma ópera que é tocada, mas sim uma ‘ópera’ que é executada no interior da música.»⁵

No entanto, no caso de C.C. a dúvida consiste em saber se é a música que contém em si própria a essência da ideia e dos dados teatrais que a compositora faz ressaltar através dos meios da encenação, se, ao contrário, esta encenação utiliza uma simbologia que complementariza os discursos textual e musical; ou se música e teatralização (incluindo o texto), fora de qualquer complementaridade, sofrem, em coexistência, desenvolvimentos autónomos.

Para chegarmos à formulação que se adapta ao trabalho da compositora, tentaremos definir os parâmetros da teatralização e o seu tratamento específico, organizados em 6 subcapítulos, a saber: 1. O diálogo. 2. O jogo. 3. A dança dos corpos: gestualidade/deslocação/movimento. 4. A simbologia dos objectos de cena/a espacialidade teatral. As luzes. 5. Títulos e subtítulos. 6. O papel do texto no tecido musical.

1. O Diálogo

Socrate – Eh bien, essaye de m’imiter. Moi, j’ai répondu à peu près: c’est ce qui est absolument correct, et ce qui est correct c’est, je crois, ce qui est fait selon les règles de l’art. Ne l’admets-tu pas?

Alcibiade – Si.

Socrate – Et l’art ici n’est-ce pas la gymnastique?

Alcibiade – Sans doute.

Socrate – Et moi, j’ai dit que dans le cas de la lutte, le mieux était ‘gymnastique’.

Alcibiade – Tu l’as dit, en effet.

Socrate – N’ai-je pas bien dit?

Alcibiade – Si, à mon avis.

Socrate – Allons, à ton tour; car il te convient, à toi aussi, de bien raisonner. Dis-moi d’abord quel est l’art don’t relèvent le jeu de la cithare, le chant et la justesse des pas? Quel est le nom générique? Ne peux-tu pas encore le dire?

Alcibiade – Non, ma foi.

Socrate – Eh bien, essaye de cette manière-ci. Quelles sont les déesses qui président à cet art?

Alcibiade – Ce sont les Muses, Socrate, dont tu veux parler?

Socrate – Oui. Vois maintenant. Quel nom cet art a-t-il tiré des Muses?

Alcibiade – C’est la musique que tu veux dire, ce me semble.

Socrate – Effectivement. Eh bien, ce qui se fait correctement suivant cet art, qu’est-ce? Dans l’autre cas je t’ai bien désigné ce qui se fait suivant l’art par le mot gymnastique. Pareillement que dis-tu, toi, dans ce cas?

⁵ György LIGETI, citado por Pierre MICHEL, *Contrechamps*, n.º 4, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril de 1986, p. 132.

Alcibiade – Musicalement j’imagine.

Socrate – C’est juste. Continue maintenant. Le mieux dans l’art de faire la guerre et le mieux dans l’art de faire la paix, ce mieux-là comment l’appelles-tu? Tout à l’heure, à propos de chacun des deux cas tu disais que le mieux, dans l’un, est ce qui est plus musical, dans l’autre, ce qui est le plus gymnastique; essaye maintenant de dire ce qu’est le mieux en ce cas?

Alcibiade – J’en suis complètement incapable.»⁶

Esta passagem dos *Diálogos (Alcibiades Primeiro)*, em que Platão transmite os ensinamentos de Sócrates, parece-nos elucidativa da relação que C.C. estabelece com os diálogos textuais, nas suas obras de TM. A diferença mais relevante é o facto de, contrariamente a Platão, a compositora não procurar dar um sentido lógico ou coerente aos diálogos que utiliza; a semelhança mais evidente consiste no facto de o diálogo não ser encarado na sua forma tradicional nem por um nem por outro dos dois autores: enquanto que, para Platão, é apenas um meio para transmitir a mensagem ao discípulo, para Capdeville é um meio para transferir os textos ditos pelos intérpretes, que raramente falam entre si, em direcção ao público. Num caso como noutro, trata-se assim de diálogos unilaterais onde não se obterá uma inter-relação entre pergunta e resposta.

Citaremos a seguir um diálogo da obra *Tibidabo 89* (ex.A) que apresenta uma sucessão de frases, ao longo das partes I e II da obra, com sobreposições de sentido, intercaladas por acções cénicas ou por comentários musicais que incluem ruídos:

PARTE I

1ª fala do vigilante – «Fizeram-me sentar; deram-me três cartas: ‘a Estrela’, ‘o Enforcado’, ‘o Imperador’...»

Guitarrista – «O terror é sempre de que não seja apenas um autómato...»

Gravado – «Os gestos (...) do instrumentista (...) automatizados por necessidade instrumental tornam-se gestos de um autómato...»

Percussionista (dirigindo-se para a percussão) – «Embora ao contrário deste, não sejam gestos do quotidiano humano.»

Pianista (fala para os bastidores) – «Os gestos... do instrumentista estão condicionados como os do autómato.»

(Falando para o público) – São, por acaso, entusiastas dos artifícios mecânicos?»

Gravado – «O terror é sempre de que não seja apenas um autómato.»

PARTE II

Violoncelista – «É um dos autómatos mais fascinantes da colecção. Tira e põe o chapéu, mexe a boca e os olhos...»

⁶ PLATON, *Premiers Dialogues, Premier Alcibiade*, trad. Emile CHAMBRY, Paris, Flammarion, 1967, pp. 109-111.

Vigilante – «El payaso y la rana, el pallaço i la granota...»

Vigilante – «Malade, malheur, malheur, mandat, mangez, mal, ma, mander, mandais, ma, mal, maman, maman, maître, maîtres, malade, maman, maman, maman, mère.»

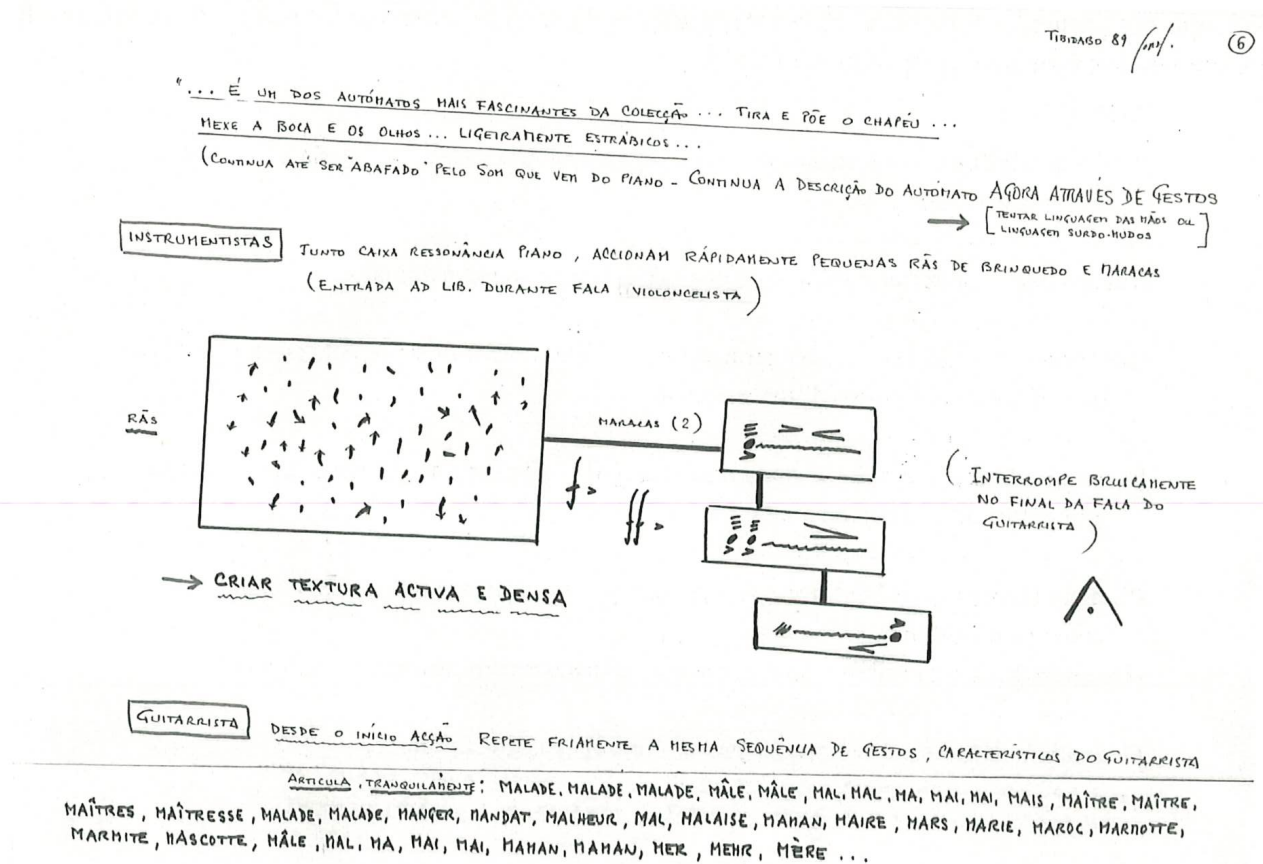
Violoncelista – «É um dos autómatos mais fascinantes da colecção... Tira e põe o chapéu... Mexe a boca e os olhos... Ligeiramente estrábicos...»

Guitarrista – «Malade, malade, malade, mâle, mâle, mal, mal, ma, mai, mai, mai, mais, maître, maître, marmite, mascotte, mâle, mal, ma, mai, maman, mer, mehr, mère...»

Violoncelista – «... É um dos autómatos mais...»

Pianista – «São, por acaso, entusiastas dos artifícios mecânicos?»

Reproduzimos (IL. 29) uma passagem da cena II, de *Tibidabo* 89 que ilustra a organização do texto e da música na partitura (p.6):



IL.29 – *Tibidabo* 89

Outra maneira de C.C. tratar o diálogo são as passagens que contêm música, efeitos de ruídos ou vocais, textos cantados ou simplesmente ditos, difundidos pela banda magnética, aos quais outras intervenções de elementos variados (gestos, jogo de luzes, movimento) constituem comentários em cena.

Assim, no ex. B, retirado da obra *Memoriae, Quasi una Fantasia I* (p. 1), os aplausos e as vozes gravadas com a palavra «bravo» e a sílaba «eh!», repetidas com diferentes intenções, acentuando certos fonemas, como o V, O, E, A, desencadeiam uma resposta dada pelos gestos de articulação dos intérpretes em cena, imitando as mesmas palavras e as mesmas sílabas. É um dos casos de relação entre duas matérias de natureza distinta – sonora e gestual – que introduzem uma cena onde o piano e as luzes terão também um papel importante para o estabelecimento da dialéctica da obra: o presente e as memórias, simbolizados respectivamente pelas pulsões da energia que as acções geram, e o seu contrário, figurado pelo estatismo e pelo silêncio.

O ex. C, retirado ainda da mesma peça (p.1), onde não há palavras, é representativo de um diálogo entre os ruídos de dezenas de fósforos que se partem sucessivamente em cena, aos quais respondem, ainda por efeito de imitação, os sussurros das vozes dos intérpretes sobre os fonemas KSSSS, TFFF, KS, TFFFFF, KSSS, e assim por adiante, acentuando a expressão provocatória que também é dada por ataques ao piano, incisivos, com dinâmicas diferenciadas. A duração das duas passagens ilustradas pelos exemplos B e C não é fixada com precisão; repetem-se várias vezes até à indicação do dirigente.

O ex. D, em *Memoriae, Quasi una Fantasia II* (p.5), é constituído por frases que se sucedem em simultâneo com acções de movimentos do mimo, do percussionista e do bailarino, mas cujo conteúdo não traz elementos significantes com vista a uma compreensão lógica da narração:

«A pianista (interrompendo a acção): ‘*Da capo*, por favor’, depois do que bate com as maracas nos *wood-blocks* colocados sobre as cordas do piano.

O cantor (reage por seu lado, mexendo a cabeça e dizendo com um sorriso irónico): ‘But you don’t know what it is...’ (fragmento da frase ‘Something is happening but you don’t know what it is, do you know, Mr. Jones?’). E o pequeno cavalo de madeira atravessa a cena, montado pelo bailarino, que comenta: Hop...!, Hop...!, Hop...!, Hop...!»

O ex. E, encontrado em *Tibidabo 89* (parte III), reporta-se ainda ao mesmo tipo de diálogo, mas a diferença situa-se no facto de este ser composto por uma só frase que é repetida em várias línguas por diferentes intérpretes, daí resultando uma sucessão de frases sem interrupção. Para além disso, estas frases são acompanhadas de pequenas acções que imprimem uma expressividade particular a cada uma, visualizando-se como as diversas facetas de um prisma e dando um efeito caleidoscópico do sentido:

«O instrumentista (*ad libitum*): ‘Everyone detests me: they say I have a persecution complex...’

O vigilante: Sim, todos me detestam: dizem que tenho a mania da perseguição...

O instrumentista: ‘Jedermann hasse mich: man sagt ich habe den Verfolgungswahn...’

O instrumentista: ‘Oui, tout le monde me déteste: on dit que j’ai la manie de la persécution...’»

Outro diálogo, representado pelo ex. F, é construído a partir da fragmentação de um poema. Trata-se de uma passagem de *Don’t, Juan* (c.10) em que os versos do poema *An Anna Blume*, de Kurt Schwitters⁷, são utilizados como base de discussão nos bastidores e, em cena pela pianista, o cantor e o contrabaixista, enquanto realizam uma «operação cirúrgica» sobre as cordas do piano (Cap.III). Este diálogo surge em várias peças, e nele C.C. usa também textos litúrgicos em latim ou textos inventados em várias línguas (IL. 30):

⁷ Poema transcrito integralmente na nossa versão em Português, pp. 106-107.

4

Handwritten musical score for three staves (I, II, III) with various performance instructions and annotations.

Staff I:

- Initial instruction: **TUTTI UNI**
- Instruction: **(TIRAR PEDAL)**
- Instruction: **(ATENÇÃO TEXTO)**
- Lyrics: **ANNA BLUME**

Staff II:

- Instruction: **ESFREGAR PEDRA**
- Instruction: **RUSSO CONTRA BORDÕES (LIXAR)**
- Instruction: **MOVIMENTO AUTOMÁTICO (COM PARASENS)**
- Instruction: **SEMPRE SEMELHANTE**
- Instruction: **(ATENÇÃO TEXTO; AUTOMÁTICO "ECLESIASTICO")**
- Instruction: **PEGAR EM ROLHA IMITANDO PASSARINHO**

Staff III:

- Instruction: **ARRANCAR PARAFUSO**
- Instruction: **OLHÁ-LO COM AR ESPANTADO**
- Instruction: **TIRAR PEDAL**
- Instruction: **TACET**
- Lyrics: **1. OH... DU... GELIBTE... DU... DEINER... DICH DIR...**
- Lyrics: **2. DU MIR... ICH... LIEBE... DIR!!**
- Instruction: **MANIPULAR ROLHA (REAGINDO AO PARAFUSO)**
- Instruction: **ATENÇÃO TEXTO**

Additional Annotations:

- II** (between staves I and II): **ESFREGAR PEDRA**, **RUSSO CONTRA BORDÕES (LIXAR)**, **MOVIMENTO AUTOMÁTICO (COM PARASENS)**, **SEMPRE SEMELHANTE**, **(ATENÇÃO TEXTO; AUTOMÁTICO "ECLESIASTICO")**, **PEGAR EM ROLHA IMITANDO PASSARINHO**
- I** (between staves II and III): **ARRANCAR PARAFUSO**, **OLHÁ-LO COM AR ESPANTADO**, **TIRAR PEDAL**, **TACET**

Lyrics:

- ANNA BLUME**
- "À ANA BLUME FALTA UM PARAFUSO"**
- 1. OH... DU... GELIBTE... DU... DEINER... DICH DIR...**
- 2. DU MIR... ICH... LIEBE... DIR!!**

Performance Instructions:

- TUTTI UNI**
- (TIRAR PEDAL)**
- (ATENÇÃO TEXTO)**
- ESFREGAR PEDRA**
- RUSSO CONTRA BORDÕES (LIXAR)**
- MOVIMENTO AUTOMÁTICO (COM PARASENS)**
- SEMPRE SEMELHANTE**
- (ATENÇÃO TEXTO; AUTOMÁTICO "ECLESIASTICO")**
- PEGAR EM ROLHA IMITANDO PASSARINHO**
- ARRANCAR PARAFUSO**
- OLHÁ-LO COM AR ESPANTADO**
- TIRAR PEDAL**
- TACET**
- MANIPULAR ROLHA (REAGINDO AO PARAFUSO)**
- ATENÇÃO TEXTO**

Copyrighted by: C.ª - Rua do Carmo, 9 a 13 - Tel. 334076 - LISBOA

System 1:

- Voice I:** (SEMPRE OLHANDO PARA O PARAFUSO) (COM PEDAL ATÉ À ENTRADA DA "LIXA")
 APASSIONADAMENTE 1. "OH... DU... GELISTE... DU... DEINER..."
 2. "DICH DIR... DU NIE... WIE? ..."
 (LARGAR PARAFUSO (PEDAL))
- Voice II:** "O TEU PARAFUSO VERDE É VERMELHO..."
 (VOLTA A LIXAR COM AR ABSORTO)
- Voice III:** (TEXTO) "DE QUE COR É O PARAFUSO?"
 (SEMPRE MANIPULANDO ROLHA) (LARGAR ROLHA À PARTIR ENTRADA "LIXA")

System 2:

- Voice I:** (SENTAR) TUTTI UNI
 ANNA
- Voice II:** (COMO AO PRINCÍPIO: NÓS DOS DEDOS "CHÃO" LADO DIREITO) (SEQUE) →
- Piano:** (PERCUSSA PEQUENA TRAVE CONTRA GRANDE TRAVE)

IL.31 – Don't, Juan

"ANNA(...) Tu, te, ti, eu te, tu me ————— nós?
 (...) O teu parafuso verde é vermelho (...)
 De que cor é o parafuso? (...) ANNA!"

Finalmente e para terminar a enumeração dos tipos de diálogo utilizados por Capdeville, citaremos ainda um exemplo de natureza puramente musical, voluntariamente expressivo, em que a música deve substituir a palavra e em que o efeito teatral se obtém justamente por esta mudança de papéis, isto é, por esta mudança de personagens. Trata-se do exemplo G, retirado de *Esboços para um Stabat Mater* (pp. 3-4), numa passagem onde intervêm o piano gravado em banda magnética e a pianista, que toca uma parte de piano em cena, além de uma pequena acção gestual. Um pouco mais tarde, haverá intervenções discretas da harpa, da flauta gravada, do trompete no balcão, da voz, do vibrafone, da viola de arco e da pequena percussão (IL. 32).

Em consequência, pode-se considerar que aqui o diálogo se estabelece de início entre o piano gravado e o piano em cena tocado pela pianista, através de uma espécie de construção onde cada instrumento interpela o antecedente; depois, por comentários secos e curtos da harpa, da flauta e do trompete, e por estalos da língua contra o palato, imitando a flauta.

Na segunda parte, noutro diálogo musical, a intervenção mais afirmativa é a dos cróталos sobre as cordas do piano, ao mesmo tempo que a pianista contrapõe com as sílabas: «Sta...bat...Ma...ter». Esta parte caracteriza-se pela perda progressiva de energia, concretizada pela perda das notas e da intensidade de todos os intervenientes que, depois da passagem contrapontística, chegam a um acordo terminando simultaneamente, cada um num ponto distante da sala, sobre a nota mib, anunciada antes, sucessivamente, pela flauta, o violino e o vibrafone.

O que acabámos de expor demonstra que o diálogo, enquanto elemento estrutural, se encontra muitas vezes imbricado no tecido composicional das obras de C.C.. Seja implícita seja explicitamente, pode verificar-se a tendência da compositora para criar através deste género de estruturação uma dialéctica permanente entre as componentes, que não se resolve nunca ao longo do desenvolvimento do espectáculo. Isto pode subentender uma necessidade de confrontação em dualidade, senão mesmo em duelo, em que os intérpretes dão o tom, mas que tem ainda como objectivo provocar uma participação tão activa quanto possível do público. É ainda um meio de questionar, mais do que de afirmar: se os diálogos não têm fim nem início, podem ser tecidos com outros elementos do espectáculo, incluindo outros textos, de maneira a que seja quase sempre impossível descortinar um sentido lógico (propósito amplamente desenvolvido no tratamento dos textos do T.M. de Aperghis).

Teremos oportunidade de aprofundar, mais adiante, as citações textuais de C.C., em que a escolha de autores como Satie, Camus, Dalí ou Schwitters se adequa à ideia de coisa ilógica, chocante, surrealista, ambígua, que encontramos nos textos de autor ou nas simples frases criadas pela compositora.

A preocupação em conceber obras consideradas abertas pode explicar em parte este procedimento. Mas pode-se também colocar a hipótese de um instinto de defesa ou de fuga face às questões fundamentais do nosso tempo. Efectivamente, a escolha de textos com um sentido lógico, e não neutros, seria mais polémica numa época em que os problemas sociais estavam na ordem do dia em Portugal e em que as ideologias se encontravam abaladas na Europa, deixando um vazio a preencher, eventualmente, mais tarde. Face a esta situação, C.C. jamais se manifestou ou tomou posição pública, o que para além de uma escolha estética, pode explicar, até certo ponto, a sua atracção por textos absurdos ou ilógicos.

[illegible]

2. O Jogo

«Uma sombra encostava a pata
ao vidro da janela.
Assim protegidos adormecíamos»

Luiza Neto Jorge

Na estrutura fundamental das composições de C.C. há outro elemento que possui pontos em comum com o diálogo, porque, contendo o confronto, o questionamento, o não-senso, a cumplicidade entre os intérpretes e entre estes e o público, interpela em profundidade a atitude de cada um relativamente ao espectáculo, enquanto lugar privilegiado de comunicação. Trata-se do jogo, em toda a sua simbologia, manifestado pela ironia de algumas passagens, através da simulação de jogos, por exemplo, de xadrez, de ténis, de pingue-pongue, de bilhar, de dados, o que nos remete a *Match* (1964), de M. Kagel. Ora acontece que estes jogos obrigam a grandes movimentos em cena e tudo isto revela um grande prazer em surpreender e estimular, que caracteriza o gosto da compositora.

As reflexões de J. Ehrmann a propósito do jogo-comunicação podem ajudar a esclarecer esta atracção de C.C. pelo jogo:

«O jogo é comunicação e a comunicação é jogo: simultaneamente, é relação, passagem, troca, transferência. Assim, a possibilidade do jogo e da comunicação de dois ou mais elementos ligados e no entanto distintos – ‘e... ou’ e os seus contrários ‘nem... nem’ – oferece a alternativa aleatória necessária ao jogo; estas conjunções marcam a articulação através da qual se infiltra o acaso e as leis da comunicação.»⁸

É mais uma vez este desejo/necessidade de comunicar com o público e ao mesmo tempo de provocar, que pode explicar, em parte, a ocorrência da forma do jogo em *Esboços para um Stabat Mater*, *Memoriae*, *Quasi una Fantasia II*, *Double*, *Don't*, *Juan*, ou ...*para um Stabat Mater*. Esta forma assume diferentes contornos e, de certa maneira, preenche as ausências, substitui os silêncios, mima acções e não carece de verbalização para se exprimir. Ainda segundo Ehrmann:

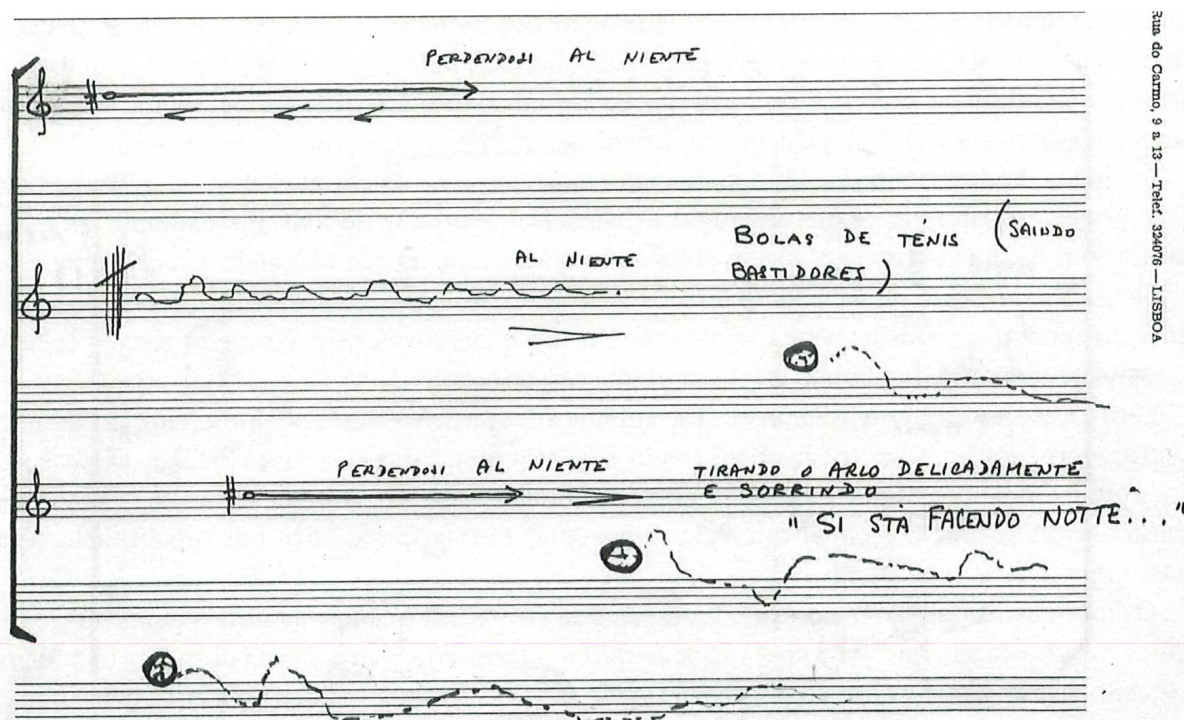
«No que respeita aos homens – quer se trate do jogo solitário, do jogo a dois, a vários ou em massa –, o objecto do jogo é o sujeito, sempre noutra lugar, sempre fugitivo. Seria falso ver aqui uma dialéctica entre o Sujeito e o Outro, que seriam autónomos. No jogo estratégico da comunicação, cada sujeito troca de papel com os seus interlocutores; eu, tu, ele, reenviam-se um ao outro sem fim. O sujeito é, pois, composto-decomposto. Como que preso no movimento centrípeto-centrífugo, o saber vem-lhe (e volta-lhe) sempre de outro sítio. Ele é, para si mesmo, a sua própria parada.»⁹

Concretamente, este movimento de vaivém não existe em todas as formas de jogo utilizadas por C.C.: p.ex., ao longo da peça ... *para um Stabat Mater* o jogo de *bowling* está presente. O contrabaixista entra abruptamente em cena (c. 5, «Anunciação») e lança uma bola, gesto que dá entrada às percussões e no qual não há esperança de retorno. Mas o jogo de *bowling* aqui, não está apenas associado à música, está também associado à recitação de fragmentos do texto que conta fragmentos de sonhos – a cada bola corresponde o início da narração de um sonho. Esta simbologia do sonho transforma-se em simbologia do sagrado no âmbito de ... *para um Stabat Mater*, onde se pode considerar que o jogo

⁸ Jacques EHRMANN, «Jeu de la communication», in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 13, Paris, 1989, p. 44.

⁹ Ibidem.

é utilizado como meio de abordagem do tema religioso, retirando-lhe a tensão que lhe é normalmente inerente. Quanto a jogos de sentido único, podemos ainda lembrar, em *Double* (Int. 7), o jogo de berlindes, solitário, jogado por um único instrumentista que procura novas sonoridades nas cordas do piano e que se deve maravilhar com estas sonoridades como uma criança que se diverte com as cores dos pequenos berlindes. Outro exemplo de jogo unilateral aparece em *Don't, Juan* (c. 8, Cap. III); esta passagem é constituída por figuras rítmicas através das quais o instrumentista reage à música gravada, como se se tratasse de um jogo de ténis (IL. 33). Aqui, além dos gestos invisíveis que ficam sem resposta, pretende-se ilustrar a acção introduzindo objectos com movimentos autónomos, o que acentua a faceta lúdica desta cena. Estes três casos são, assim, representativos de jogos solitários onde não há opositor (aquele que devolve a bola) e, por consequência, não há competição. Estamos assim face a um meio de teatralização que se pode aproximar de um solilóquio, quase sempre não-verbal, mas sonoro, cuja gestualidade é fortemente sugestiva: o lançamento faz-se num sentido único sem provocar confronto ou reacção.



IL.33 – *Don't, Juan*

Bem inserido no carácter geral de *Double* e acentuando a dualidade que lhe é particular (Cap. I), o jogo de xadrez (igualmente utilizado na peça *Memoriae, Quasi una Fantasia II*) percorre toda a obra, da primeira à última imagem. Este face-a-face interminável dos dois jogadores que se confrontam altera assim a noção do tempo, procedimento que goza da preferência da compositora:

«A lei delimita então o *espaço* (lugar e não-lugar) de toda a comunicação. Mas o jogo da comunicação traz consigo a sua própria deslocação, visto que a regra do jogo é o *tempo*, o tempo que é também a regra do desregramento.»¹⁰

¹⁰ Jacques EHRMANN. Idem. Ibidem.

Como diz Ehrmann, trata-se de um verdadeiro desregramento do tempo, um arrastamento, que permite uma certa calma para todo o restante jogo teatral. Através desta astúcia (ou deste artifício), a compositora coloca o seu público num estado de disponibilidade sem imposição nem de duração nem de ritmo. E isto permite que atente nos pormenores, exactamente porque o tema do duo, de um face ao outro, volta sistematicamente ao jogo através de uma grande diversidade de situações cénicas e musicais.

E não é por acaso que o jogo escolhido é o xadrez. Interpretando a intenção, pode-se deduzir que todos deverão ali estar para escutar, gozar das peripécias, surpreender-se, mas igualmente para reflectir – se os dois percussionistas passam o tempo a reflectir, o público deve imitá-los. O aspecto de «fuga» próprio da essência do jogo, a que Ehrmann faz referência, não se concretiza aqui: não há fuga visto que é necessário um tempo longo e concentrado para uma boa realização do jogo. Porém, nada disto deve impedir a concentração do público nas acções paralelas.

A imagem dos dois jogadores (que nos remete para *Joueurs de Cartes*, de Cézanne), cada um de um lado do tímpano colocado num canto da cena, será retomada mais tarde, em *Memoriae, Quasi una Fantasia II*, onde haverá dois tímpanos ocupando um lugar privilegiado ao centro da cena, prefigurando a faceta imutável da representação teatral. A imagem dos tímpanos é recorrente nas obras de C.C.: ela utiliza-a de novo na peça *Vocem Meam*, para voz, bailarino e dois timpaneiros (Reprod. Cap. I, pag. 46) que, em lugar de jogar xadrez, tocarão música acompanhando a voz e a dança. Mais uma vez, ocuparão um lugar que não mudará do princípio ao fim da peça, como um móvel ou um adereço.

Os jogos de engano/ilusão são igualmente recorrentes em toda a obra de C.C. Caracterizam-se pela visualização dos gestos que dão lugar, à distância, à produção de sons. Por exemplo, em *Double*, há um som de gongo gravado que se ouve ao longo de toda a peça passando a *tacet* sempre que a pianista afasta as mãos do teclado, se levanta e faz um gesto largo; depois disto, ouve-se de novo. No final, no entanto, a pianista levanta-se mas não executa o gesto esperado; o som do gongo permanecerá assim na memória do público até à sua última ressonância.

Outro caso é o de *Don't, Juan* (c. 6), em que o contrabaixista, após uma entrada com o seu instrumento, em lugar de tocar obedecendo à expectativa criada, começa a fazer jogos sucessivos com o arco e prossegue mimando a limpeza do contrabaixo. Não tocará nesta cena e sairá tal como entrou pois o seu papel era o de representar uma acção cénica em substituição de uma acção musical.

Os jogos de ritmos são igualmente frequentes através da alternância de ritmos rápidos e de ritmos lentos ou através da criação de acções que perturbam o jogo por força da sua diferente natureza. Um exemplo de jogos de ritmo aparece em *Esboços...* (pp. 9-10), entre o piano e a harpa, que tocam sons «automáticos, encantatórios», e o trompete, os *temple-blocks* e os *wood-blocks* (neste caso, tocados pelo recitante que nunca chega a recitar), com ritmos rápidos que tentam perturbar a placidez dos outros ao mesmo tempo que o violoncelo toca uma pulsação, regular, *ad libitum*, fora do carácter geral da passagem. Num segundo momento, a viola de arco integra-se no conjunto com *pizzicati* sobre um ritmo de colcheias, que sublinham o texto gravado: «Mo veil sol le / e l'al tre stel le». Deste modo, os jogos de ritmo ultrapassam o aspecto simplesmente musical porque a compositora lhes confere uma parte decisiva na acção teatral.

Jogos de voz: as vozes são consideradas, em geral, elementos novos que enriquecem o campo timbral das composições mais marcadamente instrumentais. Isto quer dizer que, na maioria dos casos, as vozes fazem aparições pontuais ou rápidas que, por momentos, podem também ser encaradas como um jogo. É o caso de uma passagem de *Don't, Juan* (c.7) em que contracenam vozes em fúria, começando e acabando com um grito de todos os intervenientes, sincronizados, respectivamente sobre as palavras «tu» e «hipócrita!», diversificando as expressões: irónica, interrogativa, furiosa, etc. (IL. 34).

Em todas as versões dos jogos acima referidos, aos quais estão sempre ligadas mensagens expressivas, acrescentaremos ainda aqueles cuja matéria consiste em pequenos gestos, trocas de olhares ou de sorrisos: p.e., os bailarinos que constituem o coro mudo em *Double* (Int. 5), depois de executarem expressões faciais de dúvida deverão levantar as sobrancelhas, virar a cabeça e lançar um olhar ao colega do lado; também naqueles em que o jogo se estabelece entre acção e imobilismo alternados na mesma obra (Int. 1), todos os intérpretes alternam os gestos necessários para tocar os seus instrumentos e os momentos de imobilidade total, como «paralíticos», segundo a partitura.

Ao mesmo título que os jogos de ritmo, os jogos de movimento inserem-se no trabalho obstinado sobre a memória e o tempo em que C.C. tanto insistiu. Eles introduzem assim uma nova dimensão espacial que contém desenvolvimentos coreográficos, artifício suplementar da teatralização do espectáculo. Revelam igualmente esta disposição para surpreender, espantar, que se abre a diversas «respostas» do jogo teatral, inesperadas pelo público.

Para poder seguir e acompanhar o desenrolar de uma peça, o público é assim obrigado a prestar atenção aos numerosos pormenores que lhe são propostos e ao seu encadeamento; sem isso arrisca-se a passar ao lado do essencial deixando-se levar por aspectos ilusórios e aparentes do jogo, sem se aperceber do seu sentido mais profundo. Ainda assim, apesar desta concentração, diversas citações e gestos simbólicos não terão uma leitura fácil no momento das representações.

TU! (APONTAR)

GRITADO / TUTTI UNI (MENDI CB)

SUBITO:

ff

GLISS SENTADA NAS TECLAS

"HIPOCRITA?"...

(SINCERON. COM GLISS)

ENCADRAR / ATTACCA SUBITO

PIANO

8^{va}

AUTOMÁTICO (SUBITO: SSSHT!)

VOZ

TUTTI

A — M

SSSHT!

SHT!

SSSHT!

(INTERROMPENDO E MANDANDO CALAR COM UM GETTO)

IL.34 – Don't Juan

3. A Dança dos Corpos: gestualidade / deslocação / movimento

«*Il n'y a pas de couleur immobile*»

Paul Claudel

«*Douée d'une vue plus subtile,
tu verras toutes choses mouvantes*»

Nietzsche

«*C'est le geste qui produit le son et non pas l'instrument de musique*»

Ivanka Stoianova

A gestualidade, a deslocação e o movimento são três elementos de um só painel – a dança – e não abandonarão nunca o imaginário de C.C.. Reportando-se a muito longe, às suas memórias e práticas de infância, a dança manifesta-se nas suas criações como fonte pulsional do discurso musical. Assume as formas mais subtis, nas coreografias do seu colaborador, o coreógrafo João Natividade, mas a sua essência já se encontra contida no mais simples dos gestos que propõe: gestos que ela desejaria ver executados com perfeição por todos os seus intérpretes, tal era a sua crença na simbologia do corpo. No entanto, não era evidente a transmissão de um sentido através de um simples gesto da mão, de um olhar, de uma acção de rodar a cabeça, arredondar as costas, apontar para alguém, sem que de cada vez caísse numa caricatura das intenções. Porém, a compositora era também pedagoga e, se bem que consciente da dificuldade da realização, concebera uma estratégia relativamente eficaz: ampliando o gesto próprio do jogo instrumental, jogo familiar ao músico, a sua inibição inicial desvanecia-se um pouco, à semelhança de Kagel que foi um dos primeiros a desenvolver o princípio da gestualidade, não com intenção pedagógica mas como meio de teatralizar o som (p.e., em *Farse/anti-farse*, *Théâtre anti-total*, *Sonant*).

O método de C.C. fundamentava-se na gestão da energia física para a obtenção de um som preciso, procurado ou desejado. Procedia da seguinte maneira: no jogo pianístico, a energia que propulsa um braço que sobe em curva, antes que a mão ataque as teclas, é a mesma que produz um resultado sonoro análogo a este ataque. Esta ideia prática de captação da energia para que ela atravessasse o corpo e se projecte através dos dedos, sobre o teclado, será determinante para a qualidade do som que se pretende obter, e, por isso, C.C. fazia trabalhar a fundo os seus intérpretes sobre estas potencialidades, que conhecia bem.

Bastava observá-la sentar-se ao piano e atacar as notas para compreender uma boa parte da intenção musical, consumada pelas sonoridades que se seguiam. Também ao observá-la agarrar as macetas para atacar a pele de um tímpano, os braços abrindo-se em curva como as asas de um grande pássaro, presentia-se já a amplitude da ressonância que iria ultrapassar a dimensão física do instrumento; e esta complexidade sonora emergente de um gesto simples remete-nos para a frase singular de Arthur Rimbaud: «Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.»¹¹ À bela imagem poética podemos associar outra visual, também extraordinária, do jogo de percussão sobre tímpano que acabámos de descrever, pertencente a uma cena do filme *Rosa de Areia*, de António Reis e Margarida Cordeiro, para o qual C.C. criou e tocou a música. (IL. 97, p. 179).

O instrumento de cordas que preferia era o contrabaixo (também o violoncelo, utilizado no entanto com menos frequência nas suas obras teatrais) e a gestualidade para o tocar adquiria tal amplitude

¹¹ Arthur RIMBAUD, «A une raison», in: *Illuminations*, Paris, Gallimard/Poésie, 1973, p. 166.

que, por vezes, C.C. substituí a som por jogos de arcos, jogos com a grande caixa de ressonância do instrumento ou sobre as cordas – gestos musicais mudos, abertos a múltiplas significações. A compositora sabia que o corpo, a sua gestualidade e movimentos contêm, *a priori*, as intenções da música e da teatralidade, intenções presentes na execução dos gestos que se tornam assim significantes. É esta consciência normalmente pouco explorada que desejou despertar e desenvolver nos seus intérpretes, para que estes pudessem traduzir o sentido profundo de uma obra.

A falta de naturalidade no movimento dos jovens músicos deslocando-se em cena mostrou que a primeira coisa a fazer era trabalhar as suas deslocações no espaço – entrar transportando um instrumento ou alguns adereços revelava-se já de uma tal dificuldade que C.C. se via obrigada a intervir tecnicamente. O trabalho de cada um começa pelos gestos referentes ao seu próprio corpo, aos quais é necessário em seguida alargar a amplitude para que se projectem na direcção dos outros intérpretes, do espaço cénico e, finalmente, do público. O objectivo da deslocação é a consciência e depois o domínio do espaço, que pode igualmente diversificar-se e alargar-se para além dos limites da cena. O mais pequeno sinal, por força da convicção, seria assim recebido com a multiplicidade de sentidos que contém. Nada mais é insignificante: o público para quem se aponta sente-se ameaçado, a flor que lhe mostram é susceptível de o emocionar e se aos seus gestos o intérprete juntar a palavra certa, pode-se antever que o público liberta as suas mais íntimas emoções. As passagens seguintes são representativas da importância do sinal gestual nalgumas das obras de C.C.:

- a) O cantor entra e mima diferentes atitudes próprias de um ensaio, um recital, ou uma simples leitura. Desloca-se e procura o espaço e o plano que podem ser-lhe mais favoráveis (*Double*, Prólogo);
- b) Todos os instrumentistas afastam as mãos dos instrumentos, com gestos amplos e visíveis, mas continuam a ouvir-se as suas partes, gravadas em fita magnética (*Mise-en-requiem*, Secção VII);
- c) O cantor, com um grande livro na mão, passa as folhas com gestos largos, até ao momento da sua entrada musical (fim de ...*para um Stabat Mater*);
- d) O violoncelista executa um *pizzicato* com um grande gesto e, erguendo o arco no espaço, lentamente, faz uma paragem de imagem e fica com o arco suspenso (*Double*, Prólogo);
- e) Os músicos entram em cena e começam a bater nas pernas, a mão direita sobre a perna direita, idem para a esquerda, em alternância, com gestos que apontam para o público, de forma ameaçadora e exagerada (*Esboços para um Stabat Mater*, Abertura);
- f) Um exemplo muito espectacular e lúdico é o do mimo que se dirige ao centro da cena e bate a um portão imaginário, sem obter qualquer resposta; executa, então, um grande gesto para que este portão pesado se abra e, com esta acção, desencadeia os sons de uma orquestra que está a afinar, registados em banda magnética (*Don't, Juan*, c.1, Cap. III).

No domínio de uma gestualidade do pormenor, com efeitos ilusórios e de tensão, a compositora propunha coros mudos, como numa passagem de *Mise-en-requiem* (secção VI) em que três intérpretes fazem uma géstica facial que corresponde à articulação do texto em latim da parte em trio do *Requiem* de Mozart, respeitando rigorosamente o ritmo, enquanto o conjunto musical toca a música de C.C. (Cap. I).

No entanto, era-lhe ainda necessária outra dimensão do gesto: aquela em que o movimento se exprime pela técnica e pela criação coreográfica. A dança nem sempre estava presente mas Natividade, do grupo ColecViva, seguindo a ideia composicional de C.C., criava e executava momentos coreográficos que consistiam em encadeamentos de atitudes, movimentos de velocidades diferentes ou percursos ao longo da cena.

Muitas vezes, compositora e coreógrafo tinham como referência quadros de autores célebres (passando por diversas épocas, de Van Eyck a Dalí), reproduções de cenas de dança ou simples atitudes humanas, fisicamente expressivas, que inspiravam o início de um movimento ou de imagens ao longo de uma coreografia. Por vezes, havia imagens paradas que se tornavam o centro da representação por se encontrarem imbuídas de um sentido indispensável à compreensão integral do espectáculo. Nestes casos, todas as outras acções se imobilizavam e a atenção geral dirigia-se para estas imagens. Era um dos meios que C.C. utilizava para «fazer viver o instante», atitude recorrente da sua óptica composicional.

Sucederam-se, assim, momentos inesquecíveis, entre os quais citaremos a passagem de *Don't, Juan* (c. 2), «Der Wahn und...» (O delírio e...) ¹²: um personagem delirante sai do interior do piano, desliza levemente pelo chão e dirige-se a um canto da cena para buscar um pequeno espelho – o flexatone – e olhar-se nele numa pose estática, alusiva ao personagem de Dom João. Noutro momento, o bailarino executa uma coreografia sobre um fragmento de um belo texto de André Breton e Paul Eluard: «(...) porque está na hora, os olhos abrem-se, o corpo ergue-se, a mão estende-se, o fogo acende-se, o sorriso disputa às rugas da noite a sua curva sem malícia...» passagem que nos remete para *Aus den sieben Tagen*, de Stockhausen, em que o texto-poema é a fonte inspiradora da criação musical para os intérpretes (cit. original, p. 63). Significativa ainda da problemática da gestualidade e do movimento no imaginário de C.C. é sem dúvida a sua última obra de «teatro para o cinema», *Take 91*, onde os encadeamentos de episódios e de cenas se fazem através de interacções sucessivas de movimentos/gestos em cena e de imagens cinematográficas projectadas, tendo como pano de fundo a música construída quase sempre sobre citações. Entravam em jogo dois níveis simultâneos de representação: os ecrãs de projecção (cinema e vídeo) e a cena. Esta prolongava-se pela plateia, onde a compositora vestida de jovem bailarina (personagem «kitsch», graciosa) dava um traço patético e de humor à cena, à semelhança da projecção cinematográfica de Charlot, um dos personagens por quem C.C. confessava ter grande admiração.

Take 91 manifesta a maturidade da compositora através do conceito da sua realização: esta peça transforma-se num objecto de arte global que utiliza elementos comuns a outras peças de T.M., juntando-lhes o audiovisual e a imagem cinematográfica. Mas não é o facto de utilizar esta linguagem que dá à obra todo o seu valor: o seu grande interesse reside na coesão de todos os elementos, no ritmo sem quebras até ao final, no humor das cenas e das imagens e no respeito e ternura relativamente a um passado recente que parece já bastante longínquo (objectivado pela projecção de cenas de filmes mudos). Constatámos ainda que na interpretação de *Take 91* a compositora/encenadora e os seus intérpretes conseguiram uma surpreendente libertação dos gestos e dos movimentos, conferindo-lhes uma notável fluidez expressiva.

¹² Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen* (premier essai psychanalytique), Paris, Gallimard/Connaissance de l'Inconscient, 1986.



IL.35 – Arquivo documental de C. Capdeville

Noutras peças, C.C. faz referências aos estilos de dança mais tradicionais, como o tango, a valsa, o *fox-trot*, etc., que aparecem nalgumas obras e nos remetem para a utilização, por parte de certos compositores, de ritmos de danças populares; por exemplo, Alban Berg em *Wozzeck* ou Gustav Mahler nas suas obras sinfónicas. No entanto, não se trata de uma ilustração destes ritmos através dos movimentos mas antes de sobreposições de música e dança, sem relação entre si. Em *Doppiomaggio*, “homenagem a Merce Cunningham e a Pina Bausch” (onde a dança é o tema central), o mimo executa uma dança apache sobre o *Estudo XIII* para piano, de Clementi, e sobre a mazurca *Coppelia*, de Delibes. Ao longo desta peça, há ainda referências aos ritmos do tango e da valsa em partes escritas por C.C., como «Komm, tanz mit mir!» (Vem, dança comigo), para canto e piano. De todas as referências, a valsa é seguramente a que reaparece com maior frequência: *Keuschheits Walz* (valsa da castidade), composta por C.C. em 1987 para o espectáculo «Après la Valse!», é também utilizada em ...para um *Stabat Mater* e *Tibidabo* 89. Mas o ritmo da valsa, mascarado, aparece noutras peças, nomeadamente em *Esboços para um Stabat Mater*. Este é um dos sinais que revela a relação voluntária da autora com a cultura do passado, onde vai buscar recursos de leveza (os salões de Viena) ou, ao inverso, inspirações de gravidade («Woge, du Welle», de *As Filhas do Reno*, de Wagner), ou então traços de humor irónico e ácido (Erik Satie), ou ainda de um certo lirismo impressionista (Debussy).

Concluimos, portanto, afirmando que os elementos da gestualidade, do movimento e da dança, imbricados noutras componentes do tecido composicional, se revelam decisivos para a compreensão do sentido nas peças de T.M. de C.C.

4. A Simbologia dos Objectos de Cena / A Espacialidade Teatral / As Luzes

«*Le champ n'était pas un champ. Le ciel n'était pas un ciel.
Les collines n'étaient pas des collines. L'horizon n'était pas l'horizon.
Le réel n'était pas le réel ni les images les images.
Rien n'était exactement ce qu'il était supposé d'être.
C'est cela, le décalage qu'ils ne parvenaient pas à décrire,
ni même à nommer, seulement à pressentir.*»

Jean Frémon

Ao lermos o princípio da descrição de S. Dalí a propósito do seu quadro *A Metamorfose de Narciso*, poema paranóico, compreendemos qual o princípio da citação, nem sempre muito explícito para o espectador, que determina, para C.C. a escolha dos adereços, dos objectos de cena e o papel que a compositora lhes atribui na representação:

«Se olharmos durante algum tempo, com um ligeiro recuo e uma certa 'fixação distraída', a figura hipnoticamente imóvel de Narciso, esta desaparece progressivamente, até se tornar absolutamente invisível. A metamorfose do mito tem lugar neste preciso momento, pois a imagem de Narciso é transformada subitamente na imagem de uma mão que surge do seu próprio reflexo. Esta mão segura na ponta dos dedos um ovo, uma semente, *no interior* da qual nasce o novo Narciso – a flor. Ao lado, podemos observar a escultura calcária da mão, mão fóssil da água que segura a flor desabrochada.»¹³

Com efeito, no espectáculo, a imagem da flor surge aos olhos dos espectadores no centro de uma cena e com o relevo que lhe empresta a luz: uma mão que segura uma rosa vermelha aparece por detrás de um biombo, o qual torna invisível o corpo a que pertence esta mão; é a imagem-metáfora do poema que se refere a Narciso, que a compositora sobrepõe ao personagem de Dom João. Assim, o mito será simbolizado pelo objecto/flor e o personagem permanecerá invisível, mas representado (*Don't, Juan*, c.5).

Prosseguindo a acção (idem, c. 6), o bailarino/Narciso sai detrás do outro lado do biombo e desenvolve o seu movimento com uma máscara prateada na cara e um espelho na mão, objecto/instrumento (o flexatone) no qual tenta admirar a sua imagem, harmonizando-se com os gestos da coreografia. Mais adiante, ainda no texto de Dalí:

«Primeiro Pescador de Port-Lligat: 'O que é que leva este rapaz a olhar-se no espelho todo o dia?'

Segundo Pescador: 'Se quiseres que te diga (*baixando a voz*): ele tem uma cebola na cabeça'.

'Uma cebola na cabeça', em catalão, corresponde exactamente à noção psicanalítica de 'complexo'.

Se se tem uma cebola na cabeça, esta pode florescer de um momento para o outro, Narciso!»¹⁴

A ideia da flor, que sugere um motivo plástico de um certo lirismo, simboliza, finalmente, os desgostos de Narciso, isto é, os desgostos de Dom João: a impossibilidade de ver claramente o refle-

¹³ Salvador DALÍ, *La Métamorphose de Narcisse*, Paris, Surréalistes, 1937, p. 95.

¹⁴ Idem, p. 96.

xo da sua verdadeira imagem porque, por um lado, o espelho/flexatone não tem a propriedade da reflexão e, por outro lado, os seus complexos impedem este confronto visual consigo próprio.

Será por isso que o *Don (’t) Juan* de Capdeville nunca se deixa ver?

Ainda na mesma peça, em que se sucedem momentos alusivos à presença/ausência do personagem principal, o cantor atravessa a cena transportando um grande candelabro sem velas; detém-se e diz, sussurrando para o público: «*Something is happening*». Depois, sopra para apagar as velas inexistentes, gesto que provoca o *blackout* na cena (idem, c. 2).

A aproximação do mito de Dom João ao mito de Sísifo, feita por C.C., traduz-se por representações especiais dos objectos de cena: uma alta escada metálica representa a montanha de Sísifo; o projector de seguir, cuja luz subirá ao longo dos degraus, representa o rochedo que ele deve transportar. Musicalmente, este rochedo é ainda representado pelo contrabaixo (idem, c. 3). O carácter mítico desta peça é, aliás, muito acentuado pela simbologia dos adereços, dos quais, pela quantidade e a diversidade, damos aqui uma enumeração parcial, constando outros pormenores da descrição da peça (Cap. III).

Teremos então, além dos adereços já mencionados, uma caixa/embalagem de cartão, uma carta num envelope, uma fita de tecido, um bastão de funâmbulo, uma peruca loura, um sapato de salto alto, um espartilho, uma meia preta e uma liga, uma perna de manequim, uma máquina de calcular, um pequeno gravador, capacetes, um chapéu, um saco, luvas, um leque, um pacote de açúcar, uma capa negra, caixas de ovos de cartão, duas taças, plumas vermelhas, bolas de ténis, um tutu, sapatos, uma cadeira, uma tábua, pregos, um martelo, um jarro com leite, um pedaço de pão, uma pedra, um apito, um pequeno brinquedo de metal, etc. A estes juntaremos ainda instrumentos que são utilizados por vezes como objectos ou personagens, como o contrabaixo – uma mulher de ancas largas e o rochedo de Sísifo; o piano – um objecto fálico; o flexatone – um espelho que não reflecte e que atravessa as paredes, etc.

Mas a compositora/encenadora prefere, em grande parte das suas montagens, uma cena despojada que se enche aos poucos de objectos, quase sempre transportados pelos intérpretes, com os quais eles constroem a cena. No espectáculo *Eric Satie, como toda a gente*, porém, assiste-se ao movimento inverso: no início, a cena está cheia com almofadas, leques, um macaco (protagonista de *Le Piège de Méduse/A Armadilha de Medusa*), cartazes, etc., que são retirados pouco a pouco (com excepção do piano), até ao vazio quase total no final do espectáculo¹⁵.

Em geral, nas peças de T.M. de C.C. não há figurinos previstos. Uma simples capa, um chapéu, um lenço, sapatos, utilizados como adereços, substituem os figurinos; isto facilita a passagem de um personagem a outro, processo vivido regularmente pelos intérpretes, sejam eles músicos, cantores, bailarinos ou actores. Em vez de verdadeiros personagens representando o mesmo papel do início ao fim da peça, C.C. apresenta antes figuras que encarnam transitoriamente uma situação ou um sentimento.

O artifício para a utilização e relevância dada aos adereços, bem como a não fixação de um intérprete a um só personagem, remete-nos para o T.M. de G. Aperghis: comparação evidente quando nos lembramos de obras como *Société Adoucie*, *Enumérations*, *Conversations* ou *Sextuor*. Na primeira obra, p.e., a mudança de figuras/personagens fazia-se tanto em relação ao desenrolar da acção como em relação à música: os intérpretes mudavam de papel e de instrumentos, incluindo a voz, com rapidez. Os adereços bastante simples ajudavam à mudança: pondo uma máscara de um animal sobre o rosto, cada um mudava de «pele» e de qualidade de texto (com as máscaras, os textos passavam a ser

¹⁵ *Erik Satie, Como Toda a Gente*, espectáculo criado por C.C. e Manuel Cintra, no Fórum Picoas, para a Juventude Musical Portuguesa, em Julho de 1989. Reposto no Museu de Arte Moderna, F.C. Gulbenkian, Outubro de 1989. «*Erik Satie, comme tout le monde, un concert scénique à Lisbonne*», crónica do espectáculo de M.J.SERRÃO, in: *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n.º 14/15, Universidade de Rouen, Dez 1989 – Mar 1990, pp. 266-269.

citações de grandes autores: Aristóteles, Jules Renard, etc.). Eram ainda pedidas algumas mudanças de figurinos, segundo as cenas. O personagem/mágico ampliava o sentido da simbologia pela diversificação dos objectos que usava – chapéu, lenços, pombas, etc.

No entanto, a identificação com os processos recorrentes das obras de C.C. não se limita aos jogos significantes dos acessórios, mas verifica-se igualmente no tratamento do espaço de representação que os dois compositores gostam de diversificar, se bem que em direcções por vezes opostas.

Assim, em *Société Adoucie*, de Aperghis, foi criado um pequeno palco de teatro no interior do espaço cénico («o teatro dentro do teatro»), com os projectores e cortinas próprios. Os contornos deste espaço, desenhados pelas luzes, reduziam assim a representação a um canto do palco. É um talento que Aperghis manifesta sempre nas suas encenações: o aumento e a diversificação da cena por meio de pequenos truques, de papéis divididos, de fundos de cena falsos e sobretudo de técnicas de iluminação. Estes recursos técnicos favorecem a ilusão de dimensões mais importantes, mesmo quando se trata de um espaço reduzido, como era o caso do palco do ATEM (Atelier Théâtre et Musique) durante os largos anos em que o atelier se encontrava instalado em Bagnolet.



FOTOGRAFIA DE THIERRY MARTINOT

IL.36 – M. J. Serrão e Jean-Robert Viard em *Société adoucie* de G. Aperghis, Paris, 1983.

As práticas mais correntes de C.C. são o alargamento do espaço, ultrapassando os limites habituais de um palco à italiana, e a escolha de lugares não convencionais de representação. Por exemplo, em *Esboços...* e *Don't, Juan* a plateia, o átrio, os bastidores, o balcão e o camarote presidencial permitem a dispersão do espaço cénico, em íntima relação com as emissões sonoras influenciadas pela diversidade desses mesmos espaços. No espectáculo *The Cage*, o lugar de representação é um terraço ao ar livre e em *Erik Satie, como toda a gente*, o átrio de um museu.

A compositora amplia ainda o efeito de espacialização pela difusão do som em banda magnética e pela colocação de microfones e de altifalantes segundo a potência e a direcionalidade pretendidas para cada acontecimento.

Estamos portanto em presença da exploração das possibilidades da acústica, a que C.C. recorre com frequência nas suas criações. Dada a importância estética deste recurso, assinalá-lo-emos na descrição e na análise musical das peças, respectivamente em «Inventário e Descrição das Obras» e no Capítulo III, Sinais da Musicalidade, visto que não constitui apenas um ornamento ou um pormenor mas se integra na trama composicional característica do estilo da compositora.

As luzes, fazendo ressaltar imagens cuidadosamente elaboradas, desempenham uma função expressiva muito forte que a compositora manipula em estreita relação com a sua inerente plasticidade. Assim, o trabalho de iluminação torna-se duplamente importante: criação de ambientes em cena e destaque de imagens que aparecem frequentemente como citações e memórias.

Em *...para um Stabat Mater* (c. 3), o actor olha para um projector, em cima, na teia, através de filtros de cores diferentes que experimenta, um após outro, para encontrar a luz que mais lhe convém. De cada vez que ele pega num filtro, o projector, por seu turno, muda para a mesma cor (por uma manipulação adequada dos jogos de luz, nos bastidores).

Em «La Ricerca» (c. 4), da mesma obra, um projector de seguir manipulado por um intérprete dissimulado no escuro procura no espaço e fixa-se sobre o bailarino que mima a *Morte do Cisne*; depois, fixa-se sobre o cantor por alguns momentos e sai bruscamente.

Encontramos um efeito semelhante em *Don't, Juan* (c. 2), em que de novo um projector de seguir, em cena, procura no escuro até descobrir «Gala ao fundo do corredor» representada por uma cadeira, e depois a pianista que toca no fosso da orquestra. Estes jogos em que as luzes se substituem aos personagens são frequentes no T.M. de C.C. e são complementares das iluminações de cena que destacam uma figura, uma imagem, um espaço; elas são ainda usadas na criação de ambientes ou estados de espírito premonitórios de acontecimentos que se irão seguir.

As luzes das aberturas e dos finais das peças são relativamente sistemáticas: entradas na obscuridade, subindo progressivamente, ao ritmo das acções ou da música; os finais, no movimento inverso das intensidades, apagando-se lentamente até ao *blackout*, sempre no espírito do jogo teatral que iluminam. Ao longo das peças, estas gradações por vezes repetem-se, nos inícios e finais das partes; outras vezes, segundo a expressividade desejada, os movimentos de luz são bruscos, passando do negro a uma grande claridade e vice-versa. Dá-se o mesmo em certas passagens em que é pedido o efeito de surpresa. A obscuridade é muitas vezes um elemento de tensão da acção: cria uma espécie de suspensão comparável ao papel atribuído ao silêncio no desenvolvimento musical, em que tudo parece deter-se e, no entanto, há uma sugestão latente que nos faz sentir que alguma coisa de importante se vai passar.

É necessário precisar que a compositora estudava minuciosamente o desenho da iluminação, considerando-o parte integrante do espectáculo e essencial à sua plena compreensão. No entanto, C.C. também solicitou, para certos espectáculos, a colaboração de desenhadores de luzes de renome, entre os quais Orlando Worm que se distinguiu pela qualidade das suas criações.

As identidades entre os estilos de C.C. e de G. Aperghis no que respeita às suas escolhas cenográficas – adereços, espaços e luzes – continuarão a ser focadas, neste estudo, a propósito de outros parâmetros das respectivas obras. Para já, citando Charles Baudelaire, evocaremos a percepção do mundo, simultaneamente subterrâneo e espiritual, que nos advém das criações musicais/espectaculares dos dois compositores:

«La nature est un temple où de vivants pilliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
doux comme les haut-bois, verts comme les prairies,
et d'autres corrompus, riches et triomphants

ayant l'expansion des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent les transferts de l'esprit et des sens.»¹⁶

Uma síntese de tal modo globalizante, colorida e metafórica como a de Baudelaire evoca exemplarmente a mistura multi-significante que Aperghis e Capdeville conseguiram construir para nos dar, a cada momento, uma visão sonora em que cores, texturas e timbres se fundem, conservando as respectivas autonomias. A profundidade da poesia de Baudelaire é da mesma ordem da que transparece nas obras dos dois compositores, obras que nos fazem atingir estados inesperados de plenitude.

5. Títulos e Subtítulos

Este capítulo poderá parecer fora do tema da teatralização, no entanto, visto que o título de uma obra dá indicações sobre o seu conteúdo, o estilo e a época em que foi feita, pensamos que vale a pena determo-nos sobre alguns dos títulos e subtítulos das obras de C.C.. Com efeito, parece evidente que a compositora manifesta uma dupla intenção nas suas designações: evocar a ideia geral da obra ao mesmo tempo que deixa pairar a dúvida acerca da adequação real entre o título e o conteúdo dessa obra.

No que respeita ao uso de títulos na música contemporânea, Françoise Escal, na obra *Contrepoints. Musique et Littérature*, faz as seguintes observações:

«A música, hoje, não procura mais explicitamente falar de alguém ou de qualquer coisa, ela quer-se antes de mais proposta de formas, e então os títulos tentam descrever e explicar os processos composicionais: eles são muitas vezes metatextuais. Por outras palavras, se denotam ainda o texto, já não significam o *sujeito* do texto mas o texto como *objecto*.»¹⁷

Se bem que a autora se refira à música em geral, a sua reflexão parece válida para as obras musico-teatrais de que nos ocupamos, pois o questionamento do sentido do texto manifesta-se tanto na componente musical como na teatral. Como não se trata de peças narrativas, o carácter abstracto dos textos contribui também para esta ambiguidade.

Em relação ao sentido ou contra-senso contido nos subtítulos, citaremos o caso de *Die Erschöpfung der Welt*, 1980 (*A Des-criação do Mundo*), de Kagel, onde o subtítulo «ilusão cénica» representa a desilusão teológica (segundo Maurice Fleuret), que é o tema central da obra.

No que respeita às peças de C.C., o título *Mise-en-requiem* sugere o carácter religioso desta obra. No entanto, esta afasta-se do ritual de um verdadeiro «requiem», ainda que conserve uma certa espiritualidade e que a ideia da morte se encontre subentendida; a obra contém passagens violentas, a música é frequentemente muito ritmada e alguns gritos sobre palavras funcionam como o exorcismo do sentimentos de angústia, próprio do sentido de um «requiem». Depois da criação, foi possível verificar que se tratava de uma espacialização, de uma teatralização do tema e não propriamente de um «requiem» mas da «percepção» de um «requiem» (no caso, o *Requiem* de Mozart). Verificação que não era evidente antes da criação, pela simples indicação do título.

Igualmente no que respeita às obras ... *para um Stabat Mater* e *Esboços para um Stabat Mater*, os títulos podem fazer crer que se trata de obras em projecto ou inacabadas. Ora, na realidade ambas

¹⁶ Charles BAUDELAIRE, «Correspondances», in *Les Fleurs du mal et autres poèmes* (existe uma edição bilingue, com tradução de Fernando Pinto do Amaral, Assírio e Alvim, Lisboa, 1992).

¹⁷ Françoise ESCAL, *Contrepoints. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 314.

estão completamente terminadas: *Esboços...* é mesmo uma das partituras mais completas e significativas do estilo de C.C.. Então, aquilo que se pode deduzir destes títulos é que a compositora os escolheu para prevenir o público de que se trata de um espectáculo diferente, de outra maneira de apresentar um tema religioso, imbuindo-o de pequenos acontecimentos da vida quotidiana.

Em *Double* e *Avec Picasso, ce matin...* a leitura é mais imediata, visto que, no primeiro caso, o jogo musical e o jogo teatral se situam em torno da dualidade como tema central e que, no segundo caso, se trata de uma homenagem a Picasso, uma obra para piano sobre um texto do seu *Manifesto*. De modo geral, C.C. não se satisfaz apenas com o título e junta-lhe muitas vezes um subtítulo. Examinando os diversos casos, as intenções apresentam-se-nos diversas: em *Doppiomaggio*, o subtítulo «To Merce. Alla Bausch» assinala a homenagem aos dois artistas. Em *Memoriae I e II* a referência evidente ao passado não deixa dúvidas: paragem voluntária sobre uma recordação sonora, visual ou outra, bem como no subtítulo «Quasi una Fantasia» (referência à *Sonata para piano n.º 27* de Beethoven); em *Don't, Juan*, somos levados a pensar numa recusa da terminologia do teatro musical pela indicação «anti-ópera»; aliás, este subtítulo é uma piscadela de olho a Ligeti, que o utilizou em *Nouvelles Aventures*. Ele não é forçosamente uma recusa da ópera mas sim a recusa do espírito conservador que patenteava na época. A negativa em inglês, «don't», é usada com duplo sentido: não sejas um Dom João e Dom João não aparece: ele apenas «assiste ao desenrolar da sua própria existência».

Já em *Take 91* o subtítulo «teatro musical para o cinema» mais não faz do que explicitar o conteúdo do título, à volta do tema do cinema.

A propósito do sentido que título e subtítulo podem conter, Françoise Escal faz uma longa dissertação, de que voltamos a transcrever algumas passagens com o objectivo de esclarecer as tendências que aproximam C.C. de alguns dos seus contemporâneos:

«Seríamos mesmo tentados a dizer que, em relação à música, em si mesma 'arte sem conceito nem palavra' como a definia Adorno, o paratexto verbal em geral, o título da obra em particular, intercepta a música, visto que fala dela. Neste aspecto, ele seria elocutório. O estatuto elocutório do paratexto da obra musical é, com efeito, mais marcado que o da obra literária por causa desta heterogeneidade das duas linguagens em presença. (...) Mas se entendemos no sentido lato a função cognitiva, referencial, se considerarmos que o título, qualquer título verbal, dá uma informação sobre a obra, então o título da obra musical será sempre mais ou menos referencial. Funciona como 'motor e modulador' da audição. (...) O título antecipa a obra e programa a sua audição. Mas ou apresenta esta obra ou a representa. Ou dá uma ideia da forma ou informa sobre o 'conteúdo'.»¹⁸

Muitos outros compositores sentiram esta necessidade de explicitação, que para alguns significa recusar a classificação das suas obras dentro de um género – o teatro musical – que, em certos meios críticos da música contemporânea, foi considerado um género menor; ou ainda uma questão de moda pois num dado momento este género foi considerado ultrapassado. Porém a integração do audiovisual nos espectáculos através de realizações intermédia e multimédia que substituíram parte do instrumental acústico pelo electrónico, introduziu um renovado interesse por estas realizações. Elas tomaram assim novo cariz e alargaram o seu âmbito e também o seu público.

Por estas e outras razões, e tendo a ópera sofrido fortes modificações, nomeadamente sob influência da pesquisa musical/teatral, ainda hoje certos compositores preferem chamar «óperas» às suas obras, mesmo quando estas não apresentam as formas tradicionais do género e manifestam todas as características do teatro musical ou do concerto encenado. Em certos casos, a ambiguidade do subtí-

¹⁸ Françoise ESCAL, op. cit., pp. 293-294.

tulo pode mesmo trair o público menos advertido. Um exemplo desta ambiguidade é a obra *To Be Sung* (1995), de Pascal Dusapin, subintitulada de «ópera» pelo compositor e que, apesar do seu grande interesse como concerto encenado, desiludiu o público que, persuadido de que se tratava de uma ópera reagiu desfavoravelmente não valorizando uma criação que, a nosso ver, tinha aspectos de interpretação e de realização plástica verdadeiramente apreciáveis.

Georges Aperghis, ao contrário, sempre defendeu o género em todos os momentos do seu percurso de compositor. Assim, com toda a coerência, continua a produzir e a criar obras de teatro musical, contando-se entre as mais recentes *Sextuor* (1994) para 5 sopranos e uma violoncelista e *Commentaires* (1996). Paralelamente, produziu uma nova ópera, *Tristes Tropiques*, sobre o texto de Lévi Strauss, estreada no Outono de 1996, em Estrasburgo. O estilo de escrita musical do compositor afirma-se, nos dois géneros, por traços que sempre o caracterizaram não se impedindo de desenvolver a sua escrita em obras das duas vertentes. Parece-nos significativo verificar que os postulados de Aperghis de 1989 sobre a problemática dos géneros, permanecem ainda hoje pertinentes. Ele tentou então contribuir para uma certa clarificação, definindo o que crê ser fundamental a cada género:

«Com efeito, ‘música de cena’, ‘ópera de câmara’, ‘melodrama’, ‘concerto encenado’, ‘inovação lírica’... são chamados Teatro Musical, sem dúvida por comodidade, mas isto comporta uma confusão a que este novo género se preferiria ver poupado. (...) Na ópera, a dramaturgia é assegurada pela leitura musical de um libreto, portanto de um texto que contém situações dramáticas. Tudo (cenografia, encenação, coreografia) converge para esclarecer o melhor possível estas situações ‘músico-teatrais’ com base num texto portador de sentido. Ao contrário, nestes últimos decénios assistimos à explosão da narração, à multiplicação dos sinais enviados ao auditor-espectador, ao nascimento de um verdadeiro contraponto de diversas histórias (que se tecem entre elas). Esta necessidade de ‘contar de outra maneira’ provocou desvios nas nossas diferentes formas de representação musical, fortemente enriquecidas por aquelas que regem as cerimónias extra-europeias.»¹⁹

A problemática da subtitulagem não é nova: com efeito, os compositores definem as suas obras musico-teatrais desde sempre, juntando com frequência um subtítulo que se reporta quer ao género literário quer ao género musical. Estes subtítulos são muito numerosos e diversificados: daremos alguns exemplos de obras cénico-musicais da primeira metade do século XX:

«alegoria melodramática»	(Kienzl, <i>Sanctissimum</i> , 1925)
«balada dramatúrgica»	(Gal, <i>Das Lied des Nacht</i> , 1926)
«burlesco tragicómico»	(Grosz, <i>Achtung Aufnahme</i> , 1930)
«comédia lírica»	(Satie, <i>Le Piège de Méduse</i> , 1913)
«cantata cénica»	(Krenek, <i>Die Zwingburg</i> , 1924)
«canção do destino»	(Dressel, <i>Der Kuchentanz</i> , 1929)
«drama musical»	(E. d’Albert, <i>Der Golem</i> , 1926)
«drama sinfónico»	(Satie, <i>Socrate</i> , 1918)
«ditirambo-ópera»	(Castelnuovo-Tedesco, <i>Bacco in Toscana</i> 1931)
«lenda musical»	(Bittner, <i>Das Rosen Gärtlein</i> , 1923)
«madrigal cénico»	(Peragallo, <i>La Collina</i> , 1947)
«mimodrama»	(Bittner, <i>Todestartantella</i> , 1920)
«monodrama»	(Schönberg, <i>Erwartung</i> , 1909)
«mitologia alegre»	(R. Strauss, <i>Der Liebe der Danae</i> , 1938-40)

¹⁹ Georges APERGHIS, *Le corps musical*, obra concebida e realizada por Antoine GINDT, Paris, Actes Sud, 1990, p. 61.

«ópera-capricho»	(Toch, <i>Der Fachter</i> , 1930)
«ópera-grotesca»	(E. d'Albert, <i>Der Schwarze Orchidee</i> , 1928)
«ópera-minuto»	(Milhaud, <i>L'Enlèvement de l'Europe</i> , 1928)
«pequeno teatro do mundo»	(Orff, <i>Der Mond</i> , 1937-38)
«peça lírica fantástica»	(Braunfels, <i>Die Vögel</i> , 1920)
«tragédia bucólica»	(R. Strauss, <i>Daphne</i> , 1936-37)
«tragicomédia musical»	(Goldschmidt, <i>Der Gewaltige</i> , 1932)
«tragédia musical»	(Ettinger, <i>Judith</i> , 1921)

Dado o interesse que os subtítulos oferecem para compreender melhor as intenções dos compositores, elaborámos dois quadros, a partir de catálogos, programas de espectáculos e partituras, que se referem a peças músico-teatrais criadas na segunda metade do século XX: Quadro A, por ordem alfabética de subtítulos, e Quadro B, por ordem alfabética de compositores. Escolhemos sobretudo obras próximas do espírito ou da forma do teatro musical, criadas a partir dos anos 50, com excepção de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, «*Singspiel*» (1927), em que o subtítulo define o género da peça de Kurt Weill, em homenagem ao compositor que privilegiou particularmente a ligação entre teatro e música. Estes quadros contêm também referências a obras electroacústicas, indicadas por (El.).

QUADRO A

SUBTÍTULOS	COMPOSITOR	OBRA	CIDADE ANO DA CRIAÇÃO
ACÇÃO ABSURDA	G. Ligeti	Le Grand Macabre	1977 Estocolmo, 1978
ACÇÃO CÉNICA	L. Nono	Intolleranza 1960	1960 Veneza, 1961
ACÇÃO CÉNICA PARA 3 ALTIFALANTES (El.)	B. Parmegiani	Trio	1973
ACÇÃO DRAMÁTICA/ MUSICAL	G. Ligeti	Aventures Nouvelles Aventures	1962-65 Estugarda, 1966
ACÇÃO MIMADA (El.)	B. Parmegiani	Phonosophie	1962
ACÇÃO MUSICAL	L. Berio	Un Re in Ascolto	1979-83
AMBIENTE ÓPTICO-ACÚSTICO (El.)	C. Halffter	La Soledad Sonora... la Musica Callada	1982-83
ANTI-ÓPERA	C. Capdeville	Don't, Juan	Lisboa, 1985
BALLET PARA NÃO-BAILARINOS	M. Kagel	Kontra-danse	Hamburgo, 1971
CALEIDOSCÓPIO SONORO (El.)	B. Parmegiani	Kaleïdophone	1978
CANTATA EXTRAORDINÁRIA (El.)	G. Reibel	Suite pour Edgar Poe	1972
CÂNTICO ELECTRÓNICO (El.)	F. Bayle	Purgatoire	1972
CENA «PROMENADE»	M. Kagel	Pas de Cinq	Munique, 1966
CENAS LÍRICAS	H.J. von Bosen	Die Lieder des Jungen Werthers	1983-84
CENAS MASSIVAS CONCERTANTES	M. Kagel	Parkett	Hamburgo, 1971

SUBTÍTULOS	COMPOSITOR	OBRA	CIDADE ANO DA CRIAÇÃO
CENAS MUSICAIS	H.J. von Bosen	Chimäre	Aachen, 1986
COMPOSIÇÃO CÉNICA	M. Kagel	Staatstheater	Hamburgo, 1971
CONCERTO CÉNICO	C. Orff	Trionfo di Afrodite	1950-51 Milão, 1953
DRAMA LÍRICO E COREOGRÁFICO	H. Tomasi	L'Atlantide	1951
DRAMALHETE	G. Lampersberg	Dornröschen	1978
ENQUADRAMENTO SONORO (EI.)	P. Henry	Le Mariage de la Feuille et du Cliché	1957
EPISÓDIO LÍRICO	A. Tansman	Le Serment	Bruxelas, 1965
ESPECTÁCULO LUZES E DANÇA	F. Bayle	Camera Oscura	1976
ESPECTÁCULO MULTIMÉDIA VÍDEO ACÚSTICO (EI.)	B. Parmegiani	L'Echo du Miroir	1980
EXPERIÊNCIA ACUSMÁTICA (EI.)	F. Bayle	Personnages et Intervalles Bleus	1976
FÁBULA-MADRIGAL	G.C. Menotti	The Unicorn, the Gordon and the Manticore	Milão, 1956
FANTASIA DE CÂMARA, EM FORMA DE ESPECTÁCULO	G. Battistelli	Jules Verne	Estrasburgo, 1987
FANTASIA LÍRICA (ópera crianças)	C. Mireanu	La Porte du Paradis	1989-91 Niort, 1991
FANTASIA VARIÁVEL DO GÉNERO ÓPERA	H. Pousseur	Votre Faust	Milão, 1969
FARSA MUSICAL	W. Killmayer	Yolimba ou les Limites de la Magie	1962-63 nova versão 1970
ILUSÃO CÉNICA	M. Kagel	Die Erschöpfung der Welt	1980
IMAGINÁRIO MUSICAL (para um actor e o op. 9 de Schönberg)	J. Guyonnet	Schönberg et son Double	1980-81
MAGIA INSTRUMENTAL	C. Wuorinen	The Magic Art	Mulhouse, 1951
MELODRAMA ELECTRO- -ACÚSTICO (EI.)	M. Chion	La Tentation de St. Antoine	1984
MELODRAMAS	M. Kagel	Phonophonie	Munique, 1965
MIMODRAMA	J. Bittner	Todestartella	Zurique, 1920
MISSA CÉNICA	L. Berio	Passaggio	1961-62
MISTÉRIO	F. Martin	Mystère de la Nativité du Seigneur	Salzburgo, 1981
MONODRAMA DE HÁBITOS ANTIGOS	G. Battistelli	Aphrodite	1983
MONÓLOGO COM GESTOS	M. Kagel	Kommentar Extempore	1966
MONÓLOGO COM MÚSICA	M. Jarrell	Cassandre	Paris, 1994
MONTAGEM CÉNICA (de um texto)	M. Kagel	Einspielungen	Hamburgo, 1971
MÚSICA INSTRUMENTAL EM ACÇÃO	M. Kagel	Spielplan	Hamburgo, 1971
MÚSICA VISUAL (mixed media)	F. Miroglio	Projections	1968
MÚSICA/TEATRO	B. Conyngham	The Apology of Bony Anderson	Melbourne, 1978

SUBTÍTULOS	COMPOSITOR	OBRA	CIDADE ANO DA CRIAÇÃO
NARRAÇÃO MUSICAL/DRAMÁTICA	M. Landowski	La Prison	1981
OBRA CÊNICA MUSICAL	F. Cerha	Baal	Salzburgo, 1981
OBRA MUSICAL COLECTIVA	F. Bayle	Operabus	1965
ÓPERA CÓMICA	R. Liebermann	Die Schule der Frauen	Louisville, 1955
ÓPERA CONCRETA (El.)	P. Schaeffer e P. Henry	Orphée 53	1953
ÓPERA CORAL (El.)	G. Reibel	Rabelais en Liesse	1974
ÓPERA DE CÂMARA	B. Blacher	Romeo und Julia	Salzburgo, 1959
ÓPERA DE FICÇÃO CIENTÍFICA (El.)	G. Reibel	Les Chambres de Cristal	1985
ÓPERA DE MÚSICA IMAGINATIVA	G. Battistelli	Experimentum Mundi	1981
ÓPERA DIALÉCTICA	K. Huber	Jott oder Wann Kommt der Herr Zurück	1972-73
ÓPERA ELECTRO-ACÚSTICA (El.)	Companhia Von Magnet	Computador	
ÓPERA LIEDER	M. Kagel	Aus Deutschland	1981
ÓPERA SEMI-SÉRIA	R. Liebermann	Leonore 40/45	Basileia, 1952
ÓPERA SEMI-CÓMICA	W. Egk	Siebzehn Tage	1966
ÓPERA-BALLET	M. Landowski	François de France Rabelais	1953 Tours, 1953
ÓPERA-CIRCO	Peter Schat	Houdini	1974-76
ÓPERA-TANGO	Copi	Good-bye, Mr. Freud	1974
OPERATÓRIA	P. Dusapin	La Melancholia	Paris, 1990
ORATÓRIA CÊNICA	M. Landowski	Le Pont de l'Ésperance	Vaison-la-Romaine, 1980
ORATÓRIA ELECTRO-ACÚSTICA (El.)	J. Lejeune	Sept Paroles en Croix	1973
PANTOMIMA LÍRICA (El.)	P. Schaeffer e P. Henry	Orphée 51 ou Toute la Lyre	1951
PARABOLA IN MUSICA	G. Battistelli	Teorema	Florença, 1992
PASTORAL DRAMÁTICA	H. Birtwistle	Down by the Greenwood Side	Brighton, 1969
PASTORALE	M. Kagel	Kantrimusik	Colónia, 1976
PEÇA CÊNICA CONCERTANTE	M. Kagel	Répertoire	Hamburgo, 1971
PEÇA CROMÁTICA PARA ONDAS LUMINOSAS E ACTO	M. Kagel	Camera Oscura	1965
PEÇA DE TEATRO/DANÇA	P. Hindemith	Naturale	1985-86
PEÇA MÁGICA	F. Martin	La Tempête	Viena, 1956
PEÇA TEATRAL DE MÚSICA DE CÂMARA	M. Kagel	Sur Scène	Bremen, 1962
PEQUENA ÓPERA	P. Ronnefeld	Nachtausgabe	Salzburgo, 1956
PESQUISA PARA UM COLECTIVO IMPROVISADOR	M. Kagel	Probe	1971 Oslo, 1971
PRIMEIRA OBRA ANEDÓTICA	L. Ferrari	Heterozygote	1964
PSICODRAMA MUSICAL	M. Kelkel	La Mandragore	1965-66
REPRESENTAÇÃO DO CORPO E DA MEMÓRIA POR MÚSICOS ORADORES	G. Battistelli	Le Combat d'Hector et d'Achille	1989
REPRESENTAÇÃO MUSICAL-DRAMÁTICA	P. Burkhard	Ein Stein Geht Auf aus Jaakob	Hamburgo, 1970

SUBTÍTULOS	COMPOSITOR	OBRA	CIDADE ANO DA CRIAÇÃO
SEMI-ÓPERA	S. Bussotti	La Passion selon Sade	1966
SINGSPIEL	K. Weill	Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny	Baden-Baden, 1927
SONHO ELECTRÓNICO	T. Wishart	Machine	1977
TEATRO DO IMAGINÁRIO	L. Berio	Duo	1982 Roma, 1982
TEATRO DE SONS	V.D. Kirchner	Riten	Wiesbaden, 1971
TEATRO MUSICAL	G. Aperghis	Société Adoucie	Bagnolet, 1983
TEATRO MUSICAL COM KONTAKTE	K. Stockhausen	Nr. 12 2/3 Originale	Colónia, 1961
TRAGÉDIA DA ESCUTA	L. Nono	Prometeo	Veneza, 1984 2ª versão Milão, 1985
VAUDEVILLE	H. Werner Henze	La Cubana or A Life for the Arts	1973

QUADRO B

COMPOSITOR	SUBTÍTULO	OBRA
G. APERGHIS	Teatro Musical	Société Adoucie, 1983
G. BATTISTELLI	Monodrama de Hábitos Antigos	Aphrodite, 1983
G. BATTISTELLI	Fantasia de Câmara em Forma de Espectáculo	Jules Verne, 1987
G. BATTISTELLI	Ópera de Música Imaginativa	Experimentum Mundi, 1981
G. BATTISTELLI	Parabola in Musica	Teorema, 1992
G. BATTISTELLI	Representação do Corpo e da Memória para Músicos Oradores	Le Combat d'Hector et d'Achille, 1989
F. BAYLE	Experiência Acusmática	Personnages et Intervalles Bleus, 1976
F. BAYLE	Obra Musical Colectiva	Operabus, 1965
F. BAYLE	Cântico Electrónico	Purgatoire, 1972
F. BAYLE	Espectáculo Luzes e Dança	Camera Oscura, 1976
L. BERIO	Teatro do Imaginário	Duo, 1982
L. BERIO	Missa Cénica	Passaggio, 1963
L. BERIO	Ação Musical	Un Re in Ascolto, 1964
H. BIRTWISTLE	Pastoral Dramática	Down by the Greenwood Side, 1969
B. BLACHER	Ópera de Câmara	Romeo und Julia, 1959
H.J. VON BOSEN	Cenas Líricas	Die Leiden des Jungen Werthers, 1983-84
H.J. VON BOSEN	Cenas Musicais	Chimäre, 1986
P. BURKHARD	Representação Musical/ Dramática	Ein Stern Geht auf aus Jaakob, 1970
S. BUSSOTTI	Semi-ópera	Passion selon Sade, 1966
C. CAPDEVILLE	Anti-Ópera	Don't, Juan, 1985
F. CERHA	Obra Cénica Musical	Baal, 1981
COPI	Ópera-tango	Good-bye, Mr Freud, 1974
P. DUSAPIN	Operatória	La Melancholia, 1992
W. EGK	Ópera Semi-cómica	Siebzehn Tage und Vier Minuten, 1966
L. FERRARI	Primeira Obra Anedótica	Heterozygote, 1964
J. GUYONNET	Imaginário Musical (para um actor e o op. 9 de Schönberg)	Schönberg et Son Double, 1980-81

COMPOSITOR	SUBTÍTULO	OBRA
C. HALFFTER	Ambiente Óptico-Acústico	La Soledad Sonora... la Musica Callada, 1982-83
P. HENRY	Enquadramento Sonoro	Le Mariage de la Feuille et du Cliché (Cantata de Milhaud), 1957
H.W. HENZE	Vaudeville	La Cubana or A Life for the Arts, 1973
P. HINDEMITH	Peça de Teatro/Dança	Naturale, 1985-86
K. HUBER	Ópera Dialéctica	Jott oder Wann Kommt der Herr Zurück, 1972-73
M. JARRELL	Monólogo com Música	Cassandra, 1994
M. KAGEL	Peça Cromática para Ondas Luminosas e Actor	Camera Oscura, 1965
M. KAGEL	Ópera Lieder	Aus Deutschland, 1981
M. KAGEL	Ilusão Cénica	Die Erschöpfung der Welt, 1980
M. KAGEL	Ballet para Não-Bailarinos	Kontra-danse, 1971
M. KAGEL	Cenas Massivas Concertantes	Parkett, 1971
M. KAGEL	Pastoral	Kantrimusik, 1976
M. KAGEL	Monólogo com Gestos	Kommentar+Extempore, 1967
M. KAGEL	Peça Cénica Concertante	Répertoire, 1971
M. KAGEL	Música Instrumental em Acção	Spielplan, 1971
M. KAGEL	Melodramas	Phonophonie, 1965
M. KAGEL	Cena «Promenade»	Pas de Cinq, 1966
M. KAGEL	Composição Cénica	Staatstheater, 1971
M. KAGEL	Peça Teatral de Música de Câmara	Sur Scène, 1962
M. KAGEL	Montagem Cénica de um Texto	Tremens, 1966
M. KAGEL	Música para Altifalante	Einspielungen, 1971
M. KAGEL	Pesquisa para uma Improvisação Colectiva	Probe, 1971
M. KELKEL	Psicodrama Musical	Le Mandragore, 1965-66
W. KILLMAYER	Farsa Musical	Yolimba ou les Limites de la Magie, 1962-63
V.D. KIRCHNER	Teatro de Sons	Riten, 1970-71
G. LAMPERSBERG	Dramalhete	Dornröschen, 1978
M. LANDOWSKI	Ópera-ballet	François de France Rabelais, 1953
M. LANDOWSKI	Oratória Cénica	Le Pont de l'Espérance, 1980
M. LANDOWSKI	Narração Musical e Dramática	La Prison, 1980
J. LEJEUNE	Oratória Electroacústica	Sept Paroles en Croix, 1973
R. LIEBERMANN	Ópera Semi-séria	Leonore 40/45, 1952
R. LIEBERMANN	Ópera Cómica	Die Schule des Frauen, 1955
G. LIGETI	Acção Absurda	Le Grand Macabre, 1977
F. MARTIN	Mistério	Mystère de la Nativité du Seigneur, 1960
F. MARTIN	Peça mágica	La Tempête, 1956
G. C. MENOTTI	Fábula-madrigal	The Unicorn, the Gordon and the Manticore, 1956
C. MIREANU	Fantasia Lírica	La Porte du Paradis, 1991
F. MIROGLIO	Música Visual	Projections, 1968

COMPOSITOR	SUBTÍTULO	OBRA
L. NONO	Tragédia da Escuta	Prometeo, 1984
M. OHANA	Cantata Cénica	Autodafé, 1971
C. ORFF	Concerto Cénico	Trionfo di Afrodite, 1950-51
B. PARMEGIANI	Acção Mimada	Phonosophie, 1962
B. PARMEGIANI	Acção Cénica para 3 Altifalantes	Trio, 1973
B. PARMEGIANI	Espectáculo Multimédia Vídeo-acústico	L'Echo du Miroir, 1980
B. PARMEGIANI	Caleidoscópio Sonoro	Kaleïdophone, 1978
H. POUSSEUR	Fantasia Variável do Género Ópera	Votre Faust, 1969
G. REIBEL	Ópera Ficção Científica	Les Chambres de Cristal, 1985
G. REIBEL	Ópera Coral	Rabelais en Liesz, 1974
G. REIBEL	Cantata Extraordinária	Suite pour Edgar Poe, 1972
P. RONNEFELD	Pequena Ópera	Nachtausgabe, 1956
P. SCHAEFFER e P. HENRY	Primeira Ópera Concreta	Orphée 53
P. SCHAEFFER e P. HENRY	Pantomima Lírica	Orphée 51 ou Toute la Lyre, 1951
P. SCHAT	Ópera-circo	Houdini, 1974-76
K. STOCKHAUSEN	Teatro Musical com <i>Kontakte</i>	Nr. 12 2/3 Originale, 1961
A. TANSMAN	Episódio Lírico	Le Serment, 1965
H. TOMASI	Drama Lírico e Coreográfico	L'Atlantide, 1951
K. WEILL	<i>Singspiel</i>	Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, 1927
T. WISHART	Sonho Electrónico	Machine, 1977
C. WUORINEN	Magia Instrumental	The Magic Art, Mulhouse, 1951

À excepção do termo «ópera», as conotações dos subtítulos na primeira metade do século XX reportam-se mais frequentemente ao género cénico/literário do que à definição do género musical. Mesmo no caso de *Bacco in Toscana*, Castelnuovo-Tedesco refere primeiro o termo «ditirambo» e só, como segundo subtítulo, «ópera».

Ao contrário, na segunda metade do século, preferem-se as referências à terminologia musical – concerto, cantata, fantasia, etc. – juntando-lhes, contudo, precisões que marcam a diferença dos géneros musicais tradicionais – concerto cénico, cantata extraordinária, fantasia (de câmara) em forma de espectáculo. E os compositores inventam também outros termos para designar novos géneros – operatória, imaginário musical, acção absurda, ilusão cénica, máscara instrumental, música instrumental em acção, etc. As criações cénicas musicais electrónicas, saídas de outro imaginário, exigem naturalmente uma terminologia específica – música para altifalante, cântico electrónico, caleidoscópio, sonho electrónico, ambiente óptico-acústico, etc.

No que respeita à ópera, outros subtítulos esclarecem que estas criações não correspondem ao estilo da ópera tradicional – ópera-circo, ópera-tango, ópera de música imaginativa, ópera dialéctica, etc.

Nos exemplos de subtítulos a partir dos anos 50, até aos nossos dias, podemos verificar que não há diferenças dignas de nota do princípio ao fim deste período. Com efeito, a terminologia mais ou menos imaginativa que encontramos no princípio, no domínio da electroacústica, é a que se mantém ainda; podemos afirmar o mesmo quanto aos outros domínios. Um exemplo é o de *Cassandra*, de

Michael Jarrell, obra criada em 1994, a que o compositor dá o subtítulo de «monólogo com música», obra que é muito próxima, na forma, dos monodramas de Schönberg, nomeadamente de *Erwartung*, criada em 1909.

Gostaríamos de concluir regressando à hipótese de que os compositores, dada a multiplicidade de materiais de composição cénico-musical à sua disposição ao longo do século XX, bem como o seu desejo de pesquisar novas formas para a comunicação musico-teatral e tratamentos diversificados dos materiais da sua invenção, encontraram nos subtítulos, um meio de afirmarem a originalidade das suas criações.

Esta diversidade torna difícil a definição rigorosa do género de tal ou tal obra. E, quando é o compositor que propõe uma ou outra definição ela é, por vezes, problemática ou questionável.

6. A Função do Texto no Tecido Musical. Sentido e Contra-senso.

«*Quem sabe se não estarei morto depois de amanhã?*»

Fernando Pessoa

No que respeita à análise da linguagem em *Alice*, de Lewis Carroll, no capítulo «Quinta Série. Do sentido», e tentando definir o «paradoxo da regressão e da proliferação indefinida», Gilles Deleuze postula:

«Quando designo qualquer coisa, suponho sempre que o sentido esteja já aí compreendido. Como diz Bergson, não se vai dos sons às imagens e das imagens aos sons: instalamo-nos 'de imediato' no sentido. O sentido é a esfera onde eu estou já instalado para operar as designações possíveis, e mesmo para pensar as suas condições. O sentido é sempre pressuposto desde que começo a falar: não poderia começar na falta de esta pressuposição. Por outras palavras, nunca digo o sentido daquilo que digo. Mas, por outro lado, posso sempre tomar o sentido do que digo como objecto de uma outra pressuposição, da qual, por seu turno, não digo o sentido. (...) Em resumo: dada uma proposição que designa um estado de coisas, podemos sempre tomar o seu sentido como o designado de outra proposição.»²⁰

O ponto de partida da nossa reflexão sobre as relações entre texto e música nas obras de T.M. de C.C. situa-se ao nível de uma idêntica pressuposição: o tecido elaborado entre texto e música contém um sentido de que não se fala e que, ele próprio, pressupõe outros sentidos de que não suspeitamos. Para as obras da autora constituídas essencialmente destas duas componentes, a questão é a de saber, por um lado, como se estabelece a relação entre estas últimas e, por outro, como se situa cada uma relativamente ao sentido inicial. Muitas vezes, o produto final aparece-nos em termos de complementariedade: há um sentido ou sentidos que não se contradizem. Isto não se passa, no entanto, ao nível da comunicação, que é frequentemente paradoxal. Por exemplo, o início da peça ... *para um Stabat Mater* faz-se a partir do lançamento de uma bola num jogo de *bowling*, «sinal» para a entrada da música. Ora, trata-se aqui de um gesto que, à primeira vista, não tem relação com a ideia religiosa. Contudo, se nos referirmos à intenção, ao sentido, notamos que este gesto de direcção única (visto que não tem retorno) corresponde ao acto de dar sem esperar contrapartida; subentende, então, um gesto de generosidade perfeitamente adequado à ideia de um *Stabat Mater*.

²⁰ Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 41.

No capítulo «Décima Segunda Série. Sobre o Paradoxo», Gilles Deleuze afirma:

«Também não diremos que os paradoxos dão uma falsa imagem do pensamento, inverosímil e inutilmente complicada. Seria preciso ser demasiado ‘simplista’ para acreditar que o pensamento é um acto simples, claro para si próprio, que não põe em jogo todas as potências do inconsciente. (...) A força dos paradoxos reside nisto, no facto de não serem contraditórios mas de nos fazerem assistir à génese da contradição.»²¹

Efectivamente, o discurso textual/musical de C.C. constrói-se a partir de relações de contrastes na música e de contradições nos textos; este dispositivo favorece a multiplicidade de sentidos que resulta, porém, do não-senso, não possui uma conotação niilista. Resulta de uma abertura às interpretações no exterior de um sentido convencional, que não se realiza pela ausência de sentido: por isso atribuiremos antes a este discurso textual/musical uma conotação de contra-senso, algo que desvia mas que não pretende anular o sentido. Consideramos ainda que o sentido não se identifica sempre com aquilo que podemos compreender, mas sim com a intenção primordial que é o motor da criação. É à luz deste conceito que devemos encarar o sentido inerente à música e ao texto, bem como às outras componentes do teatro musical, e é a partir desta conjectura que poderemos estabelecer identidades entre os propósitos expressos por certos autores e a produção composicional de C.C.

Na análise de *Aventures* e de *Nouvelles Aventures*, de Ligeti, por Harald Kaufmann, por exemplo, o autor faz um comentário respeitante ao sentido destas duas obras, uma em relação à outra, que se pode aplicar às obras de C.C. em geral, sobretudo na ideia de dar sentido pelo seu contrário:

«Aquilo que, como uma iluminação súbita, parecia fechar o curso da acção musical, abriu-se de novo como uma corola. Pode ser que esta seja uma ideia central das aventuras: assim que um sentido se manifesta, transforma-se em contra-senso, aquilo que parecia compreender-se como forma fechada abre-se de novo (...).»²²

Referindo-se ao «traço dominante da estrutura donjuanesca», particularmente na ópera, pela relação palavra/música e a tensão sentido/contra-senso, Michel Poizat faz o seguinte comentário:

«Quando Don Juan diz ‘Prometo’, apenas a acção de prometer é efectiva. Isto não implica nada quanto à *manutenção* da promessa, quanto à *realização* daquilo que foi prometido, realização que faz referência a uma acção extrínseca ao acto de prometer em si. (...) Um sentido é portanto induzido no outro, sentido que é de facto uma ilusão de sentido, visto que basta, por exemplo, não cumprir a palavra, isto é, não realizar o acto que se segue ao enunciado da promessa para que esta perca todo o sentido que o outro acreditara dever atribuir-lhe. (...) Don Juan faz com que o discurso sofra um tratamento que se pode encarar como uma verdadeira transposição analógica do tratamento que a música realiza sobre o verbo: tende a extrair dele toda a referência a qualquer coisa de extrínseco, produz uma enunciação que apenas se refere a si própria, cria uma ilusão de sentido e, induzindo uma espera no auditor, proclama uma *promessa* de prazer.»²³

A conotação de sentido/ilusão no personagem de Dom João (*El Burlador*, de Tirso de Molina) está presente na peça *Don't, Juan*, de C.C., ao mesmo nível que a de sentido/ausência, sentido/fuga, sentido/

²¹ Gilles DELEUZE, op. cit., p. 92.

²² Harald KAUFMANN, «Un cas de musique absurde, *Aventures et Nouvelles Aventures* de Ligeti», in *Musique en Jeu*, n.º 15, Paris, Setembro de 1974, p. 87. Estas duas obras de Ligeti são independentes; apenas numa 2ª versão o compositor as reúne numa única obra.

²³ Michel POIZAT, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991, p. 230.

nada, representativas do personagem na concepção da compositora, que as transfere para a estrutura da obra: dado que Dom João nunca aparece, as suas características surgem por via dos outros personagens e das múltiplas componentes do espectáculo. A escolha dos textos nas obras de C.C. efectua-se também pela ligação ao sentido e à musicalidade (às sonoridades e ao ritmo) das palavras. Relativamente ao conteúdo, a autora sente-se atraída por citações de carácter religioso, filosófico ou poético de outros autores.

Eis alguns exemplos: baseia-se em textos de autores que representam a cultura catalã, tais como García Lorca, Dalí ou Picasso (no seu *Manifesto*); ou naqueles de outros escritores que participaram no destruturação das formas e das ideias, no princípio do século, tais como Schwitters, Blaise Cendrars e Beckett. Interessa-se por Freud, em particular pelo retrato da mulher na análise de Gradiva, criação de Wilhelm Jensen; mas também por Kafka, Joyce e Camus, pelo carácter ideológico dos seus escritos (em particular Camus, no tema de Sísifo, que a compositora aproxima, ao nível da impotência, do mito de Dom João; à volta de Dom João, citará, entre outros, Da Ponte, G. T. Ballester, Tirso de Molina e Sören Kierkegaard. Utiliza igualmente textos da liturgia católica em latim (ou, por vezes, em latim inventado), sobretudo – mas não exclusivamente – em obras de tema religioso (por exemplo, *Mise-en-Requiem*, *Esboços para um Stabat Mater* ou... *para um Stabat Mater*).

Relativamente à musicalidade, C.C. cria por vezes os seus próprios textos, onde constrói frases que, sobrepostas à música instrumental, dão camadas mais espessas ou mais rarefeitas, frequentemente em alternância. Cria igualmente contrastes relativamente à intensidade e ao tempo. Confrontam-se, então, na mesma peça, palavras, frases, poemas em várias línguas, que não têm obrigatoriamente uma relação lógica entre si mas reproduzem, numa utilização mais musical, a intenção de um efeito preciso. Compreendemos, em consequência, que o sentido profundo não é sempre identificável no momento da realização.

No que respeita ao tratamento fonético dos textos, assinalamos *Um Quadrado em Redor de Sinbad*, excerto de *Ulisses*, de James Joyce, sobre Sinbad, o marinheiro, que C.C. traduz para português e que multiplica, mudando as primeiras consoantes da primeira palavra e outras da segunda (cf. sublinhados em baixo), modificando assim o sentido inicial, procedimento retomado do texto original em inglês. Esta alteração das consoantes produz, com efeito, palavras que têm um novo sentido e outras que não têm nenhum. O texto é recitado «lento e monótono, hipnótico», em sobreposição com sons de arranhadelas, gravados. Provoca sucessões de imagens, de sonoridades e de ritmos, que assumem a forma de figuralismos: o ritmo de oscilação de uma caravela em que parte o marinheiro, enquanto o contrabaixista exprime o seu sentimento, dizendo em voz alta, «partir, um sonho; voltar, um sonho»:

«SINBAD O MARINHEIRO E
 TINBAD O TARIMBEIRO E
 JINBAD O JARDINEIRO E
 WHINBAD O VIRAREIRO E
 NINBAD O NARDINEIRO E
 FINBAD O FARINHEIRO E
 BINBAD O BARRILEIRO E
 PINBAD O PARIDEIRO E
 MINBAD O MARIMBEIRO E
 JINBAD O JARVETEIRO E
 RINBAD O RARDINHEIRO E
 DINBAD O CARRIEIRO E
 VINBAD O CARNICEIRO E
 LINBAD O IARILEIRO E
 XINBAD O FARISEIRO

“A caminho de um leito sombrio havia um quadrado em redor de Sinbad o Marinheiro ovo de pássaro roca na noite do leito de todos os pássaros rocas de OBSCURINBAD e CLARIDEIRO.» (sic)²⁴

Percorrendo as suas numerosas partituras, podemos verificar que é impossível separar texto e música, música e movimento, gestos e luzes, de tal forma estes elementos se entrecruzam e se tornam indissociáveis para a leitura global do espectáculo. Contudo, cada um deles mantém a identidade própria e passa por um desenvolvimento autónomo ao longo do processo criativo. Mas o objectivo a atingir é o mesmo: não há uma soma de mensagens multidireccionais a transmitir mas um conjunto de símbolos que, nas suas contradições internas, contribuem para a difusão de uma mesma ideia. Podemos comparar este sistema à projecção de uma imagem caleidoscópica que, sendo sempre a mesma, se apresenta sempre sob múltiplas facetas, segundo o movimento e a incidência da luz. Trata-se, portanto, de um tecido complexo e de natureza plural que induz o sentido geral da obra.

O discurso é muitas vezes fragmentário e baseado em alusões curtas e passageiras, balizado por pontos de ancoragem entre os quais se flutua sem poder descortinar a lógica. Este discurso é portanto descontínuo, o que obriga a considerar o conjunto das peças, visto que não se pode chegar ao sentido de cada pormenor de uma peça sem passar pelo agrupamento das obras: os pontos-chave da decifragem do sentido estão espalhados ao longo do percurso composicional e a recorrência das palavras e da música (e de outros elementos) é, por si só, a chave para descodificar o discurso simbólico das composições.

Em torno da problemática das relações entre texto e música, as reflexões de Eveline Andréani, no âmbito de uma análise de *Pelléas et Mélisande*, podem ajudar a abordar as opções de C.C. neste domínio.

«De facto, seja qual for a época e o lugar, a relação música/texto é um trabalho de música sobre o texto: como amplificação expressiva ou como ‘máquina’ complexa de fabricar sentido, constitui sempre um ‘plus’ para as palavras. No começo do século XX, podemos mesmo falar de verdadeira metamorfose semântica: o compositor entrega-se a uma exploração incansável daquilo que pode sugerir um escrito poético ou teatral. Pois o trabalho sobre o texto é um trabalho sobre o sentido.»²⁵

No que respeita a C.C., parece-nos que, na prática, é a via que escolhe: criar os sons, tendo o texto ou as palavras como força motriz; por vezes, é o inverso: criar textos para os pôr em relação de identidade ou de oposição com a música que, nesse caso, será a fonte de impulso criativo. E é por esta razão que a compositora inventa palavras pelas suas qualidades musicais e nem sempre pelo seu sentido. No entanto, o resultado final comporta desenvolvimentos de sentidos independentes – o da música e o do texto (além dos outros elementos), se bem que fusionados. Este procedimento é válido tanto para as obras de teatro musical como para as de música de câmara ou para orquestra. Mas se considerarmos por agora apenas o teatro musical, seria útil atentar também noutra passagem do mesmo texto de E. Andréani, tentando alargar a imagem do espelho aos outros elementos integrados na gramática do T.M. de C.C.:

«Aquilo que podemos chamar aventuras do sentido na relação texto/música no virar do século XX assemelha-se bem à multiplicidade de reflexos que aparecem em profundidade

²⁴ James JOYCE, *Ulysses*, versão portuguesa de C. Capdeville.

²⁵ Eveline ANDREANI, «Texte et musique ou les aventures du sens. A propos de *Pelléas et Mélisande*: Maeterlinck et Debussy», in *Analyse Musicale*, 4e trimestre, Paris, 1987, pp. 21-22.

num labirinto de espelhos. Neste momento, qualquer que seja o lugar – França ou países germânicos –, os compositores ocidentais constroem as suas obras a partir de uma técnica de estratos. Sobrepostos ou justapostos, estas camadas de escrita permitem então a simultaneidade de vários efeitos de significação. Mas estas só se revelarão progressivamente, a partir das repetições: é porque tal motivo, tal intervalo ou tal nota serão apresentados com insistência com relação a uma frase, uma situação, um personagem que poderá emergir esta rede de conotações.»²⁶

A extensão destas noções fundamentais da escrita em camadas e em sistemas de sobreposição e de justaposição, e dos sentidos que daí se libertam, aos elementos composicionais do teatro musical é também visível na obra *Die Soldaten* (Os Soldados), de B.A. Zimmermann. Nesta ópera, as sobreposições da partitura articulam-se com as do jogo teatral e com as dos níveis do espaço de representação. Estamos face a vários tipos de percepção do sentido, a pelo menos três níveis de informação, concorrentes e independentes, num jogo de simultaneidades que se torna quase caótico. Ainda em relação ao sentido do texto e à importância das palavras, citaremos Luigi Nono, que afirma, numa passagem dos seus *Écrits*:

«Será possível, para a apreensão e compreensão de uma música com texto, abstrairmos-nos da inteligibilidade do próprio texto, do ponto de vista fonético e semântico? Penso que não, visto que, apesar da musicalidade de um texto, a palavra reveste-se de características e propriedades que fazem dela um elemento particular, estrutural e que participa na criação, características e propriedades que não podem em caso algum ser eliminadas e que contribuem, pelo contrário, de forma significativa para o enriquecimento da estrutura musical, mesmo se tornam complexas as relações no interior desta estrutura.»²⁷

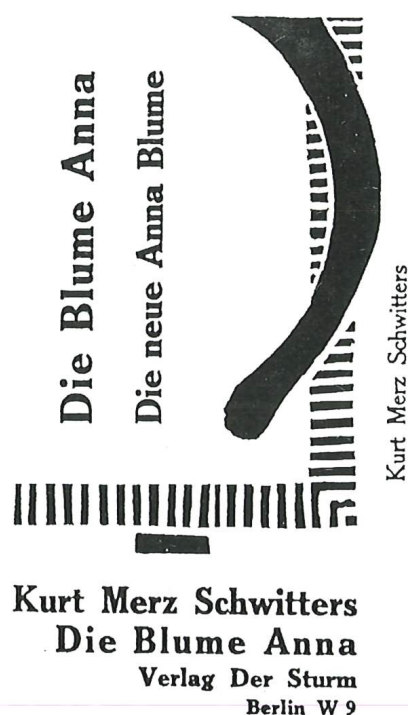
Esta declaração não é contraditória com o uso que Nono faz da fonética como elemento sonoro, desconstruindo as palavras – escolha essencial para a evolução da música, tocando de perto a natureza do material. Podemos observar este procedimento nomeadamente nas suas obras do período dos anos 80, entre as quais *Prometeo, uma tragédia da escuta*. Também para C. C. a desconstrução das frases em palavras e das palavras em fonemas foi indispensável para o desenvolvimento da sua escrita: com efeito, por meio da repetição das sílabas que fazem parte de uma frase e de sequências de vogais encadeadas, a compositora jogou com as cores vocais ao mesmo nível do que fez com os timbres instrumentais. Contudo, C. C. raramente resiste a reconstruir a frase de partida para reencontrar a sua forma inicial. Assim, faz surgir o sentido imediato do texto, para depois o baralhar, chegando a criar uma sucessão de frases com sentido diverso ou antagónico. Neste pormenor, relembra-nos os processos de Aperghis quando simula oferecer referências semânticas para lhes destruir de imediato o sentido. É a própria ideia de anacoluto, figura de estilo que consiste na mudança inesperada de semântica no interior de uma frase (e título de uma obra de P. Dusapin, *Anacoluthie*, peça em que o auditor é enviado para outro imaginário, do qual vai tentar, por sua vez, descortinar o sentido). Mas, voltando à questão da oposição entre sentido e intenção, somos obrigados a reconhecer que, apesar deste jogo que roça o absurdo e o contra-senso, no momento em que seleccionam os textos, o seu sentido é determinante para estes dois compositores. Estamos assim perante duas lógicas originais, diferenciadas, irrefutáveis: a de Aperghis, que trata as palavras musicalmente transformando os sons fonéticos em material musical (p.ex., *Graffiti* ou *Corps à Corps*) e a de C. C. que estabelece

²⁶ Idem, p. 22.

²⁷ Luigi NONO, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 171.

confrontos entre texto e música, vindo a atingir um sentido comum (*Vocem Meam* ou *Esboços...*, entre outras). E, num caso como no outro, estas duas lógicas traduzem visões pessoais da arte e do mundo e das funções de comunicação que servem a sua Ideia, o seu sentido.

Há, portanto, na escrita opcional de C.C., interações provocadas voluntariamente e outras que pertencem ao mundo do acaso, entre os sons musicais e os sons fonéticos. Esta atracção pelas qualidades musicais da fonética pode explicar, pelo menos em parte, a escolha de certos autores: p.e., K. Schwitters, de quem C.C. utiliza o famoso poema «*An Anna Blume*» como material central da cena 10 de *Don't, Juan*, decompondo-o em diálogo entre a pianista e o cantor e colocando em jogo simultaneamente a teatralidade e a musicalidade do texto (Cap. II e III). Dado que a escolha deste poema ilustra o fascínio da compositora pelos equívocos do texto, propomos aqui a versão integral, na nossa tradução para português, depois da reprodução do grafismo da capa que ornamentava a primeira versão na revista «*Der Sturm*», em 1919 (IL. 37):



IL.37 – *Der Sturm*, grafismo.

Para Ana Flôr (1919)

1. Ó tu, bem amada dos meus 27 sentidos, eu... te... amo...
2. Tu, te, ti, eu te, tu me — nós?
3. Isto, diga-se de passagem, não fica bem aqui!

4. Quem és tu, mulher sem sombra, tu és, és tu?
5. As gentes dizem que tu...
6. Deixa-as dizer, elas não sabem como se ergue o campanário.

7. Tu trazes o chapéu nos pés e passeias-te sobre as mãos
8. Sobre as tuas mãos passeias.
9. Oh os teus vestidos vermelhos, salpicados de plissados brancos!

10. Vermelha, amo Ana Flôr, vermelha, eu te amo.
11. Tu, te, ti, eu te, tu me—— nós?
12. Isto, diga-se de passagem, vai com as frias paixões
13. Ana Flôr, vermelha Ana Flôr, como dizem as pessoas?

Questão subsidiária:

- 1) Ana Flôr tem um pássaro
- 2) Ana Flôr é vermelha
- 3) De que cor é o pássaro?

14. Azul é a cor dos teus cabelos amarelos,
15. Vermelha é a cor do teu pássaro verde
16. Tu, modesta rapariga no vestido de todos os dias
17. Tu, bem amado animal verde, eu... te... amo
18. Tu, te, ti, eu te, tu me—— nós?
19. O que, diga-se de passagem, vai no —— baú das paixões.

20. Ana Flôr, Ana, A——N——N——A!
21. Eu faço gotejar o teu nome
22. O teu nome goteja como suave sebo.
23. Tu sabes disso Ana, tu já sabes disso
24. O teu nome também se pode ler de trás para diante
25. E tu, tu a mais magnífica de todas
26. Tu és por detrás como por diante:
A——N——N——A,
27. Sebo derretendo sobre mim gota a gota
28. Ana Flôr
29. Tu animal de gotas,
30. Eu...te...amo! ²⁸

Após a leitura deste poema de inspiração Dada (MERZ), verificamos que o autor não se sente motivado por um sentido de lógica convencional: com efeito, é praticamente impossível captar um sentido com uma simples e rápida audição. Este hermetismo do sentido, que se mantém após várias leituras, revela-se desde logo no título. Aliás, sabemos que os especialistas da obra literária de Schwitters não encontraram o significado de «Anna Blume». Mesmo que o autor se refira a uma mulher, o que não está provado, não se sabe quem era essa mulher. O que parece evidente, seja no título seja no poema, é a existência de um subtexto contendo um sentido escondido, o que poderemos aproximar de uma forma de contra-senso.

Naturalmente, a escolha deste poema por C.C. não é estranha ao seu desejo de introduzir elementos irónicos, humorísticos, ou ainda absurdos numa obra erudita, talvez com a intenção de fazer passar o lado trágico das suas obras com uma certa ligeireza. E, desta forma de fazer, encontrou eco na obra de Schwitters, que ironizava mesmo sobre certos aspectos trágicos da sua própria vida.

²⁸ In: Christoff SPENGEMANN, *Die Wahrheit über Anna Blume*, Hanover, Der Zweemann Verlag, 1920. Nossa tradução para Português.

Podemos encontrar esta ironia, para lá dos jogos de palavras dos seus poemas, nas expressões faciais e no ritual que utilizava aquando da sua recitação em público.

Uma das vantagens desta concepção das relações entre texto (línguas/idiomas) e música(s), encenados, é justamente a de criar um alargamento tanto do sentido musical como do sentido textual para atingir uma nova dimensão filosófica e antropológica: assim, a obra musical/teatral contém novos desafios que estimulam o público a ter um papel mais interveniente no espectáculo, e torna-se susceptível de provocar novas relações de comunicação que conduzem à definição de um novo estilo.

Estas novas formas de relação entre texto e música, características do teatro musical, desenharam os limites de um género significativo no interior de um curto período da história da cultura contemporânea. Depois das rupturas radicais anunciadas e concretizadas, na música, por John Cage nos Estados Unidos ou por Edgar Varèse na Europa, seguidos no imediato por outros compositores europeus que citaremos ao longo deste estudo, e no seguimento da forma de uma outra *performance*, surgiu naturalmente a necessidade de proceder a uma maior teatralização da música.

Desde o final do século XIX, já escritores e poetas – de Mallarmé a Apollinaire, até aos poetas do movimento Fluxus (não esquecendo Bernard Heidsieck que ligou o movimento da poesia ao da música) – haviam operado transformações na escrita que também influenciaram profundamente os compositores na escolha e no tratamento dos textos. Não só a fragmentação mas também a repetição e a espacialização gráfica do texto provocaram o levantamento de novas questões relativamente ao sentido da frase e da palavra numa partitura musical.

No que respeita ao problema preciso da fragmentação/desintegração, Edoardo Sanguineti teve um papel muito importante no processo musical de Luciano Berio: lembremos, entre outros, o exemplo do poema que dá origem a *A-Ronne* (1974-75), ou o texto para a obra radiofónica com tratamento electrónico *Visage* (1961); citaremos ainda os poemas de e.e. cummings (pertencentes à recolha *Collected Poems*), sobre os quais foi criada a obra *Circles* (1960).

Entre os autores que se exprimiram pela repetição, citaremos Gertrude Stein, cujos textos são adaptados por compositores como Pascal Dusapin, para a ópera *To Be Sung* (adaptação do texto original *A Lyrical Made by Two*), criada em 1995, ou por encenadores como Robert Wilson, para *Doctor Faustus Lights the Lights* (música de Hains Peter Kuhn), criado em Berlim, no Hebbel Theater, em 1992. Referiremos ainda Philippe Myniana, que escreveu *Jojo* em colaboração com Georges Aperghis, onde são objecto de repetições sistemáticas, situações, frases e palavras. *Jojo* foi assim uma peça de teatro musical, criada em 1990.

Evidentemente não podemos deixar passar em silêncio o imenso trabalho realizado por Mauricio Kagel, precursor do género (a partir do início dos anos 60) em torno dos tratamentos de texto mais variados, numa óptica de transformação de sentidos como de musicalidade. Relativamente ao texto, chega a usar apenas duas palavras de uma carta: «*Meine Liebe*» (Meu Amor), palavras que se repetem ao longo da obra (cena do concerto para meio-soprano e orquestra, *Ein Briefe* / Uma Carta, 1985-86), deixando voluntariamente espaço à imaginação dos espectadores. Mas Kagel também usa a fragmentação, a desconstrução, a repetição, as onomatopeias, numa única obra, como é o caso de *Sankt-Bach-Passion* (Paixão Segundo São Bach), para solistas, coro e orquestra (1981-85) de que transcrevemos uma curta passagem, representativa da repetição:

«Palavra a palavra a palavra
deve ficar ficar no estado
ficar no estado
E não agradecer não agradecer
E não agradecer e e
não agradecer
Ele está ele ele está junto a nós

Ele está no plano
 Ele está...
 Com com o seu o seu
 Espírito e seus dons dons
 Espírito e seus dons
 Tomai o nosso corpo
 Mulher e criança
 Deixai ir embora
 Vós não tendes ganho
 O reino o o reino
 Deve portanto deve portanto
 Ficar para nós.»²⁹

Referindo-se, numa perspectiva histórica, ao tratamento da palavra no tecido musical, por sua vez, Nono considera que:

«A nossa consciência das relações entre o texto e a música vem-nos de uma tradição segundo a qual o compositor tratava a palavra de algum modo como um meio de transporte de um conteúdo semântico, ainda que a relação da estrutura fonética de uma palavra ou de uma frase com o núcleo semântico retirasse a sua eficácia dos elementos composicionais em uso, sendo que esta relação era conhecida ou tomada em consideração a este nível. Hoje, a via está livre para se servir, na composição, da relação entre o material fonético e o conteúdo semântico.»³⁰

E o autor vai mais longe nas suas considerações sobre a relação entre o sentido e a fonética verificando o papel desempenhado pelas sílabas, «constelações de sílabas», segundo as suas próprias palavras, no motete *O Magnum Mysterium*, de Giovanni Gabrieli, expressão que nos reenvia à sua idêntica música, as «nuvens de sons», contendo ambas a ideia de explosão/júbilo/pulverização:

«Através da sobreposição polifónica das oito vozes sobre a palavra *alleluia* criam-se várias constelações de sílabas novas que reforçam, em todas as direcções, o sentido exclamativo do júbilo, e que, pela confusão fonética das vogais e das possibilidades das consoantes inerentes à palavra *alleluia*, dá sentido, numa intensidade decuplicada, ao conteúdo semântico da palavra inicial. (...) O material fonético participava activamente na composição musical, pondo-se ao serviço da sua semântica. Neste caso, e de forma geral, pode-se colocar a questão da existência de um elo poderoso entre a forma fonética de uma palavra e o seu significado semântico.»³¹

Em seguida, Nono cita um texto não identificado, incluído na obra *Sprache als Information* (A Língua como Informação), de K.F. Weisäcker, nos seguintes termos:

«A palavra não é apenas o significante, mas, completamente separada do seu significado, possui um corpo próprio, uma forma sonora, que é ainda outra coisa daquilo que ela significa.»

²⁹ *Passion selon Sankt Bach*, de M. Kagel, in *Mauricio KAGEL, parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche, 1993, pp. 120-121. Nossa tradução a partir da versão francesa de Alain Surrans.

³⁰ Luigi NONO, op. cit., p. 175.

³¹ Idem, pp. 181-182.

Postulamos que a forma deste «corpo» próprio a cada palavra, na concepção de Weisäcker, pode ser evidenciada a partir da sensorialidade da emissão e através da projecção das palavras pela voz, o que nos faz regressar a Michel Poizat, quando sugere, nas suas reflexões sobre a ópera:

«Porque é esta exactamente a função da música na ópera: servir-se da língua, triturá-la, manipulá-la de forma a utilizá-la para outros fins que não os da simples significação do sentido: principalmente para fazer emergir dela este objecto de prazer que é a voz.»³²

Numa concepção próxima da de Weisäcker, Eduardo Lourenço (entrevistado no programa literário da RTP2 portuguesa «Figuras de Estilo», em Abril de 1996) colocava a questão central da palavra, enquanto signifiante, da seguinte forma:

«As palavras não têm mais necessidade de apontar para o exterior: elas dobram-se sobre si próprias, no interior de uma espécie de aquário, e aí reencontram o seu verdadeiro sentido.»

Assim, passamos do geral ao particular, reavaliando os signos sonoros e textuais (bem como gestuais ou cinéticos), extraídos do seu contexto, cuja parte assume um sentido completo, num processo de fragmentação onde cada partícula é subentendida como detentora da totalidade da significação.

Nesta óptica, regressemos então a C.C., que pretendeu fazer passar através das suas obras mensagens de sentido preciso, integradas num pensamento contemporâneo, que era o seu. Este pensamento fundamentava-se num certo misticismo, sem que isto implicasse um corte com uma linha de tradição recente (1.^a metade do século XX), inserindo-se numa cultura ibérica de vocação universal.

Vocação universal esta que a impediu de negar nalgum momento as suas raízes, estando a cultura catalã sempre presente, como vimos, nas referências aos escritores, poetas e artistas da sua região natal. É uma energia pulsional que ressalta da sua obra, muito habilmente misturada com uma certa nostalgia/temperança que é o traço específico da cultura lusitana, visionária e alastrando-se num tempo longo, mais do que na urgência, que a compositora soube também assimilar.

Podemos então concluir que o conjunto das escolhas nas suas composições, incluindo os procedimentos textuais/musicais acima descritos, são testemunhos de coerência: a de ter conseguido projectar o seu pensamento, através de uma linguagem própria, independentemente de qualquer escola ou movimento muito determinados.

³² Michel POIZAT, op. cit., pp. 230-231.

CAPÍTULO III

AS CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA

*«O mal absoluto da criação artística é a repetição.
Se a arte abstracta é uma espécie de fim, este apocalipse fulgurante
é mil vezes preferível à impotência implacável
de uma qualquer sobrevivência de formas outrora prestigiosas
mas sem ressurreição possível.
Se atingimos os limites dos nossos poderes,
o nosso único dever é de nos medirmos
com os profundos vazios da nossa impotência.»*

Eduardo Lourenço, *O Espelho Imaginário*

I. «A MÚSICA É...» (C.C.)

A época em que se situa o nascimento e o apogeu do teatro musical é um período de grande energia e força criativas, onde uma procura consciente e aprofundada, acompanhada de reflexão, estavam na ordem do dia para alguns compositores que apostaram na prossecução de novos caminhos na criação musical. Grandes nomes hoje reconhecidos, tais como Kagel, Bussotti, Stockhausen, Aperghis, Johnson, Berio, Nono e outros menos conhecidos fora das fronteiras dos seus países, tais como Capdeville ou Battistelli (uma geração mais tarde), foram os pioneiros dessa procura e dessa reflexão.

As obras desses compositores constituíram o material objecto da sua investigação: na época do experimentalismo, nos meios melómanos dos festivais ou no âmbito de estúdios electroacústicos, eles encontravam o acolhimento favorável à apresentação das suas obras e usufruíam da oportunidade de trocar experiências e trabalhar sobre aspectos parciais da composição, apropriando-se de novos materiais que viriam a constituir o campo alargado dos seus futuros universos sonoros.

C.C. pertence a uma geração de compositores portugueses, a mesma de Jorge Peixinho, Cândido Lima, Álvaro Salazar, Filipe Pires, Clotilde Rosa, Lopes e Silva, Paulo Brandão, entre outros, que, residindo permanentemente em Portugal, se deslocavam ao estrangeiro para participar nos festivais e congressos internacionais, indo ao encontro de colegas de vários países, que defendiam, como eles, a criação contemporânea com coragem e convicção. O caso de Emanuel Nunes, residente em França, é particular, pois obteve uma internacionalização mais rapidamente e um reconhecimento que o distinguiu dos outros músicos portugueses.

Em Portugal, C.C. recebeu o apoio do serviço de música da Fundação Calouste Gulbenkian, dirigido na época pela Dra. Maria Madalena de Azeredo Perdigão, o que lhe permitiu criar grande número de obras por encomenda, nomeadamente as de T.M., para as quais obteve não os meios ideais mas os indispensáveis.

No entanto, visto que as instituições do Estado, não rivalizando com aquela instituição cultural privada, não favoreciam a descentralização artística fora de Lisboa ou das grandes cidades, a exuberância criativa de C.C. não pôde ser amplamente apreciada. Esta é uma das razões pelas quais, de maneira ainda mais evidente do que com a obra de Jorge Peixinho (o compositor mais conhecido da época no exterior), as obras de C. Capdeville eram executadas sobretudo em Lisboa, excepção feita para alguns festivais como o de Royan e de Zagreb, de Música de Câmara de Paris e de Música Viva de Munique, o Outono de Varsóvia, a Tribuna Internacional da UNESCO, etc. (v. Catálogo obras).

Os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, criados a partir de 1977, não só permitiram a C.C. a apresentação das suas composições mas criaram novas oportunidades para os compositores portugueses, estimulando o seu trabalho, e constituíram um ponto de confronto e de troca entre os nomes representativos da criação musical contemporânea. A maior parte das obras que estudámos pertencem então a este período, em que C.C. também produziu um reportório para orquestra e música de câmara, mas que não constitui objecto do presente estudo. Seria deslocado pretender fazer uma análise musical estritamente segundo as regras da escrita tradicional, visto que se trata aqui de um conjunto de obras interdisciplinares onde, por definição, a fusão de todos os elementos é uma das características essenciais. No entanto, mesmo reconhecendo a dificuldade do propósito e os riscos de perturbar a globalidade pela dissecação exagerada das partes, decidimos, na medida do possível, focalizar a música em partitura, tomando como pontos de referência analítica os parâmetros do som, o tempo e a espacialidade, método que nos pareceu ser o mais adequado.

Para terminar este capítulo, a que se segue uma conclusão geral, evocaremos algumas características da Ideia Musical da compositora que esteve profundamente ligada a todos os actos da sua Vida.

Mas devemos confessar que nem sempre foi fácil isolar as componentes musicais e assim, muitas vezes por via da música, focaremos aspectos teatrais ou de movimento, e vice-versa. Isto não nos impediu de assinalar, numa escrita mista em partituras pluri-significantes, o que surge como referências à música tradicional, erudita e popular, onde C.C. vai buscar as suas raízes (o fluxo do canto gregoriano, a resolução das frases dissonantes com um acorde consonante de Monteverdi ou o recurso a ritmos de danças – a valsa, o tango, o *fox-trot*), paralelamente a um estilo contemporâneo onde afirma plenamente a sua personalidade. Considerando, por um lado, o grande número de obras em presença que tornaria impossível uma análise minuciosa, por outro, o recurso a certas tendências recorrentes na maior parte destas obras, e, enfim, o carácter sintético da obra *Don't, Juan*, – obra da maturidade da compositora – organizámos a análise da seguinte maneira:

Primeiro, uma descrição de *Don't, Juan*, inventário de todos os elementos constitutivos, com o encadeamento das cenas, onde não há narratividade. Seguir-se-á a análise da cena 7, *My name is...*, uma das mais longas, cuja coerência interna, embora fragmentária, patenteia um desenvolvimento susceptível de ser analisado. Em seguida, a análise das partes vocais das cenas mais representativas da escrita para voz – as cenas 11, 3, 8 e 4.

A estas partes seguir-se-ão dois subcapítulos mais sintéticos sobre o carácter geral dos “Sinais da Vocalidade” e dos “Sinais da Musicalidade”, nos quais tentaremos demonstrar os aspectos do trabalho de composição de Constança Capdeville concordantes com a prática do seu tempo e aqueles em que se realçam os traços da sua originalidade.

2. DON'T, JUAN

«(...) *C'est par la musique que j'ai appris que seule elle peut exprimer Don Juan.*»

Sören Kierkegaard

Personagens e intérpretes da criação:

Sísifo. Leporello. Memoriae: Oswaldo MAGGI (Mimo)

Narciso. Leporello. Memoriae: João NATIVIDADE (Bailarino)

Evangelista: Luís MADUREIRA (Voz)

Ana. Gala. Gradiva: Olga PRATS (Piano)

Um viajante no interior dos sons. Um mito:

Alexandre ERLICH-OLIVA (Contrabaixo)

Objecto fálico: Piano

Uma mulher com ancas largas: Contrabaixo

A presença «de uma cabeça que pode viver sozinha»: O Som

Quarto claro: Luzes

O rochedo de Sísifo: Uma escada

Objectos mágicos:

Uma caixa, papel celofane, uma cadeira, uma capa, um projector solista e um espelho (flexatone) que não reflecte e que atravessa as paredes.

As cenas:

0. **Quase abertura**; 1. **Abertura** (Abertura);

2. **Alma mater** (Abertura) ; 3. **Nottegiorno** (Abertura);

4. **1.003...** (Abertura); 5. **Tu és Ana. Tu, és Ana** (Abertura);

6. **... Ci darem la mano** (Abertura); 7. **My name is...** (Abertura);

8. **Fin ch'an dal vi eni alla finestra** (Abertura) (*);

9. **Keep smiling** (Abertura);

10. **An Anna Blume** (Abertura);

11. **Ucello** (Quase Introdução)

(*) Junção de duas árias de *Don Juan*, de Mozart, «Fin ch'an dal vino» e «Deh vieni alla finestra», para criar um título ininteligível.

2.1. Descrição Geral da Acção Musical

0. Quase abertura

Adereços: caixa/embalagem e carta¹

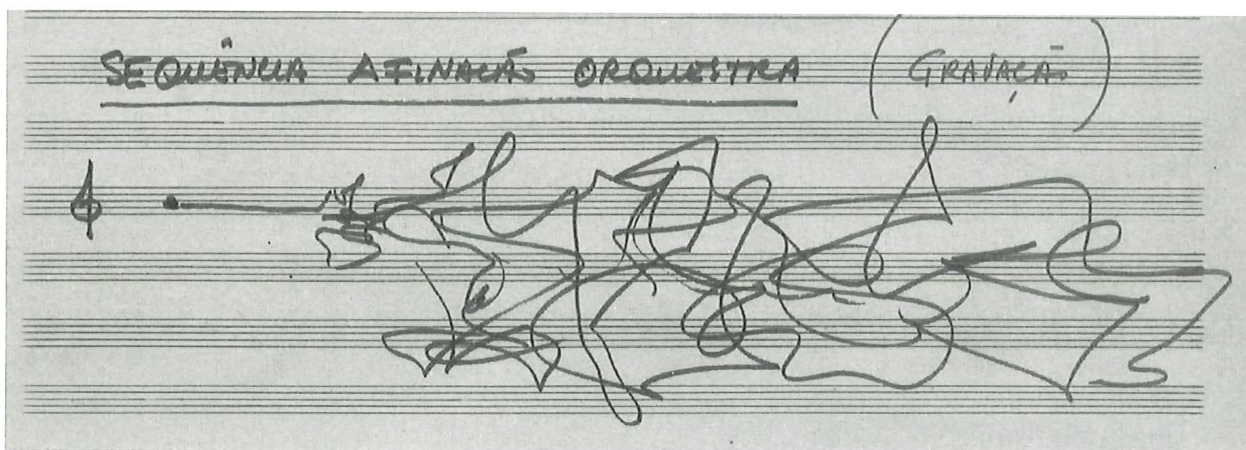
A entrada do público faz-se enquanto o afinador afina o piano, com uma luz dirigida para a cena; ao fundo, uma cadeira para Gala (a pianista), ao longo da cena seguinte. Nos altifalantes ouvem-se várias vezes a voz do director de cena que chama os artistas: «Atenção, por favor, todos ao palco!».

¹ Dada a importância simbólica e sonora dos adereços, citá-los-emos no princípio da descrição de cada cena.

O mimo entra, com o público, e atravessa a plateia transportando uma caixa/embalagem, com a indicação «frágil», e um envelope na mão. Olha em volta à procura do destinatário. Entretanto, o afinador «acaba» o seu trabalho, olha para o relógio, fecha a caixa do piano e sai.

1. Abertura

O mimo sobe à cena e bate duas vezes a uma porta imaginária sem obter resposta. Com os braços executa um largo gesto de abertura dos dois batentes de um grande portão, o que dá início ao som gravado de uma orquestra que afina:



IL.38 – Abertura

O contrabaixista chega atrasado, cumprimenta o dirigente ausente e desce para o fosso da orquestra para afinar o contrabaixo, com a ajuda de um diapasão. Fará sons improvisados (ruídos).

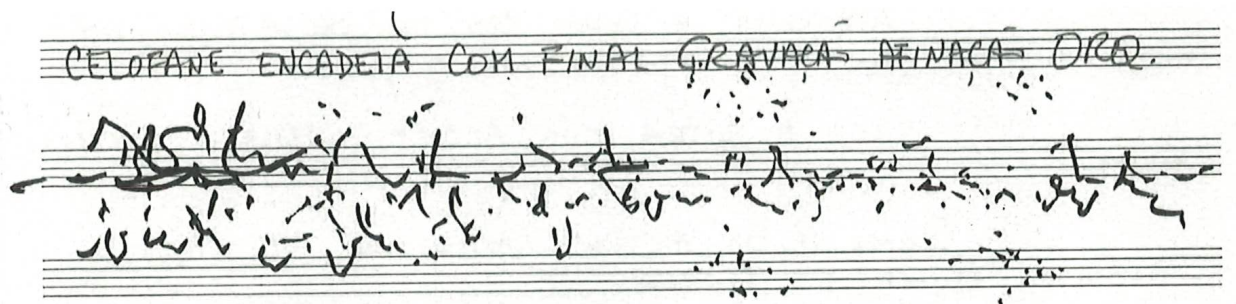
2. Alma mater (Abertura)

Adereços: fita, papel celofane, flexatone e candelabro.

a) Procura na obscuridade e «Gala ao fundo do corredor» (sic)²

Blackout seguido da luz de um projector de seguir que procura na cena vazia até descobrir «Gala ao fundo do corredor» (simbolizada por uma cadeira) e a pianista no fosso da orquestra. Ao mesmo tempo, há barulhos de papel celofane, sussurros e risos que vêm dos bastidores e uma nota muito grave, de altura indefinida, longa, no contrabaixo, gravada:

² Alusão à foto de Dalí, «Duas Galas Fixas no Corredor», estudo para *Angelus de Gala*, in: Robert DESCHARNES, *Dali de Gala*, Lausanne, Edita, 1962, pp. 110-111.



IL.39 – Alma Mater

b) Diálogo entre o objecto fálico (o piano) e o projector solista

O projector, que se encontra sobre o piano em cena, é manipulado pelo mimo, que estabelece um diálogo da luz com os sons tocados pela pianista (segundo a partitura) no piano que está no fosso da orquestra. A parte de piano está inscrita em três módulos, cuja ordem é *ad libitum* e acabam com duas notas graves – réplica para o que se segue.

c) «*Der Wahn und...*» («O delírio e...»)³

Luz sobre o piano que está em cena. Um personagem sai do interior do piano, onde se encontrava escondido desde o princípio, e desliza sobre a tampa até ao solo: trata-se de um bailarino. Dirige-se a um dos cantos da cena, onde encontra um «espelho» representado por um instrumento de música – o flexatone – e olha-se nesse espelho, ficando numa pose estática.

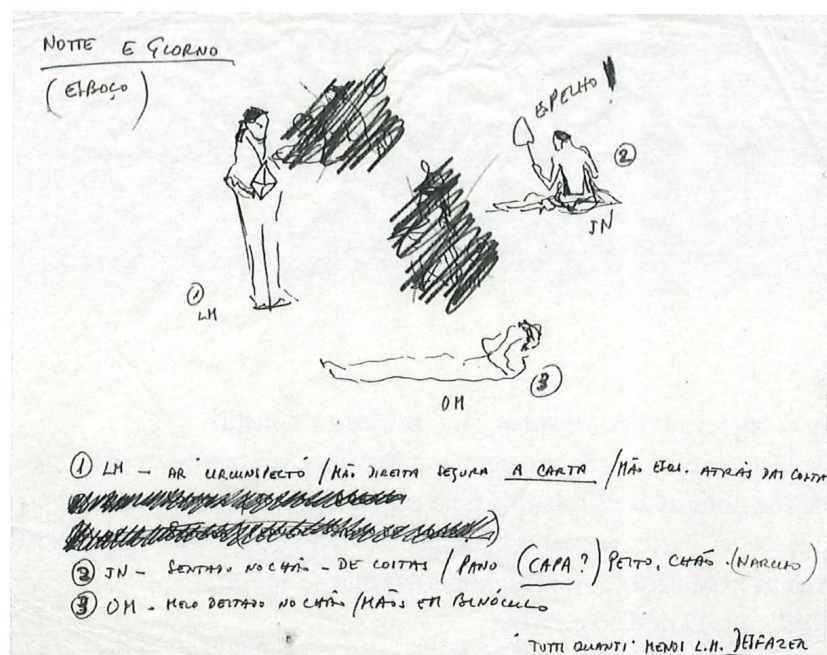
O cantor, que representa o Evangelista, atravessa a cena trazendo um grande candelabro sem velas e sussurra para o público: «*Something is happening...*»; sopra para apagar as velas inexistentes. *Blackout*.

3. Nottegiorno (Abertura)

Adereços: carta, fita, flexatone, escada

- Sobre a cena, as luzes começam a iluminar os três personagens – mimo, cantor e bailarino – e a escada, ao fundo à direita, que simboliza a montanha que «Sísifo» deverá escalar. O mimo pergunta: «*Qué estás haciendo ahí?*», e o contrabaixista responde: «*Esperando que se haga de noche*». O cantor faz «efeitos vocais», como se procurasse a sua voz, sobre os sons do contrabaixo:
- É a frase dita pelo contrabaixista que desencadeia a música «Tango» que acompanhará toda a acção realizada pelo canto, o piano, o contrabaixo, no fosso da orquestra, e as percussões nos bastidores.
- Quando a percussão começa, o mimo dirige-se para a escada no momento em que se ouve uma nova parte gravada de contrabaixo (harmónicos agudos), simbolizando o apelo do rochedo a Sísifo. Quando o mimo (Sísifo) chega à escada, é a luz do projector de seguir que executa o movimento da subida; o cantor tem um envelope na mão; o bailarino manipula o espelho-flexatone. *Blackout*. A música gravada continua.

³ Título do primeiro ensaio psicanalítico de Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen*, Paris, Gallimard, col. Connaissance de l'Inconscient, 1986.

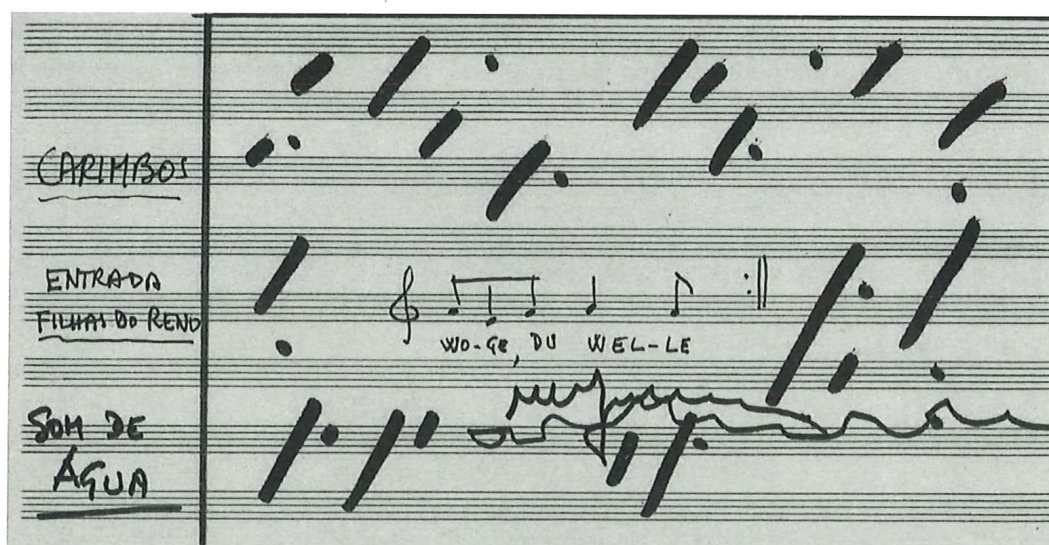


IL. 40 – Nottegiorno

4. 1.003... (Abertura)

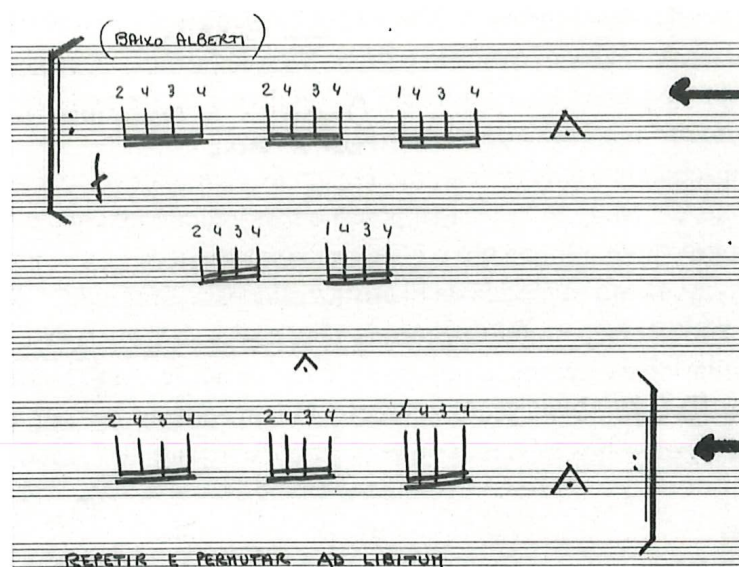
Adereços: um bastão de funâmbulo, uma cabeleira loira, uma peruca negra, uma terceira peruca, um sapato de salto alto, um espartilho, uma meia preta e uma liga, uma perna de manequim e uma máquina de calcular, um pequeno gravador e auscultadores.

- Ruídos gravados (pôr carimbos) fazem-se ouvir ainda no escuro e o mimo (Memoriae) começa a atravessar a cena como um funâmbulo, com a cabeleira loura numa das extremidades do bastão que transporta, e a peruca negra na outra extremidade.
- Uma segunda intervenção gravada acrescenta sons aquáticos e o coro «Woge, du Welle» (citação de *Filhas do Reno*, de Richard Wagner):



IL. 41 – “1.003...”

- c) O bailarino (Leporello) percorre várias vezes a cena transportando objectos de uso feminino (v. adereços), enquanto ouve, nos auscultadores, os primeiros 84 compassos de «*Madamina, il catalogo è questo...*» (referência à ária de Leporello de *Dom João*, de Mozart). O seu movimento desenvolve-se sobre o ritmo desta ária procurando uma relação com os movimentos cinematográficos – «*rallentando*», «*accelerando*» e «mudando de direcção».
- d) O cantor executa uma ária, enquanto consulta ficheiros e olhando para trás dos biombos que estão em cena. Trata-se de uma ária de virtuosismo, onde alternam notas sustentadas com notas em ritmos rápidos – apogiaturas e fusas –, sons produzidos com a glote, *glissandi* e, no fim, um longo vocalizo.
- e) O percussionista, nos bastidores, toca os *temple-blocks* com um ritmo de 5 tempos, em alternância com os bambus, em ritmos aleatórios, mas que levam em conta a parte vocal.
- f) A pianista toca com as baquetas sobre as cordas do piano para obter ressonâncias que acompanham o canto (alturas e ritmos indicados na partitura); deve ainda reagir vocalmente ao cantor, falando sobre palavras e ritmos: quando o cantor canta a palavra «*l'anglaise*», ela responde «*die engländerin*»; quando ele canta «*la russe*», ela responde «a russa»; e à «*l'andalouse*» a pianista responde «*unheimlich*» (tenebrosa).⁴
- g) O contrabaixista, no fosso da orquestra, toca um ritmo repetitivo em fusas (baixo d'Alberti) nos *temple-blocks*; coordenando a acção instrumental com a acção vocal e é ele quem termina esta cena, dizendo, depois de «*unheimlich*», repetidamente: «*et cetera, et cetera*»:



IL. 42 – “1.003...”

5. Tu és Ana. Tu, és Ana (Abertura)

Adereços: um chapéu, uma carteira de senhora, luvas, uma rosa encarnada, papel celofane, um pacote de açúcar, um leque, uma perna de manequim.

- a) Projecção nos biombos de *Cotovelos e Joelhos*, de S. Dalí⁵
Ouve-se «Ana» gravado em banda magnética (representada por ruídos de vozes, de água a ferver e de um leque sacudido); ritmos sobre bambús, papel celofane e pacote de açúcar ampli-

⁴ Salvador DALÍ, *Métamorphose de Narcisse*, Paris, Surréalités, 1937, pp. 56-57.

⁵ Foto publicada in: Robert DESCHARNES, op. cit., p. 109

- ficados, nos bastidores; o contrabaixista, em cena, toca um ritmo regular nos *temple-blocks* e canta sobre o mesmo ritmo: «*Sentir odor di femina!*» (referência à ária de *Dom João*, de Mozart).
- b) A pianista (Ana, Gala, Gradiva), com a carteira, as luvas e o chapéu, sobe do fosso de orquestra, sempre acompanhada pela música, e dirige-se para o piano em cena. Pára a meio do caminho, olha, faz um gesto de admiração e, pondo a mão na boca, chega ao piano, abre a tampa e finge pegar em qualquer coisa que está no seu interior. Ao mesmo tempo, há uma mão que aparece por detrás dos biombos e mostra uma rosa encarnada.

6. ...Ci darem la mano (Abertura)

Adereços: Máscara prateada com suporte, capa negra

- a) A luz muda e incide principalmente sobre os biombos, por detrás dos quais aparece o bailarino (Narciso), que desenvolve uma sequência de movimentos em catorze poses, com uma máscara prateada na cara e o espelho-flexatone na mão, escutando a música que será tocada até ao final da cena.
- b) As percussões (grande tom-tom e tímpanos agudo, médio e grave) são tocadas nos bastidores (segundo a partitura).
- c) O diálogo entre a pianista e o Evangelista começa: trata-se de dois diálogos cruzados que consistem em duas entrevistas por um entrevistador invisível. Ao mesmo tempo, ouve-se a voz do cantor (Evangelista) gravada, dizendo outros textos que interferem com os diálogos. Os textos da voz são extraídos de *Metamorfose de Narciso*, os da pianista são extraídos de *O Dom Joanismo* e os do Evangelista de *O Dom Joanismo* e de *O Mito de Sísifo* (v. Cap. I, Inventário e Descrição). Por vezes há pequenas frases que não são audíveis mas simplesmente articuladas pelo Evangelista ou uma só frase, dita pela pianista no final.
- d) A entrada do contrabaixista é *ad libitum* (*tacet* para as percussões), com o contrabaixo na mão e a capa nas costas; ele pára, retira a capa, pousa o instrumento no chão e faz jogos sucessivos, subindo e descendo o arco e limpando o contrabaixo numa acção totalmente independente das outras; num dado momento (à réplica da pianista), olha para cima e diz: «*Si stà facendo notte*».
- e) Então, o mimo entra transportando pequenas percussões, o que trava a dicção dos textos e obriga a que o bailarino e o cantor se juntem a ele na sua acção – a de transportar as percussões fazendo comentários *ad libitum*. Ruídos vocais. O começo da cena seguinte dá-se quando o cantor, o mimo e o bailarino estiverem prontos para tocar junto das percussões.

7. My name is... (Abertura)

Adereços: Matracas, caixas de ovos, papel para rasgar.

- a) Longa intervenção do piano e da percussão, ao longo da qual o contrabaixista toca, com total independência, 9 módulos na ordem que escolher, interrompendo para tocar um pequeno módulo central, várias vezes retomado: «repetir e intercalar *ad libitum*», «ligeiro e ritmado», «quase jazz». Todos os outros têm intervenções faladas, violentas, gritadas, sobre palavras de um texto de Umberto Eco: «Tu», «hipócrita», «meu irmão», «meu semelhante», acompanhadas de sons de rasgar papel e de esmagar caixas e gestos acusadores, ao mesmo tempo que a pianista realiza alguns *glissandi* sentada sobre as teclas do piano. A voz do cantor põe fim a esta catarse, repetindo o som «sssht!».
- b) Segue-se uma parte de piano muito vigorosa, rápida e carregada de notas nas duas mãos enquanto o contrabaixista repete, *ad libitum*, a música escrita em reservatórios, parte que é independente da do piano.

- c) As percussões (tímpanos médio e grave, *wood-blocks*, clavas, tambores agudo e grave, pratos grande, médio e pequeno, um tom-tom, um flexatone, uma flauta de êmbolo) atacam rigorosamente sincronizados, transformando-se o piano cada vez mais independente na sua intervenção.
 - d) Entrada do contrabaixo e da voz dialogando musicalmente com uma grande serenidade, sobre notas muito longas, em uníssono, a voz sobre as vogais u, o, a, que acabam por fazer parar os outros instrumentos; sobre esta parte para voz e contrabaixo, o mimo e o bailarino fazem sequências gestuais deslocando-se e criando figuras.
 - e) O bailarino sai e o mimo continua a explorar o seu corpo, a sua face; com a mão sobre a boca, faz um gesto extraíndo sons vocais o que faz partir a banda magnética com a voz do cantor que canta sobre grupos de 5 notas em sequência pancromática e sempre sobre as mesmas vogais u, o, a.
 - f) Imobilidade para toda a gente, excepto para o cantor que toca no peito, na cara e, tomando o pulso, diz: «*Something..... is..... happening!*».
- A luz desce.

8. Fin ch'an dal vi eni alla finestra (Abertura)

Adereços: 2 taças de vidro, plumas vermelhas, bolas de ténis, uma fita, crótalos

- a) Parte de *temple-blocks* (baixo de Alberti) gravada.
 - b) O bailarino faz uma «travessia em voo» com uma fita de onde deixa partir plumas vermelhas que voltejam na cena. A sua entrada pára o som da banda e faz ouvir crótalos contra uma taça de vidro, nos bastidores.
 - c) Quase no fim da travessia do bailarino, o cantor faz um brinde ao público com uma taça cheia de plumas vermelhas na mão, e canta alternando com passagens de *sprechgesang*, sobre notas longas, de duração indefinida: «*dies ist ein... für dich allein...*» (este é só para ti); e continua: «*Ut mmo... vvveat a ut delectet*» (para que nos aproximemos do que amamos). Sopra as plumas que se libertam da taça e finge atirá-la e nos bastidores, ouve-se o som de um copo que se parte.
 - d) A pianista toca uma parte de piano com notas muito espalhadas e sopra as plumas que tem nas mãos, dizendo, de tempos a tempos, as palavras indicadas na partitura: «*All'aqua... all'ombra... al monti... al fiori... all'erbe... al fonti... all'eco... all'aria... ai venti...*» (citação da primeira ária de Cherubino das *Bodas de Fígaro*, de Mozart).
 - e) A fita magnética difunde duas partes de contrabaixo, independentemente por dois altifalantes, um de cada lado da cena. O contrabaixista toca a terceira parte em cena, reagindo à gravação com figuras rítmicas, como se se tratasse de um jogo de ténis. Perto do fim, o primeiro contrabaixo difundido pára e são lançadas bolas de ténis dos bastidores para a cena, até ao terceiro som do terceiro contrabaixo.
- Então, o contrabaixista arrasta docemente o arco sobre as cordas e, antes de sair, diz, sorrindo:

" SI STÀ FAZENDO NOTTE ... "

9. Keep smiling (Abertura)

Adereços: Tutu e sapatilhas.

Todos os que ficaram em cena se imobilizam totalmente. Seguido pelo projector, o bailarino, vestido de *ballerina*, atravessa a cena procurando algo, angustiado. Ao mesmo tempo, ouve-se uma cadência do *Lago dos Cisnes*, de Tchaikovski. *Blackout*.

10. An Anna Blume (Abertura)

Adereços: um chapéu preto, uma cadeira, uma tábua, pregos, um martelo, uma tigela com leite, um pedaço de pão, uma pedra, um apito, um pequeno jogo de metal.

- a) A cena está vazia. Ouve-se uma discussão nos bastidores. Jogos de luzes vermelhas, verdes e azuis animam a cena. A discussão faz-se com frases extraídas do poema *An Anna Blume*, de K. Schwitters:

«ANNA... ANNA!;
Deixa-os dizer, eles não sabem o que é
Ou o que não é...
Diga-se de passagem...
Não têm nada a ver com...isto?
Podemos também ler de trás para diante – ANNA
Será que já sabes?
Alô...
Ich liebe dir...
Tu usas chapéu nos pés e caminhas sobre as mãos” (sic)⁶

Estas frases repetem-se com diferentes intenções, entrecortadas com barulhos de beijos, de pequenos risos e de roçar de papel.

- b) O mimo entra em cena transportando uma cadeira, uma tábua, um martelo e pregos e volta a sair, mas a discussão continua.
- c) A pianista, o cantor e o contrabaixista entram com luvas de cores, respectivamente verde, azul e vermelho. Têm uma expressão serena, os braços levantados, os dedos das mãos afastados como cirurgiões que se dirigem para a mesa de operações. Aproximam-se do piano: a pianista (pianista I) do lado das teclas, o cantor (pianista II) do lado oposto e o contrabaixista (pianista III) na curva do piano.

Tocam a partitura para três pianistas, utilizando o piano como um instrumento de percussão, batendo-lhe com os nós dos dedos e com baquetas e raspando-o com a pedra, o apito, papel de esmeril sobre as cordas, batendo com a tampa, carregando no pedal, etc.

De tempos a tempos, de forma perfeitamente sincronizada e segundo as indicações da partitura, dizem:

«ANNA (gritando);
ANNA BLUME
A ANNA BLUME falta um parafuso
Oh...Du...Geliebte... Du...deiner... dich dir... Du mir... Wir?

⁶ A nossa versão do poema integral em Português está transcrita no Cap.II, pp. 106 e 107.

O teu parafuso verde é vermelho
De que cor é o parafuso?
ANNA”.

- d) Ao longo de toda esta parte instrumental, o mimo e o bailarino têm duas acções simultâneas: o mimo atravessa a cena ilustrando a frase «usas chapéu nos pés e caminhas sobre as mãos», e tenta pregar a cadeira na tábua usando o martelo e os pregos, com muita energia. O bailarino estende um lenço sobre a cadeira e mergulha pedaços de pão na tigela que contém leite; põe um pedaço debaixo do braço e faz uma expressão langorosa e de alívio. A cena é interrompida pelo som gravado de um comboio que arranca.

11. Ucello (Quase Abertura)

Adereços: caixa/embalagem e capa.

- a) A percussão nos bastidores (bambus e clavas com micro-reverberação) criam, ao longo desta cena, um fundo «muito discreto» de sons espaçados, como gotas de água num «tempo inexistente», sempre «simile».
- b) As luzes sobem docemente dois segundos depois do início da música; o mimo atravessa a cena com movimentos de verme.
- c) Um projector ilumina o camarote presidencial.
- d) A voz, o piano, o contrabaixo acústico e o contrabaixo gravado tocam a partitura num «tempo inexistente». A voz canta sobre a frase «*Wo bist du?*» (Onde estás tu?) em vocalizos sobre notas muito longas e muito ligadas; ao princípio apenas sobre as vogais, ligando-as de forma a criar ressonâncias de transição e, pouco a pouco, formando as sílabas para chegar à frase inteira no final. A pianista toca sons muito dispersos, de alturas definidas, *pizzicati* com um plectro sobre as cordas e, perto do fim, utiliza as extremidades dos *temple-blocks* sobre as cordas para obter sons de alturas não indicadas na partitura.

No contrabaixo acústico, o contrabaixista toca notas fundamentais longas e seus harmónicos, com micro-reverberação, seguindo uma linha melódica que se aproxima da da voz, mas em tempos desencontrados.

O contrabaixo gravado faz ouvir sempre uma longa nota muito grave de altura indefinida, sendo o grafismo exactamente igual ao da primeira nota gravada no princípio da obra (cena 1), o que encerra o círculo que é o espectáculo, metáfora da vida sem existência e sem saída de Dom João. Quando o cantor chega à frase final, que se ouve por inteiro pela primeira vez, há uma paragem de todos os sons, excepto dos do contrabaixo, no qual o contrabaixista toca ainda uma pequena frase *ad libitum*, acabando «como um estertor». É a réplica para um longo e forte grito de pavão gravado.

- e) Então, enquanto todos os outros intérpretes ficam imóveis e em silêncio, o mimo, seguido pelo projector, com a caixa/embalagem e a carta na mão, atravessa a plateia e dirige-se ao camarote presidencial onde não está ninguém mas onde nos apercebemos do voltejar de uma capa negra a desaparecer.

Black-out. Final.

2.2. Análise musical da cena 7, *My name is...*⁷(Abertura)

O início consiste num curto momento de ruídos em cena e uma parte de percussão nos bastidores – um bombo tocado com clavas, ritmo *ad libitum*, intensidade muito forte – ff. Ao mesmo tempo, há um jogo de vozes de todos os intérpretes que se interpelam: a palavra «TU», acompanhada de um gesto acusador, seguida de «MEU IRMÃO» e do «esmagamento das caixas de ovos», e «MEU SEMELHANTE» acompanhada do «rasgar de papéis, em fúria». As entoações são diversificadas, contribuindo para o efeito de caos sonoro, obtido pela sobreposição de camadas de sons de diferentes naturezas e intensidades, até ao grito. Para enriquecer ainda a textura desta amálgama com a configuração de um grande *cluster*, constituído por uma paleta de sons muito variada, a pianista executa um longo *glissando* sentada no teclado do piano, a fim de obter uma sonoridade muito forte; no fim, todos os intérpretes gritam a palavra «HIPÓCRITA» em uníssono. Esta parte encadeia-se com um acorde dissonante – ré3, ré3# e mi5 – do piano e da voz, muito forte, prolongando a nota ré, cantada sobre a vogal «A», que termina, de boca fechada, sobre a consoante «M». O piano repete o mi sobreagudo até que o cantor acabe subitamente sobre as sibilantes «sssht!», sinal de silêncio para todos os intervenientes (IL. 34, p. 83). Segue-se um solo de piano muito rápido, em *mezzo-forte*, constituído por uma progressão ascendente nas duas mãos, em forma paralela (IL. 44):

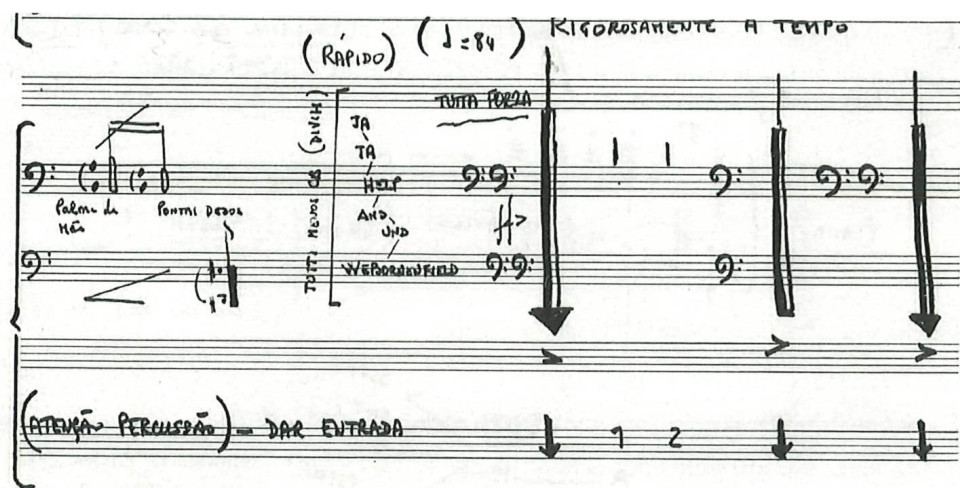


IL. 44 – Cena 7.

⁷ Referência a «Quien soy? Un hombre sin nombre» in: Tirso de MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, Paris, Aubert/Flammarion, 1968, edição bilingue, p. 22; citado por José Valentim LEMOS in: *D. João Volta da Guerra*, de Ödön von HORVÁTH, Lisboa, Ed. Centro de Documentação e Investigação Teatral da Escola Superior de Teatro e Cinema, 1988, p. 41.

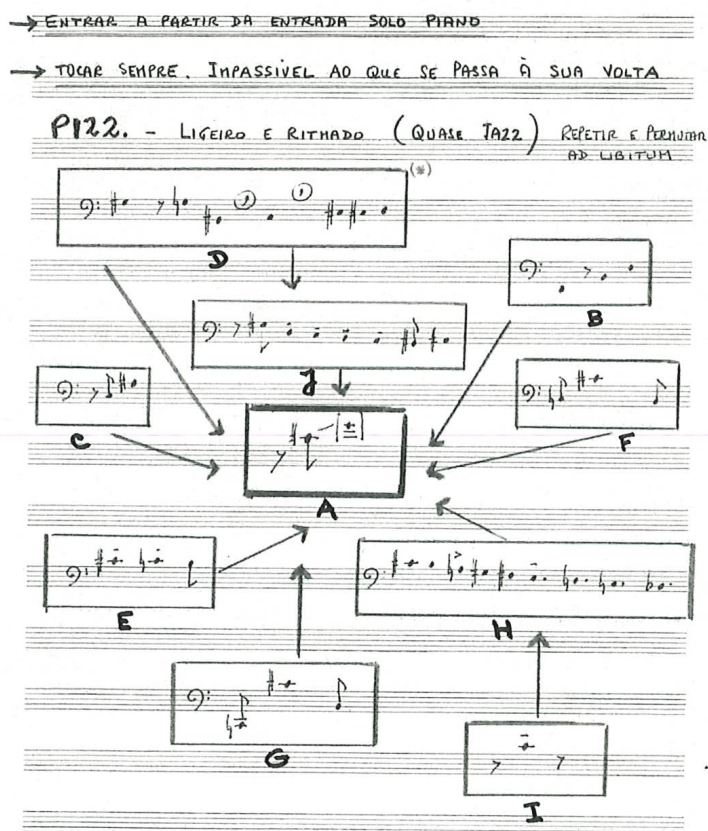
Relativamente ao espaço sonoro desta passagem, temos: a nota mais grave da mão direita é o fá1 e a mais aguda é o sol#2 (nona aumentada), e a progressão faz-se passando pelas notas seguintes:





IL. 47 – Cena 7

Simultaneamente ao solo do piano, há uma parte de contrabaixo que deve ser tocada com total independência. Esta parte consiste em nove módulos periféricos e um módulo central, sendo a ordem e as repetições escolhidas *ad libitum* pelo intérprete, que deve, de quando em quando, voltar ao módulo central (ex. A).



IL. 48 – Cena 7

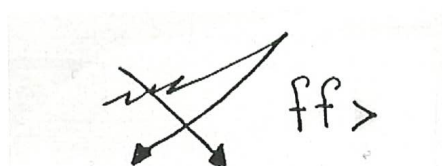
tonal nem de uma escrita que se inscreve nas leis do serialismo: trata-se preferencialmente de uma escrita de forma aberta.

O módulo A é constituído por um *glissando* entre as duas notas com intervalo de quinta diminuta (dó#3 – sol3). Nos módulos periféricos (um de 1 nota, um de 2 notas, quatro de 3 notas, dois de 7 notas e um de 9 notas) nota-se uma certa insistência em intervalos de quinta e de oitava diminutas (ex. C e D) e de quarta e sexta aumentadas (ex. B e C), meio utilizado por C.C. para criar dissonâncias pontuais. Por vezes, a construção faz-se com pequenos fragmentos cromáticos que incluem inversões à oitava ou à oitava superior (ex. E, F, G). No conjunto dos módulos, o maior afastamento é de 2 oitavas e 5 notas – de dó1 a sol3. No entanto, há um módulo que consiste numa descida por tons inteiros que podemos encarar como um reservatório modal próximo da escala de tons inteiros ou do modo n.º 1 de Olivier Messiaen¹⁰, mas que introduz uma alteração de um meio-tem (ex. H). Não se trata de uma escrita

¹⁰ Descrito por Serge GUT in: *Le Groupe Jeune Français*, Paris, Champion, 1977, p. 86.

Constatamos que esta parte de contrabaixo é construída sobre a polaridade da nota dó (e dó#), que aparece em todos os módulos excepto num, à qual se volta sempre. Por isso, ela tem a função de tônica (ex. I). Relativamente à verticalidade, a indicação na parte do contrabaixo «tocar sem reagir ao que se passa à volta», e a independência do tempo da parte simultânea de piano permitem aproximar este jogo harmónico aleatório a uma escrita heterofónica (referência a *Hétérophonie*, de Mauricio Kagel, para 42 instrumentos solistas, 1962). No que respeita ao tempo, os compassos não são indicados e as figuras rítmicas alternam entre colcheias, pausas de colcheias e semínimas, sem indicação de duração. Há com frequência ritmos sincopados que se acentuam por força do carácter repetitivo dos módulos. Contudo, a dinâmica dos ritmos é fortemente determinada pelas indicações de arcadas bem apoiadas em certas notas, bem como pelas notações de «quase jazz» e de «ligeiro e ritmado» no princípio desta parte (ex. J).

A palavra «*Webornenfield*» dá entrada à percussão: nos bastidores, um tom-tom agudo é tocado pelo percussionista, que utiliza a baqueta ao contrário, fazendo ecoar o cabo na pele. Em cena, um tímpano médio é tocado *colla mano* e tímpanos médio e grave, tom-tons agudo e grave, e um bombo são tocados com as clavas respectivamente pelo mimo, pelo cantor e pelo bailarino. Fazem rolamentos sobre a pele, da borda para o centro, efeitos de *glissandi* do agudo para o grave, lembrando os do piano no princípio da cena, indicados pelo sinal:



IL. 49 – Nota Manuscrita

Esta intervenção da percussão é pedida «rigorosamente a tempo», sendo a semínima igual a 84 e a duração de 5 pulsações (IL. 50):

IL. 50 – Cena 7

Segue-se um silêncio na percussão, para deixar ouvir com toda a clareza a parte de solo de contrabaixo, independente, que já foi descrita e que continua até ao fim da segunda intervenção da percussão.

Esta segunda intervenção faz-se com outros instrumentos mas ainda rigorosamente a tempo e também em 5 pulsações. Sobre a primeira pulsação há uma nota no bombo com baqueta mole, nos bastidores e, em cena, ouve-se um rolamento em *glissando* nos tímpanos médio e grave; sobre a segunda pulsação, ouve-se um som de tambor agudo com baqueta dura, um som de prato grave com baqueta semidura, sincronizados, e ainda um flexatone com um *tremolo* seguido de um *glissando*, subindo do grave para o agudo; sobre a quinta pulsação, há um som forte e seco nos *wood-blocks* e uma única nota no tambor agudo, com a baqueta invertida. Segue-se um silêncio geral para deixar ouvir de novo o contrabaixo, sempre na sua parte independente (IL. 51):

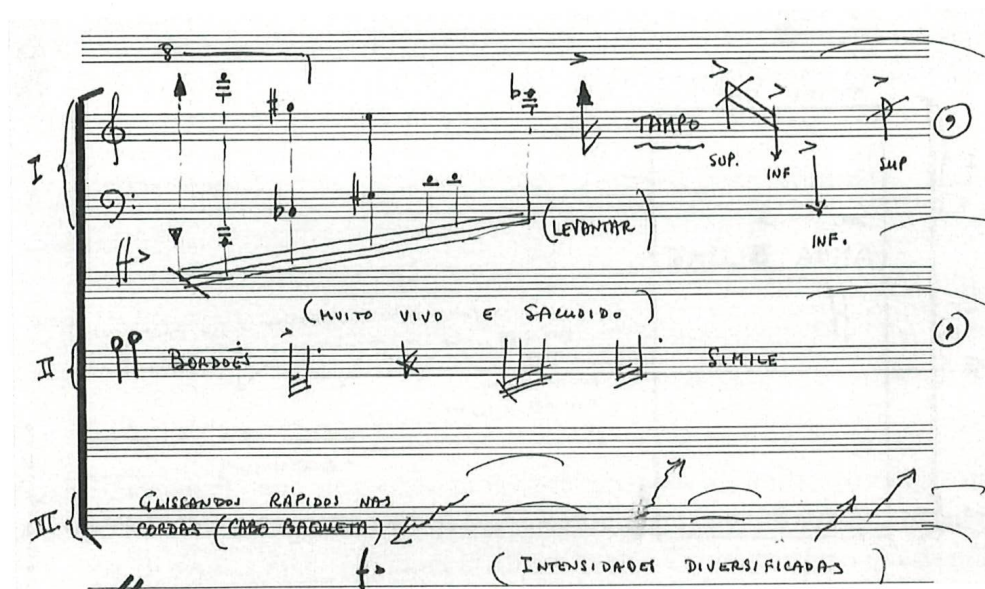
IL. 51 – Cena 7

A terceira intervenção da percussão segue o mesmo esquema mas tem apenas três pulsações e o flexatone é substituído por uma flauta de êmbolo, nos bastidores; há intervenções do prato e dos *wood-blocks* em cena e do bombo nos bastidores, desta vez tocado com baqueta dura.

Enquanto que a parte da percussão tem sempre a mesma precisão de tempo e economia de sons, o piano sobrepõe uma intervenção de carácter contrastante, constituída por *clusters* do sol1 ao fá2, do mi1 ao ré2, do dó2 ao si2 e do lá1 ao sol2, para a mão direita; e do ré#1 ao dó#2 repetitivamente, para a mão esquerda, criando sonoridades fortemente dissonantes, ligadas e prolongadas pela utilização do pedal forte; o tempo quer-se livre «senza tempo», e independente da percussão (IL. 52):

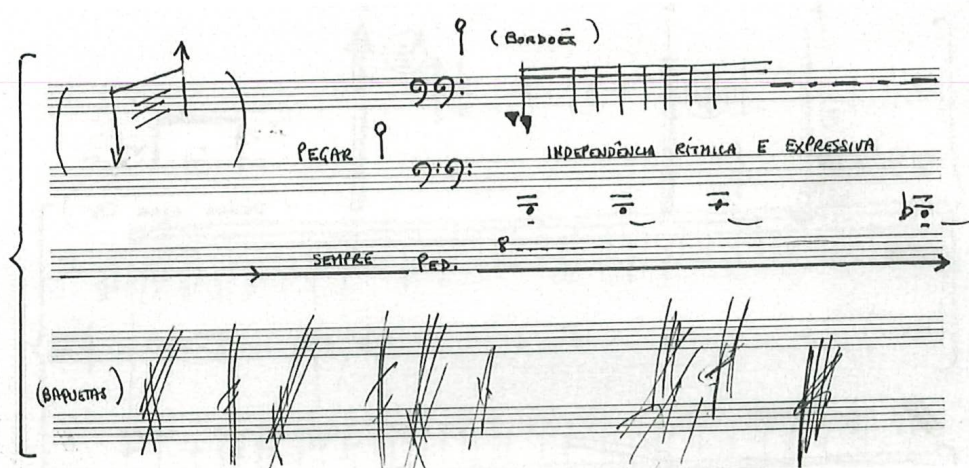
IL. 52 – Cena 7

Pouco a pouco, a parte de piano passa dos *clusters* a um fragmento pancromático, dissonante, que conduz a uma parte tocada com as mãos nos lados da tampa superior e inferior, utilizando o piano como instrumento de percussão¹¹ (IL. 53):



IL. 53 – Cena 7

A quarta intervenção da percussão, simultânea à do piano que acabamos de descrever, faz apenas ouvir quatro notas: uma pelo tambor agudo tocado com a baqueta dura, duas pelos címbalos agudo e grave e uma pelo bombo tocado com uma baqueta mole; esta passagem é constituída por 7 pulsações. Cada intérprete que termina a sua parte dirige-se ao piano, munido das baquetas, e toca com os cabos sobre diversas partes da madeira, para criar uma textura (IL. 54):



IL. 54 – Cena 7

¹¹ Esta utilização do piano como percussão remete-nos para as obras de Edgar VARESE e John CAGE, entre outros.

Então, a pianista pega em baquetas moles e toca sobre os bordões mais suaves do piano, sobrepondo ressonâncias de sons ligados às sonoridades da madeira percutida pelos cabos das baquetas em ritmos sacudidos.

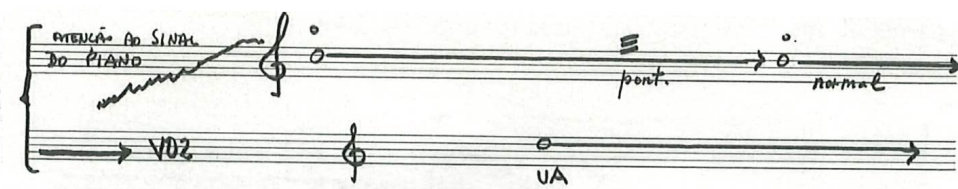
Um *pizzicato* sobre um bordão é o sinal para a entrada do contrabaixo, que toca em imitação rítmica, sobre pequenos grupos de notas de alturas indefinidas, e reage com o arco sobre as cordas à parte dos cabos das baquetas sobre o piano. Há indicações de uma intensidade «muito forte e agressiva» e de um tempo «o mais vivo possível»:



IL. 55 – Cena 7

Estes efeitos sonoros e rítmicos são repetidos várias vezes pelo contrabaixista, «criando um tempo», e darão lugar, a partir de um sinal da pianista (*tacet* para as percussões), a um *glissando* que parte da região média e pára num ré3 – da clave de fá mudamos para a clave de sol.

É sobre esta nota ré3 que se vai construir a última parte. Ela consiste, fundamentalmente, num duo de voz e contrabaixo, em forma imitativa, precisamente em ré3 (primeira nota do cantor no início da cena 2), sempre tocada e cantada em notas muito longas, em uníssono, com ataques desencontrados. O contrabaixo toca no registo do cantor (tenor ligeiro) e sobre os harmónicos do som fundamental:



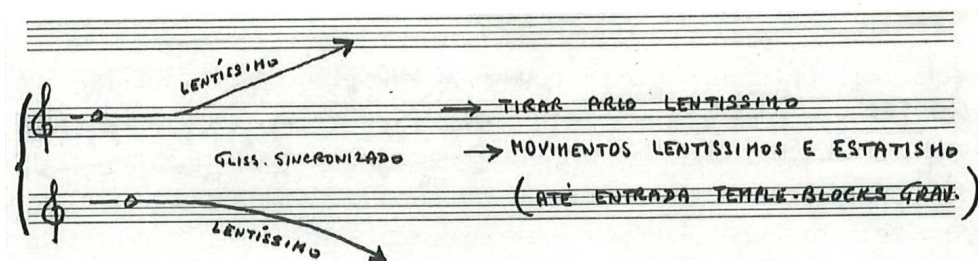
IL. 56 – Cena 7



IL. 57 – Cena 7

A parte do cantor consiste em notas sustentadas sobre os fonemas «ua» e «ô-ua», cantadas junto às cordas do piano, «muito docemente, tranquilo e deixando o tempo viver». Entretanto, a pianista tem intervenções paralelas, tocando *pizzicati* sobre as cordas do piano, de alturas aproximativamente indicadas (do fá2 ao dó4), «docemente e tranquilamente».

Tudo isto para criar uma atmosfera muito contrastante com a parte anterior, na qual o mimo e o bailarino executam uma sequência de figuras a partir da criação de gestos e de movimentos lentos e tranquilos, tocando os próprios corpos e rostos. O duo musical termina (a um sinal convencionado) com um *glissando* dos dois intérpretes, o cantor descendo e o contrabaixista subindo, «muito lento e perfeitamente sincronizado»:



IL. 58 – Cena 7

O fim do *glissando* dá entrada à fita magnética onde a voz executa pequenos grupos de 5 notas pancromáticas, sobre os mesmos fonemas «ô-oua», «lentos e longos»:

IL. 59 – Cena 7

O mimo acompanha a voz gravada com um gesto que afasta a mão da boca, como para fazer sair os sons. O cantor reage, «ofegando, tocando o peito e o rosto, e tomando o seu próprio pulso», para dizer, no final, a frase que havia sido a sua primeira intervenção falada no espectáculo (c. 2): «*Something..... is..... happening.*»

No entanto, parece que a intenção da frase não é a mesma: no princípio havia uma espécie de expectativa, de mistério respeitante a uma acção que iria ser apresentada, na esperança de uma aventura insuspetada; desta vez, a mesma frase assume reticências e a atmosfera criada pela música sugere mais a nostalgia de uma aventura meio vivida, de um sentimento subtil de frustração, algo que talvez exija uma reparação no futuro...

As luzes indicam o verdadeiro final desta cena com uma descida lenta e progressiva, procedimento singular em relação às outras cenas, que está de acordo com o movimento geral de esvaimento que acabamos de descrever.

2.3. Análise das partes vocais das cenas 11, 3, 8 e 4

Em complemento da análise musical da cena 7 de *Don't Juan*, que propusemos, prosseguiremos com uma análise das partes vocais das cenas 11, 3, 8 e 4 que contêm figuras da escrita para voz (da oralidade e da vocalidade) características do estilo de C.C.. Isto porque que a música vocal se desenvolve do início ao final de cada uma das cenas, enquanto que, noutras peças, encontramos exemplos mais disseminados.

A ordem pela qual abordaremos as cenas, começando pela última (c.11) – inteiramente constituída pela peça «Ucello» –, pareceu-nos mais significativa. Com efeito, a estrutura musical desta cena reaparece noutras versões, em diversos momentos de outras obras. Neste caso, trata-se de um modelo de escrita caracterizado por encadeamentos de notas muito longas na voz, sobre uma pedal do contrabaixo gravada, em desenvolvimento horizontal, sem tempo definido, cortado por pequenas intervenções dos instrumentos, que pontuam o tempo vertical. São dois discursos autónomos onde o sentido interrogativo do texto é dado pelos instrumentos, enquanto a linha vocal mantém maior imobilidade. Perto do fim há uma mudança: as partes instrumentais rarefazem-se até ao desaparecimento, enquanto que a voz acaba numa figura cromática ascendente até ao agudo a qual acentua a inquietação de que o texto é portador.

A partir deste exemplo recorrente, parece-nos que será mais fácil captar a lógica da fragmentação, da dispersão e da rarefacção que caracteriza a maioria das passagens para voz das outras cenas: cena 3, *Nottegiorno*, cena 8, *Fin ch'an dal vi eni alla finestra*, e cena 4, *1.003*.

A parte vocal da cena 11 é sustentada acima de uma longa pedal grave no contrabaixo, gravado, do princípio ao fim da peça. Os outros instrumentos são o contrabaixo em cena e o piano usado como instrumento de percussão (processo descrito na análise musical da cena 7). No início, ouvem-se *pizzicati* tocados com um plectro nas cordas do piano, amplificadas pelo pedal forte, crótalos nos lados da caixa de ressonância ou fazendo vibrar as cordas com os *temple-blocks* (IL. 60):

UCELLO

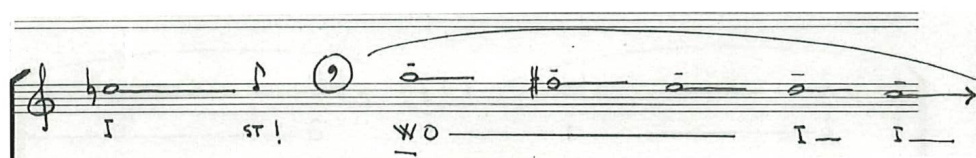
SERENÍSSIMO - TEMPO INEXISTENTE

The musical score for 'UCELLO' is handwritten and consists of four staves. The top staff is for the Voice (Voz) and contains a single long note with a fermata. The second staff is for the Piano (PIANO) and contains a long note with a fermata, with the instruction '(TOMO AS CORDAS DO PIANO)' written below it. The third staff is for the Contrabass (CB) and contains a long note with a fermata, with the instruction 'PIZZ. (COM PLECTRO)' written above it. The fourth staff is for the Contrabass (CB) and contains a long note with a fermata, with the instruction 'PIZZ. BORDÃO (COM UM PIANO LENTO)' written above it. The score also includes various performance instructions such as 'SEMPRE PEDAL', 'pp', 'mf', and 'GRAN.'.

IL. 60 – Cena 11

A voz canta notas longas, muito ligadas, sobre as vogais da frase «Wo bist du?», que só é inteiramente cantada no último compasso. Estas vogais aparecem pela seguinte ordem: ü, oê, ô, i, ô, i, u, encadeamento em que se constrói a primeira frase musical. A melodia desenvolve-se, como noutros momentos da partitura (ex. cenas 3, 4 e 7), com intervalos de segundas maior e menor, na região média da voz de tenor – sib3, dó3, ré3, etc. Uma vez mais, o tempo é «sereno e inexistente»; o intérprete canta junto das cordas do piano, utilizando a caixa como ressoador.

A segunda frase parte novamente sobre o intervalo de terceira menor – mi4 a sol4 – e desce a partir de um meio-tom, seguido de uma escala de tons inteiros – sol, fá#, mi, ré, dó –, à maneira da parte de contrabaixo da cena 7 (IL. 48, ex. H), pela utilização de escalas de tons inteiros que começam ou terminam por um meio-tom. O início desta frase é sobre a sílaba «wo» e o final sobre a sílaba «i» (IL. 61):



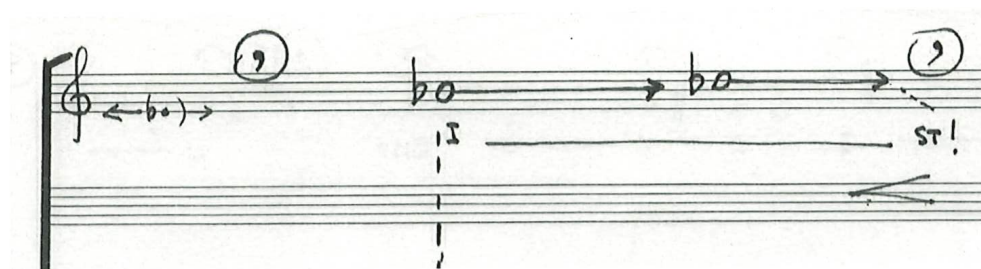
IL. 61 – Cena II

A terceira frase parte do sib3 descendo sobre a quinta diminuta inferior – mi3 – e quinta perfeita – mib3 – nota que se repete várias vezes, criando uns sons sustentados sobre as vogais ô, i, u, ô, i, u, sempre com duração indeterminada. Ainda que na partitura não haja qualquer indicação de sons harmónicos para a parte vocal, é bem evidente que a escrita com vogais encadeadas conduz naturalmente à sua produção (efeito que a compositora na realidade não assinala) (IL. 63):



IL. 62 – Cena II

Esta frase volta ao sib3 e termina com um intervalo de terceira menor – sib3 a ré4 – sobre a sílaba «ist»:



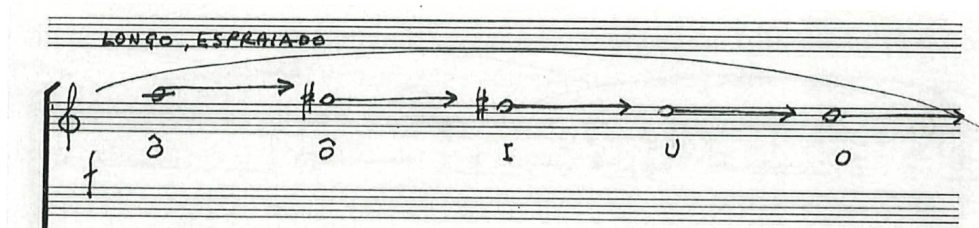
IL. 63 – Cena II

Depois de um curto momento de transição realizado a partir do lá3, longo e sustentado, sobre as vogais ô, i, u, passa-se à quarta frase. Esta desenvolve-se partindo do dó#4 que se instala, para terminar numa quarta perfeita descendente – dó# a sol# –, simulando um repouso que será bruscamente interrompido pelo começo da frase seguinte: sol#3 a lá4, o que corresponde a um intervalo de nona menor, dissonância recorrente ao longo de toda a peça.

Enquanto a quarta frase começava a revelar um pouco o texto, através das palavras «wo» e «bist», a quinta frase recua e desenvolve-se de novo unicamente sobre vogais: ô, ô, i, u, ô, i, com a indicação «longo, espreado». Mais uma vez volta esta fórmula já utilizada de uma gama descendente começando por meio-tom e prosseguindo por tons inteiros, fazendo um intervalo de sexta maior (do lá4 ao dó4) entre a primeira e a última nota (IL. 64 e 65):

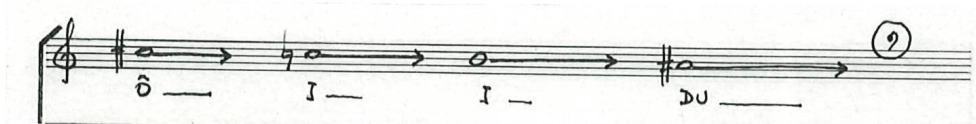


IL. 64 – Cena II

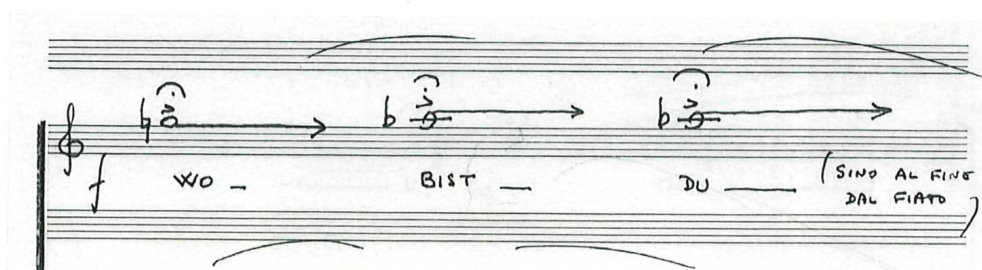


IL. 65 – Cena II

Este processo repete-se até ao fim desta parte que termina com uma frase sobre as vogais ô, i, i, e sobre a sílaba «du», realizada em descida cromática (do dó#4 ao lá#3); esta prepara a frase final, «wo bist du?», sobreposta ao contrabaixo, no agudo e subindo meio-tom (sol4 a láb4), o que vai criar uma tensão musical próxima da intenção semântica (IL. 66 e 67):

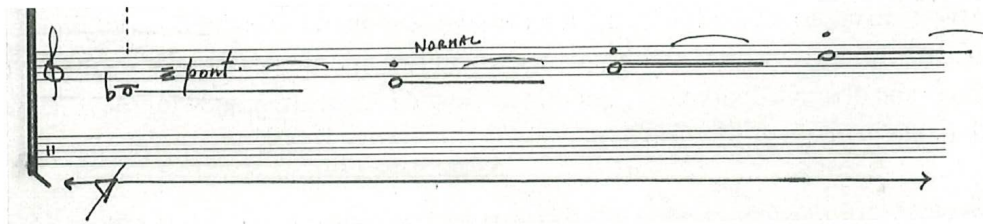


IL. 66 – Cena II



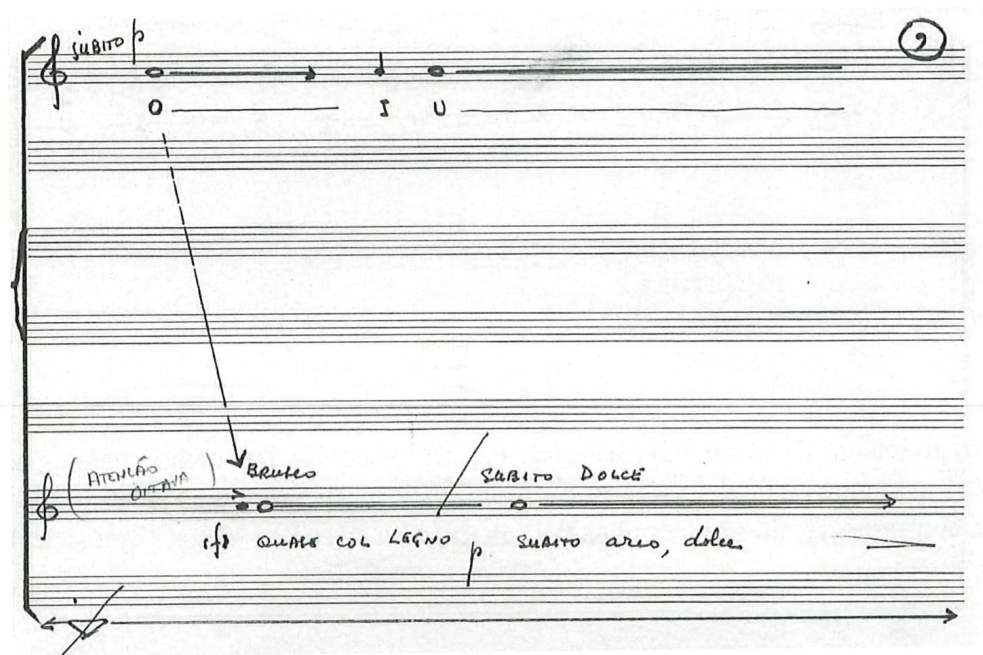
IL. 67 – Cena II

Além da parte de piano, caracterizada por intervenções percutivas rarefeitas, ouve-se, difundida pela banda magnética, uma nota de contrabaixo muito grave, de altura indeterminada, que acompanha a linha do canto até à penúltima frase e que é representada pelo mesmo grafismo do som de contrabaixo da cena 2 (Alma Mater). O contrabaixo em cena faz o acompanhamento da voz com intervenções entrecortadas de silêncios, que se podem agrupar em 3 partes. A primeira, constituída pelos harmónicos de sib3, sol3, ré3, sib2, ré3, sol3 e dó4, que se repetem nas notas longas da voz que lhe servem de pedal, em simetria com a pedal do contrabaixo gravada (IL. 68):



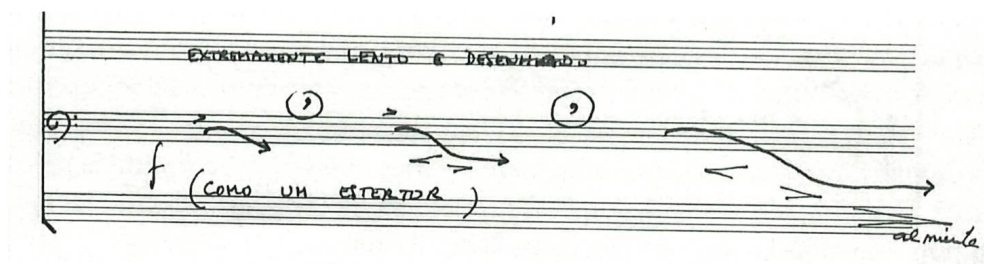
IL. 68 – Cena II

A segunda parte, que contém notas sustentadas de duração sempre indeterminada e em uníssono com a voz, utiliza a região mais aguda do contrabaixo (IL. 69):



IL. 69 – Cena II

A terceira parte do contrabaixo é constituída por *glissandi* descendentes, «extremamente lento e desenhado, como um estertor»:

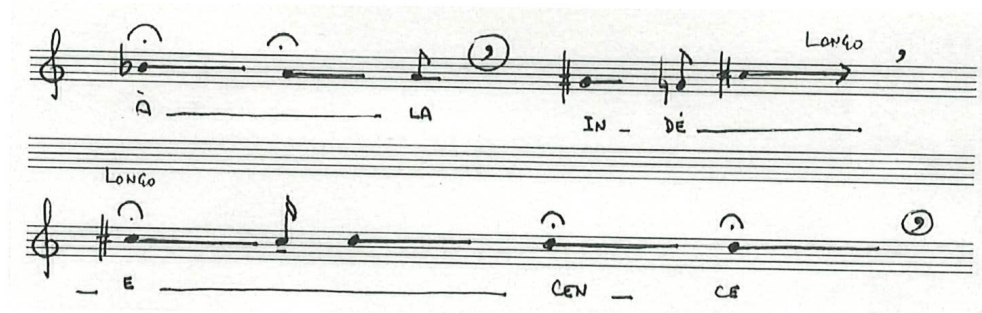


IL. 70 – Cena 11

A última frase do canto, já descrita, cuja nota final é sustentada «*sine al fine dal fiato*» (até ao fim do sopro), *a capella*, e com total imobilidade dos outros intervenientes, dá seguimento a efeitos cromáticos no braço do contrabaixo. Isto conduz ao final da cena, em grande tensão, concretizado por um impressionante grito de pavão gravado.

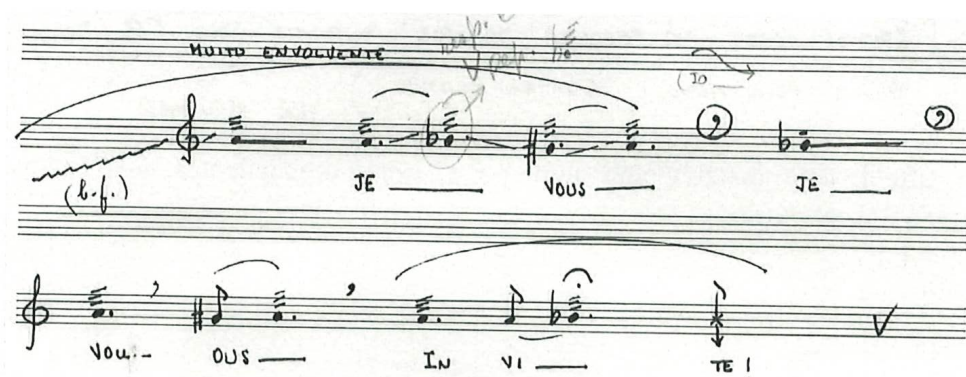
Este processo de composição, respeitante às intervenções cantadas, em frases construídas a partir de sons conjuntos em notas longas, planantes, sem indicação rigorosa de tempo e que conduzem a uma suspensão da emoção, é retomado várias vezes ao longo da obra, nomeadamente nas cenas 3, 4, 7 e 8.

Eis um exemplo da cena 3, *Nottegiorno*, que serve de introdução à música de «Tango», cuja melodia acompanha o texto seguinte, escrito em francês por C.C.: «*Je vous invite, à la indécence (sic), de ce tango presque argentin, où je ferai la connaissance, de votre corps contre le mien.*» (IL. 71):



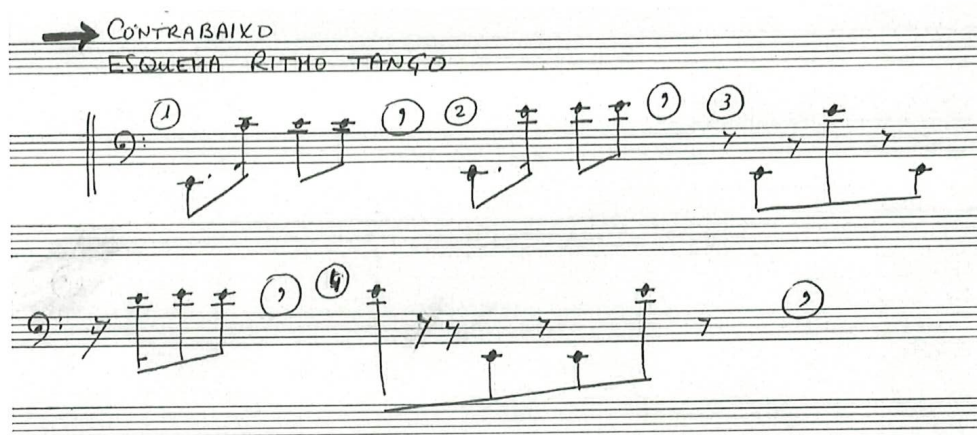
IL. 71 – Cena 3

No desenvolvimento desta melodia há ainda elementos novos, tais como, ataques em *tremolo*, pequenos *glissandi* entre cada nota criando micro-intervalos, acentos sobre certas sílabas para precisar o ritmo e contrastes acentuados, obtidos pela alternância de ritmos lentos e agitados (IL. 72):



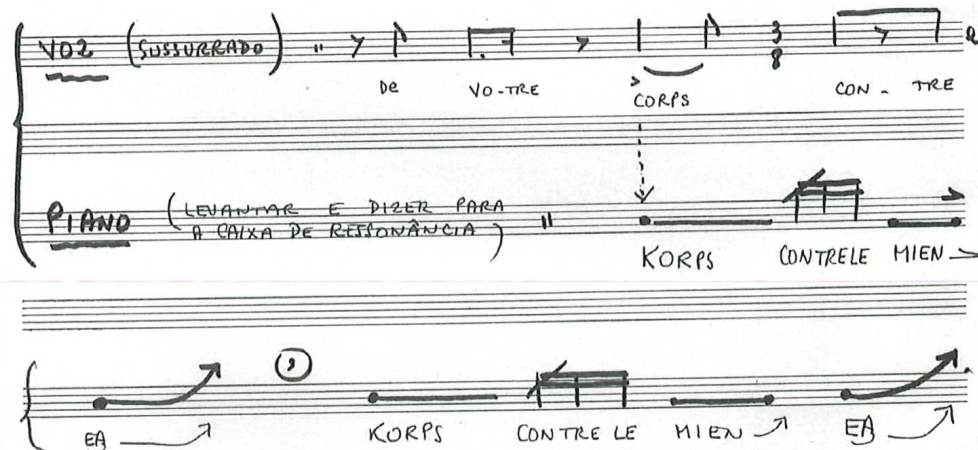
IL. 72 – Cena 3

A parte cantada do «Tango» é acompanhada por uma parte de contrabaixo que toca o ritmo do tango de maneira repetitiva e desencontrada relativamente aos ritmos da voz, que são independentes (IL. 73):



IL. 73 – Cena 3

Quando o canto chega a «où je ferai connaissance» há a indicação *tacet* para o contrabaixo e o cantor acaba a frase «de votre corps contre le mien» sussurrando em cânone com a pianista que repete esta mesma frase no interior da caixa de ressonância do piano. Terminam sincronizados, depois de várias repetições, sobre dois *glissandi* ascendentes, no fim da palavra «mien» e sobre as vogais «ea» (IL. 74):



IL. 74 – Cena 3

Na cena 8, *Fin ch'an dal vi eni alla finestra*, o procedimento é o mesmo mas invertido, isto é, há uma parte de *sprechgesang* que precede o canto, a qual é executada sobre a frase «*Dies ist ein... für dich allein*», e refere-se a um brinde que o cantor faz ao público. Este brinde encadeia-se com o canto, que se constrói sobre a frase em latim «*Ut moveat a ut delectet*» (para que nos aproximemos daquilo que amamos), texto inventado pela compositora. Trata-se de um canto *a capella*, mais um exemplo de notas sustentadas, de duração *ad libitum*, mas onde cada frase é separada das outras pela última sílaba de cada palavra, que é dita de forma percussiva. O canto deve ser «senza tempo» e «muito cantado e vivido» (IL. 75):

DIES IST EIN ... FÜR DICH AL-LAIN

[TOGAR COM O SOPRANO AS PENAS DO INTERIOR DA TAGA]

(SENZA TEMPO)
MUITO CANTADO E
VIVIDO.

UT MHO VIVE

AT A U T! DE

(MUDANÇA ADU) (PERCUTIDO)

LEC TET!

IL. 75 – Cena 3

Para evocar ainda o gosto de C.C. pelos contrastes a que recorreu frequentemente, observaremos a ária da cena 8 em que a pianista toca notas dispersas, «muito tranquilamente e espaçado», com ataques acentuados, ao mesmo tempo que cita, «declamado, sussurrando alto», uma passagem da primeira ária de Cherubino de *As Bodas de Fígaro*: «*all'acqua, (...) all'ombra, (...) al monti, (...) al fiori, (...) all'erbe, (...) al fonti, (...) all'eco, (...) all'aria, (...) ai venti...*» (IL. 76):

MUITO TRANQUILAMENTE E ESPAÇADO

ALL'ACQUA... ALL'OMBRA...

(DECLAMADO, SUSSURRANDO ALTO)

AL MONTI ... AL FIORI

... ALL'ERBE

AL FONTI...

IL. 76 – Cena 8

Nesta aproximação distingue-se a intenção de estabelecer analogias entre o carácter imaturo do personagem de Dom João e do jovem Cherubino, que nesta ária, «diz a sua emoção de adolescente perante todas as mulheres que encontra, e o seu amor pelo amor.»¹²

Ou ainda, na análise de Hermann Abert:

«Acontece que Mozart está particularmente no seu elemento num tal estado de alma, onde tudo é movimento fluente. Como na famosa ária de Don Juan onde na ária do retrato, de Tamino, não se trata mais de uma pintura musical, ou de uma ‘imitação’ de um estado natural bem determinado, mas sim de uma parte própria da natureza elementar que se desloca imediatamente, como todo o seu frémito móbil, em música cantada (...). A ária agita-se ao nosso ouvido como a passagem de uma tempestade primaveril, que muda a cada instante de intensidade e de direcção.»¹³

Um último exemplo de realização vocal que conserva as mesmas características em relação à escrita melódica, às alternâncias de voz cantada e voz falada, à independência entre vozes e instrumentos e à utilização de textos/citações é a ária da cena 4, «1.003».¹⁴

A parte vocal desta cena acrescenta aos elementos rítmicos contidos nas passagens anteriormente analisadas, uma vivacidade rítmica muito contrastada entre notas longas, ornamentos (apogiaturas curtas e mordentes em fusas) e uma série de semicolcheias, cantadas sobre a mesma nota, – fá4 –, repetindo as sílabas da palavra «andalous».

Constança Capdeville cita aqui um texto de Salvador Dalí, de *Metamorfose de Narciso*, que é o seguinte: «Il y a l'anglaise, la russe, la suédoise, l'américaine et la grande andalous ténébreuse»¹⁵ (IL. 77):

IL. 77 – Cena 4

¹² Jean e Brigitte MASSIN in: *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p.1011.

¹³ Citado por Jean-Victor HOCQUARD in: *La Pensée de Mozart*, Paris, Seuil, 1958, p. 379.

¹⁴ Referência à ária de Leporello, «Madamina... il catalogo è questo», de *Don Juan*, de Mozart. 1003 é o número de mulheres seduzidas por Don Juan em Espanha.

¹⁵ Salvador DALÍ, op. cit., pp. 56-57.

Entre cada frase acima mencionada é criado um espaço onde o cantor executa um vocalizo de duração *ad libitum*, o qual desenha curvas ascendentes e descendentes, alternadas, figurando uma espécie de ondulação melódica com *glissandi* entre cada nota, todas elas pontuadas com *staccato*. Há, nesta passagem, uma predominância de intervalos de quartas e terceiras aumentadas, de quintas diminutas e, no final, uma série de segundas menores. O vocalizo termina com a indicação «*perdendosi al niente*», em simultâneo com o desaparecimento do cantor por detrás do biombo (IL. 78):

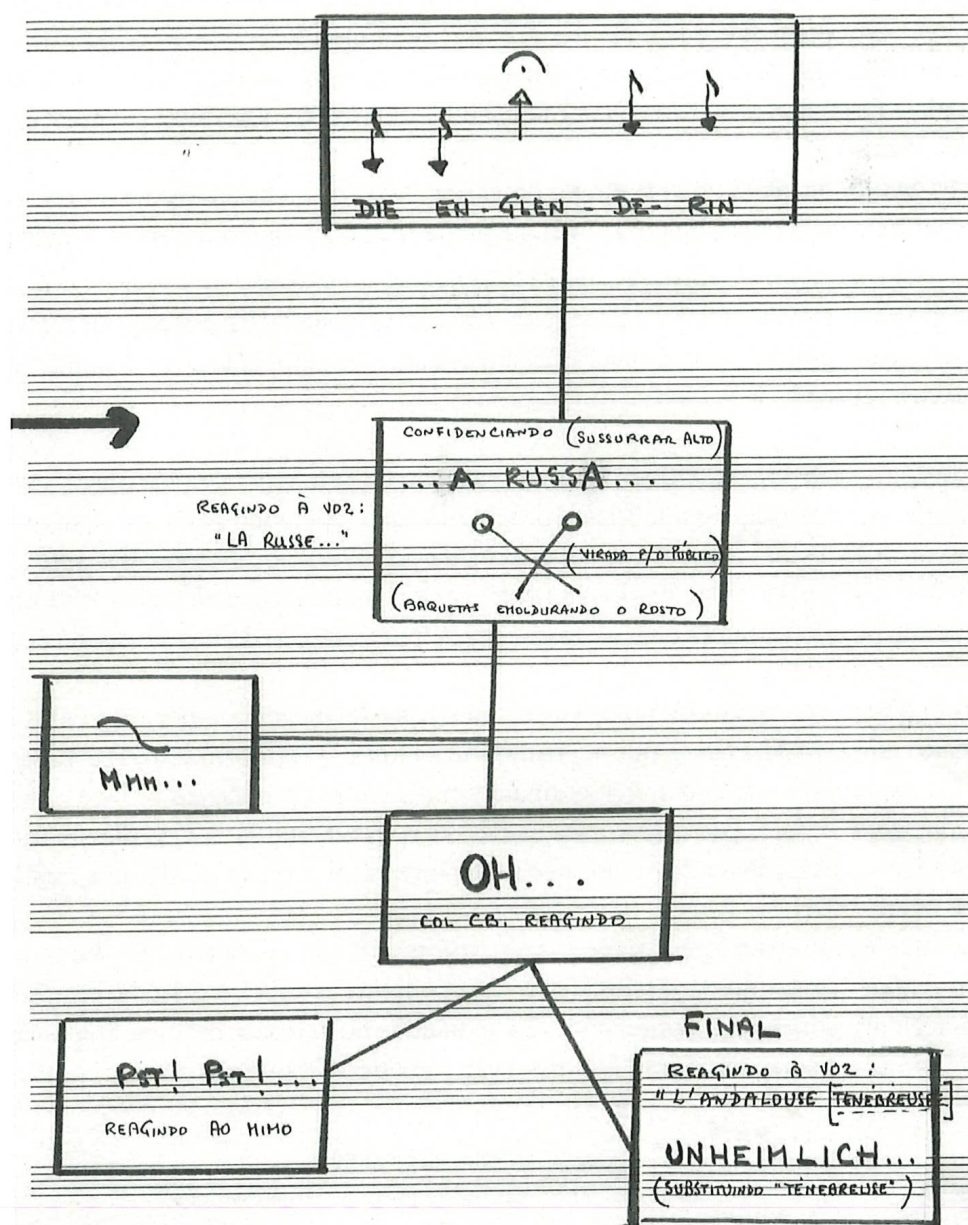
IL. 78 – Cena 4

A indicação «*al niente*» é retomada na cena final pelo contrabaixo e parece evidente que se trata de uma referência ao carácter escorregadio e de fuga do personagem Dom João (Don't, Juan, para C. Capdeville, aquele que não existe ou não está nunca em parte alguma). Na mesma linha de pensamento, citaremos Henry Barraud:

«É verdade que, num primeiro impulso de energia, ela (D. Anna) chegou, para defesa sua, a fazer medo ao sedutor que escolheu renunciar e fugir (...). Só que aqui é apenas um meio de desviar para Leporello a atenção de Elvira. Para Don Juan, tempo de arrumar as botas e desaparecer. Visto que, salvo na cena final, Don Juan é um homem que procura a sua salvação na fuga.»¹⁶

Durante toda a intervenção do cantor, a pianista toca nas cordas do piano com baquetas moles e reage com a voz às palavras do cantor, segundo os reservatórios reproduzidos abaixo (analogia com o sistema de reservatórios da parte do contrabaixo na cena 2) (IL. 79):

¹⁶ Henry BARRAUD, *Les Cinq Grands Opéras*, Paris, Seuil, 1972, pp.12 e 17.



IL. 79 – Cena 4

3. SINAIS DA VOCALIDADE

3.1. Voz(es) e Tessituras

Os exemplos de escrita vocal citados em *Don't*, *Juan* são também representativos das tendências manifestadas nas outras obras deste estudo, mas elas apresentam outros aspectos que merecem igualmente ser mencionados. Em geral, C.C. manifesta preferência pelas tessituras graves e médias no primeiro período de composição optando por vozes agudas de tenor e de contratenor (raramente vozes de mulheres solistas) no segundo período. Esta preferência pelas vozes graves virá talvez da reminiscência da voz de barítono do pai, que C.C. ouviu cantar, durante toda a sua infância.

Mas aquela atracção estará também, porventura, ligada com a gravidade dos textos em latim, litúrgicos ou inventados, que C.C. faz declamar ou cantar aos seus intérpretes, sobretudo nas peças de

carácter religioso. No entanto, ela utiliza por vezes este timbre em obras com outro carácter, como *Tibidabo* 89 ou *Um Quadrado em redor de Sinbad*. Igualmente, os traços eclesiásticos de certas figuras (p.e., em *Double*) levam-na a escolher espontaneamente os registos médio e grave para a interpretação das mesmas, de acordo com a intenção: «Ao grave da voz, junta-se pois a gravidade da elocução» (M. Poizat).

A propósito da problemática voz/prazer, particularmente no que toca ao tema das tessituras tradicionalmente atribuídas a cada papel típico da ópera, é ainda M. Poizat quem faz as seguintes reflexões:

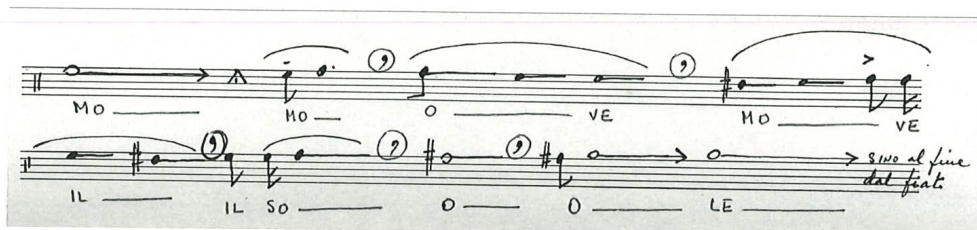
«Visto que a voz de baixo constitui a base da escala vocal, ela será a voz da origem; voz dos antepassados, dos velhos, dos pais. Ou seja, segundo D. Pavesi, é também a voz da lei (tanto humana como divina). É efectivamente a voz atribuída aos soberanos, aos deuses, aos padres...»¹⁷

Retomando a hipótese de uma influência decisiva exercida pelo repertório de ópera na escrita vocal de C.C., admitimos que ressalta algum lirismo próprio do canto operático em certos momentos das suas partituras, em que a linha do canto, se bem que formada por intervalos dissonantes, apresenta grandes frases em *legato* que é preciso sustentar longamente. Nesses momentos, a emoção e o sentimento assumem preponderância, contrastando com as passagens de pulverização do texto e da música.

Do conjunto dessas passagens de notas sustentadas, que se encadeiam por intervalos cromáticos, assinalaremos *Ucello* (*Wo Bist Du?*), que acabamos de analisar (v. também Cap. I) e *Move il sole, Rex absconditur; Ut moveat a ut delected*, que assinalaremos a outros propósitos.

A versão de *Move il Sole*, para *Memoriae II* (IL. 80), é constituída por pequenas frases ligadas, separadas por respirações, movendo-se por pequenos intervalos, no espaço de uma quarta diminuta, entre o ré#4 e o sol4.

Foi criada uma versão mais longa, para voz e saxofone, (IL. 81) para o n.º 11, *Keuschheits Waltz*, de ...para um *Stabat Mater*, numa tessitura mais aguda (entre o sol#4 e o sib4), em *falsetto*. Nesta segunda versão, curiosamente a conjunção «E» é falada, no interior de uma frase cantada e ela aparece também no espectáculo *Après la valse* (ver Catálogo Obras).



IL. 80 – *Memoriae, Quasi una Fantasia II*

¹⁷ Michel POIZAT, Op. cit., p.168.

11. "... KEUSCHHEITS WALTZ"

VOZ / SAX. (NÃO SINCRONIZADOS COM PIANO/CB)

VOZ (FALSETE) #0
MMM Ó—

SAX #0 → #f # ' #
pp (dal niente)

VE MO-VE IL SO-LE (PARLATO)

E L'AL TRE STEL-LE

IL. 81 – ...para um Stabat Mater

3.2. Ruídos e Texturas. Instrumentalização e Oralidade.

Um aspecto recorrente da obra de C.C. é a instrumentalização das vozes. Além das passagens em que a vocalidade se exprime fazendo ressaltar as características que lhe são próprias, muitas vezes interpretando linhas melódicas *a capella*, frequentemente ela imita o timbre, o ritmo e a fragmentação, o *staccato* e a articulação das partes de música instrumental; esta aproximação faz-se também fisicamente, com emissões faladas ou cantadas em direcção ao interior dos instrumentos de sopro ou da caixa do piano, para obter transformações vocais acústicas ou efeitos de eco, sinais estilísticos da compositora.

Na mesma direcção da procura minuciosa de novos timbres e de novas sonoridades, e como vimos ao longo dos dois últimos capítulos, C.C. recorreu muitas vezes a efeitos de ruídos vocais. Estes

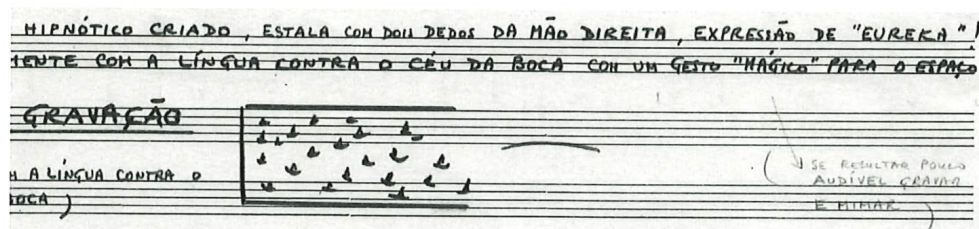
misturam-se com ruídos instrumentais ao vivo ou difundidos por banda magnética e reproduzem sonoridades rugosas, assobiadas, sussurradas, roncões, gargalhadas, suspiros e muitos outros efeitos ligados à respiração e ao sopro. Por vezes, é preciso cantar sobre a inspiração e a expiração (p.e., em *Mise-en-requiem*), sistema particularmente desenvolvido pelo compositor Horatiu Radulescu, nomeadamente no que respeita à sonorização das consoantes.

C.C. joga aqui com os timbres, as texturas e as intensidades, sobrepondo camadas de sonoridades vocais de naturezas diversas ou idênticas. Por vezes, dilui os contornos confundindo os sons de cena com os sons gravados, procedimento que nos reenvia para a técnica de colagens de Schwitters (e alguns dos seus contemporâneos): depois de juntar os materiais numa tela, o artista disfarçava os contornos por meio de pintura, igualizando as texturas e uniformizando assim a imagem.

De certa forma, podemos dizer que o resultado final das misturas de ruídos e de sonoridades tradicionais, tal como C.C. as emprega, permite-lhes dissolverem-se harmoniosamente num tecido sonoro relativamente original e homogêneo. O uso de ruídos vocais, com texturas variadas, subentende intenções expressivas que vão da ironia à corrosão, da ternura à violência, do trágico ao patético, consoante a colocação da frase e as ligações ao desenvolvimento musical de cada fragmento.

Os dois exemplos de ruídos que se seguem, pertencentes a *Double* (Int. 3 e 7, respectivamente), apresentam texturas diversas:

- o primeiro corresponde a uma acção curta e consiste em estalos de língua, querendo significar uma descoberta, semelhante à palavra «eureka!»; apresenta uma espessura mais fina, com fraca intensidade (IL. 82);



IL. 82 – *Double*

- o segundo consiste em barulhos violentos, criados sobre sílabas com consoantes oclusivas e sibilantes, resultantes da desconstrução da palavra «crucifixus» (ver Cap. I). A textura é bastante mais espessa; um diálogo estabelece-se entre uma voz gravada e uma voz em cena, tendo como fundo o mesmo tecido feito por várias vezes gravadas, em intervenções rápidas. O violoncelo acrescenta efeitos que imitam o sistema telegráfico morse, angustiados, também rápidos, terminando esta passagem com um conjunto de vozes e percussões gravadas, sempre sobre o mesmo material fonético (IL. 83):

[illegible]

Além dos ruídos e paralelamente às intervenções da voz cantada, a voz aparece na sua função oral através da emissão de textos, de poemas, de frases, reduzida a fragmentos, palavras ou interjeições (Ah!, Oh!, Eh!, etc.), oralidade muitas vezes confiada aos instrumentistas, ao mimo e ao bailarino. Esta utilização da oralidade, onde o texto é dito sobre um fundo de música, provoca um grande contraste relativamente à vocalidade; com efeito, a presença de sonoridades fonéticas, do universo sonoro instrumental e da semântica do texto (nem sempre identificável), em simultâneo, exigem um esforço de escuta por parte do auditor, que deve ultrapassar a primeira percepção para fazer a síntese dos elementos, de tripla dimensão, com os quais é confrontado. Esta figura do texto falado sobre a música é característica de C.C., que a utiliza também para as obras orquestrais e de câmara, tais como *Libera Me*, *Momento I* e *In Somno Pacis*, apresentando esta última outro exemplo da liberdade da compositora em relação à semântica que é o de *Double* (Intervenção 2), onde há três camadas de textos diferentes (dois em latim e um em português, inteiramente inventados por C.C.) sobre um fundo de ruídos gravados; apesar da dificuldade em compreender as palavras, há indicação de intenções que, para o primeiro texto são, «pausado e ameaçador», para o segundo, «grave, firme, em tom de admoestação» e, para o terceiro, «eclesiástico». O primeiro texto é o único onde o ritmo é indicado e a dinâmica em crescendo termina em «gritado histérico». Os outros constam de palavras muito sonoras, espaçadas, num tempo *ad libitum* (IL. 84):

IL. 84 – Double

3.3. Ritmos e Prosódia

Nalgumas passagens a escrita simplifica-se, visto que a parte instrumental é reduzida às percussões que pontuam a parte vocal, ora acentuando a prosódia ora com pulsações irregularmente espaçadas.

O exemplo que se segue pertence a *Mise-en-requiem*: «*Dies Irae*» (Sec. IV), onde as vogais do texto em latim são cantadas quase sempre sobre a mesma nota, em ritmo desencontrado com o das percussões (tom-tons), difundidos pela banda magnética; em sobreposição, a mesma frase é cantada em cena e acompanhada pela viola de arco, que articula com o arco os ataques em ritmo sincronizado com o da voz, sem produzir qualquer som (partitura, p. 6, sequência gravada; partitura, p. 7, sequência em cena, sobrepostas).

Sublinhemos a energia particular desta passagem, que manifesta a força interior de C.C., sinal de uma revolta sempre construtiva. Faz aqui referência ao *Requiem* de Mozart, que C.C. considerava a maior obra-prima da história da música, sendo Mozart o seu Mestre compositor preferido (IL. 85):

IV. DIES IRAE 6

SEQUÊNCIA GRAVADA [ENTRA SINCRONIZADA COM SEQUÊNCIA AO VIVO]

SEMPRE MUITO VIGOROSO

TOM - TONS

VOZ

SEMPRE SEMELHANTE

VIGOROSO, QUASE VIOLENTO

[NÃO SINCRONIZADO COM A VOZ]

TAMBOOR / ENTRECHOCOS
CABO BASTONAR CENTRAL
BOA D. INSTRUMENTO

RAPIDAMENTE

SUBITO INQUIETO

PIANO
(PAPEL CORDAS)

VOZ

COMO AO PRINCÍPIO

TOM - TONS

IN FA - VIL LA ;

ES - E

A - I U I - Y - A.

[DI - ES, DI - ES I - RAE]

[DI - ES I - RAE SOL - VET SRE - CLUM IN FA - VI - LLA]

[DA VID CUM SYB Y LLA]

IL. 85 – *Mise-en-Requiem*

SEQUÊNCIA AO VIVO [ENTRA SINCRONIZADA COM SEQUÊNCIA GRAVADA]

VIOLA (ARTICULAR, SEM SONH., SEQUÊNCIA REFORÇADAMENTE A VOZ)

FLAUTA (ENTRADA AD LIB.)

PIANO (FOLHA PAPEL COM 12 COPIAS, REGIÃO AGUDA) (ENTRADA AD LIB.)

WIND-CHIMES (10. 12 Vez)

BAHÚS, CLAVES, WOOD-BLOCK, MARACA, VOZES [Kiss...]

PEQUENAS INTERVENÇÕES REAGINDO AO PIANO p. a. ppp.

NOTAS DE MÃO:

- O PIANO, WIND-CHIMES, CLAVES, BAHÚS, WOOD-BLOCK, MARACA E VOZES CRIARÃO UM CLIMA DELICADO E TRANSPARENTE, CONTRASTANDO COM O VIGOR DA SEQUÊNCIA GRAVADA E DO GESTO DA VIOLA.
- A FLAUTA CRIARÁ O SEU CLIMA INDEPENDENTE.

IL. 86 – Mise-en-Requiem

A declamação dos textos faz-se também *a capella* e com entoações de alturas aproximadas. O exemplo transcrito abaixo (de ...para um Stabat Mater, n.º 12, *E nel Silenzio*) contém uma certa teatralização do texto, expressa através de indicações como «ameaçador mas tranquilo, apontando ora para o público, ora para os bastidores, ora para os outros componentes do grupo». Este exemplo testemunha ainda da tendência de prolongar o fim de algumas palavras, criando o alongamento do tempo através de pedais curtas, processo recorrente na escrita instrumental de Capdeville.

Trata-se ainda de uma passagem representativa dos efeitos de contraste, quando as sílabas longas alternam com outras acentuadas, que não respeitam a prosódia do texto e cuja articulação faz ressaltar as sonoridades fonéticas. Quando a progressão das intensidades se faz a partir de *nigrorum*, aumenta em *et vertit tirre nos ancor* e culmina com um «grito histérico», pressente-se na palavra «iniquo» uma intenção acusatória. Neste caso, a dinâmica acentua o sentido da palavra.

No entanto, se há acusação, dir-se-ia que ela designa o público que o recitante começa por apontar com um gesto incisivo e ao qual volta as costas para a última frase: a repetição de *et vertit tirre nos fificant* que acaba, aliás, com uma certa calma sobre uma nota prolongada.

Esta passagem sugere outro comentário: o tempo imobiliza-se. A indicação «pausadamente» do início nunca muda, mesmo quando se dá uma subida de intensidade, o que determina que a interpretação deve permanecer friamente controlada e sem qualquer emoção. Deduz-se então que o grito possui, para a compositora, a carga emocional própria da sua corporalidade, sem necessidade de outros elementos expressivos complementares (IL. 87):

12. E NEL SILENZIO ...

(RECITANTE)

VIRADO PARA O PÚBLICO. TEATRAL, AR AMEAÇADOR, MAS TRANQUÍLO; APONTANDO ORA PARA O PÚBLICO, ORA PARA OS BASTIDORES, ORA PARA OS COMPONENTES DO GRUPO.

PAUSADAMENTE (9)

E VI-E VVVUM KSSSSSS FIC-SIC

PRO-CE-DUNT SPEGNO A-DES-TO TUR-VA ET

TUR-BA PRI-O-RUM IN-CER-TO REG-NO

OM-NES TACITO RE-RUM DA LEI QUOS OM-NES SUMMA

LE-DUNT ET IN RE-RUM (HHH) NI-GRU-RUM

ET VER-TIT TIRRE-NOS AN-COR (GRITADO HISTRICO) I-NÍ-QUO

I-NÍ-QUO FICCANT AT QUE (VIRADO DE COSTAS PARA O PÚBLICO)

ET VER-TIT TIRRE NOS FICCANT ...

O tratamento do texto declamado torna-se expressivamente muito subtil quando, ao longo da narrativa, há momentos de sonorização das palavras, meio cantadas, meio faladas, pequenos *glissandi* entre duas sílabas, uma vogal pontuada no agudo, um efeito de *staccato* sobre certos fonemas, o prolongamento da última vogal de cada palavra, etc., artifícios que acrescentam musicalidade ao texto falado e diversificam as intenções da narrativa. Em *Doppiomaggio*, partitura, (IL. 88), as alturas são de novo aproximativas, as palavras inscrevem-se sobre duas linhas que indicam o médio e o agudo da voz. Há também indicação de intenções, tais como «quase ordem, ansioso, sussurrado alto, arrastado, suplicante, aliciante, com prazer, quase soluço, eco».

Esta passagem tem um carácter mais leve que a do exemplo anterior. Trata-se de um convite à dança e o aspecto de dupla linha da escrita não é estranho à temática do duplo, que é o tema central da obra, já indicada aliás pelo título, «doppio», além de que a dança se executa com um par e toda a estrutura é construída em duplicidade.

Um aspecto igualmente importante é o facto de a compositora pedir «criar um tempo independente dos outros elementos – Vivê-lo», dois parâmetros a que voltaremos no próximo subcapítulo, Sinais da Musicalidade.

DOPPIOMAGGIO (Voz)

KOMM, TANZ MIT MIR

CRAR UM TEMPO INDEPENDENTE DOS OUTROS ELEMENTOS – VIVÊ-LO –

* TRÁQUILLO (EIPERA TRÁQUILLO) KOMM, (QUASE ORDEM) KOMM, (ANSIOSO) KOMM TANZ (SUSSURRADO ALTO) (ARRASTADO)

KOMM, TANZ (SUPLICANTE) TANZ (ALICIANDO)

RÁPIDO HIT MIR TANZ (SÚBITO) (ASSINAP RÁPIDA, SONORA) TANZ (ECO)

TRÁQUILLO KOMM, SÚBITO VIVO OH... (REP. RÁPIDA) E CLARIN TANZ IRRREGULAR (AH, AH, AH... (SUSSURRADO))

RÁPIDO (REP. - EXP.) OH... (PRATEX) TANZ AH TANZ TANZ (SUSSURRADO)

IL. 88 – *Doppiomaggio*

3.4. Dinâmicas e Artíficos Vocais

No que respeita às intensidades utilizadas por C.C., a amplitude é muito larga: desde o «canto mudo», ao coro a solo, em que o texto é articulado sem qualquer som, até ao grito estridente ou histérico, passamos por todas as dinâmicas. As indicações na partitura vão de «sussurrado, *dolcissimo*, terno,

desaparecendo, nada, etéreo, pppp» a «muito violento, frenético, agressivo, brutal, gritado, ffff»; por vezes o decrescendo está indicado, «*perdendosi al niente*», para obter uma regressão na perda de intensidade do som, outras vezes pede-se a «mudança do som em sopro» ou um diminuendo súbito. Do mesmo modo que para os instrumentos, existem passagens com *clusters* para as vozes, dispositivo de que transcrevemos um exemplo retirado de *Memoriae I* (Sit.7), significativo do movimento progressivo de uma frase musical e das suas variantes, que, após repetições sucessivas, em tempos desencontrados, acabam com o prolongamento da última nota, que vai formar, com as outras, o *cluster*, sobre acorde dissonante, formado pelas notas de uma escala cromática no interior de um intervalo de sexta aumentada (sib2 – sol#3). Este processo, através do qual C.C. obtém a transformação progressiva dos sons vocais para conduzir ao *cluster* final, por meios totalmente acústicos, remete-nos às misturas operadas pelos processos electrónicos dos tratamentos da voz, que atingem resultados sonoros semelhantes a partir de sons de síntese. A duração total desta passagem é definida pela evolução de cada voz da primeira à nona frase, tudo em «senza tempo/tempo flexível». No final, três vozes solistas integram-se no conjunto das outras nove vozes, com vocalizos, e realizam progressivamente outra transformação: a do som vocal em sopro, «como se se soprasse para dentro de uma garrafa», enquanto a quarta voz solista canta uma nota longa, com função de pedal, numa tessitura «confortável» (IL. 89):

(1)

SITUAÇÃO 7

GRUPO VOCAL

SENZA TEMPO / MUITO FLEXÍVEL

1
2
3
4
5
6
7
8
9

10
11
12
13

DEIXAR DINAM. POR ALGUNS MOMENTOS O CLUSTER RESULTANTE.
RECONSTRUIR OBEDECENDO A UM SINAL E MUDANDO DE PAUSA.
(COMO UMA DAS VOZES DEVERÁ PERMANECER AS 12 PONTAS)

ENTRADA AD LIB.
(FINAL)

SEQUÊNCIA VOCALISSE
(INTEGRANDO-SE EM SUBSEQUENTE
À SEQUÊNCIA DAS 9 VOZES)

ENCADREAR NATURALMENTE →

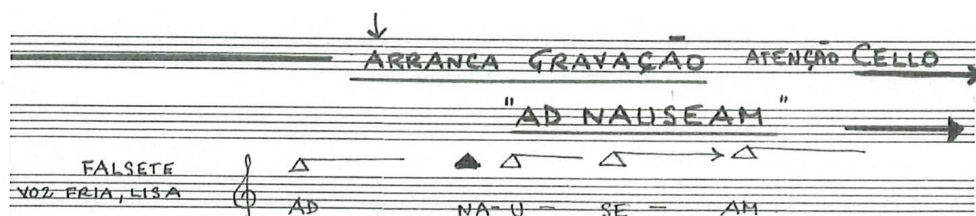
IL. 89 – *Memoriae*, Quasi una Fantasia II

Através de um conjunto de artifícios vocais, tais como o prolongamento das vogais, a utilização de uma palavra ou de uma sílaba faladas no meio de uma frase cantada, o recurso ao *falseto* e as indicações de expressividade que dramatizam o texto em ...*para um Stabat Mater*, a compositora obtém a definição do carácter espiritual e trágico da obra. Duas palavras apenas – «*Mutter!*» (mãe), dita no agudo, a seguir a um fá# ornamentado no saxofone, prolongando a última sílaba; e «*Weib*» (virgem), cantada sobre uma nota longa em *falseto*, a *capella* – são capazes de criar, por um breve instante, a atmosfera do mistério da concepção de Maria (IL. 90):

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is for the saxophone, with the word 'SAX' circled and a complex, scribbled melodic line. The second staff is for the voice, with the word 'VOZ' circled and a melodic line ending in a dotted line. The third staff continues the vocal line, with the word 'MUTTER' written below it. The fourth staff is for the voice, with the word 'VOZ' circled and a long horizontal line indicating a sustained note. The fifth staff is for the voice, with the word 'FALSETE' written below it and the word 'WEIB' written below a long horizontal line, indicating a sustained note in falsetto.

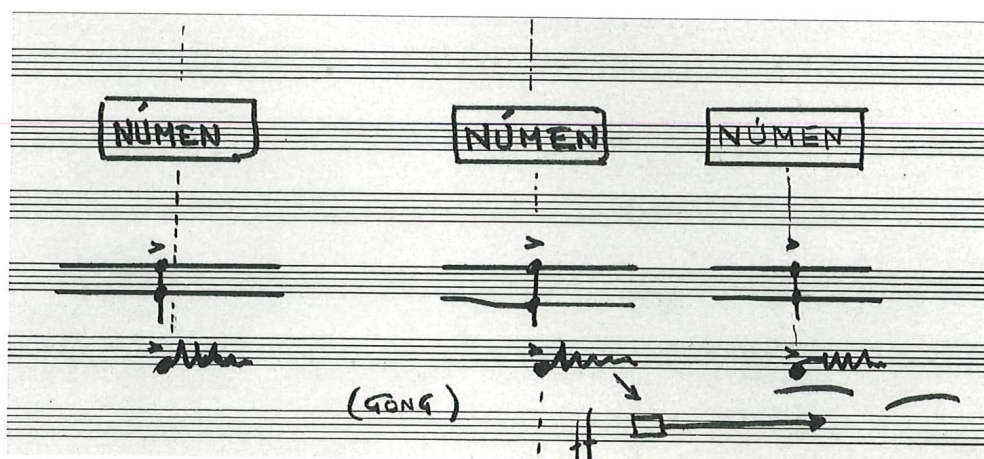
IL. 90 – ...*para um Stabat Mater*

Outro exemplo de *falsetto* é a passagem «Ad Nauseum», de *Double* (Epílogo), frase mais longa, com um grande *legato*, efeito de alongamento, com voz «fria e lisa» e apoio sobre o ataque de cada sílaba (IL. 91):

IL. 91 – *Double*

3.5. O Grito

Em oposição ao *falsetto*, que surge como a desencarnação da voz, o grito torna-se instrumento da vocalidade absoluta na medida em que a palavra, quando existe, não é explícita: toda a expressividade se situa para lá da comunicação verbal. O grito é fundamentalmente fruto de corporização, aspecto que o afasta de uma certa sublimação que caracteriza o *falsetto*. Na obra de C.C. há frequentemente desenvolvimentos de textos, de frases musicais ou mesmo de frases cantadas que terminam com um grito; por vezes o grito constitui a conclusão de uma cena (por exemplo, em *Don't, Juan*, c.10, o grito de pavão gravado com forte intensidade) ou então o grito marca um momento único na obra, em que os intervenientes têm acções sincronizadas, como se à volta do grito se pudesse estabelecer um entendimento implícito, um instante em que as vozes se juntam para um acto de fé colectivo, por exemplo, NUMEN, em *Esboços...* (partitura, p. 16), e REX, em *Mise-en-requiem* (partitura, III. «*Rex Tremendae*», p.5) (IL. 92 e 93):

IL. 92 – *Esboços para um Stabat Mater*

É através do postulado de Poizat que podemos estabelecer um paralelo entre o *falsetto* e o grito, apesar das suas naturezas divergentes, porque eles se encontram ao nível do mesmo registo – o registo agudo da voz. No entanto, o grito, pela sua transgressão, estará mais próximo da vocalidade absoluta, portanto, do prazer. E, dado o interesse que C.C. tinha pela personalidade criativa de A. Artaud, grande defensor da utilização do grito no teatro, que levou até ao «sobreagudo lancinante» na sua criação *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, eis uma das suas frases respeitantes ao lado alucinatório do grito:

«Ce cri que je viens de lancer est un rêve.
Mais un rêve qui mange le rêve.»¹⁹

3.6. Princípios Gerais da Escrita Vocal

Assim, podemos concluir que os princípios gerais da escrita vocal de C.C. são:

1. uma relação, por concordância ou oposição, entre o tratamento da voz e os textos utilizados para cada passagem que tomam a forma de frases, sílabas ou fonemas, segundo uma lógica musical e um sentido determinado (v. Cap. II, 7. O Papel do Texto no Tecido Musical);
2. o recurso frequente aos ruídos vocais, em cena ou difundidos, no âmbito de uma escolha de sonoridades estreitamente ligadas à teatralização da música (provocação de sensações/emoções);
3. o recurso a uma grande variedade de artifícios, tais como o *falsetto*, os *glissandi*, os sons sussurrados e os gritos, e os contrastes em todos os parâmetros do som, como elementos expressivos do discurso vocal;
4. a diversificação da espessura das texturas e das *nuances* do timbre, pela sobreposição das vozes em cena e com as vozes difundidas por sistemas electro-acústicos;
5. a voz enquanto objecto de um tratamento instrumental;
6. a utilização do *sprechgesang*, de declamações e do canto, e de sobreposições de voz falada e cantada;
7. abertura a mudanças de tempo e de alturas, deixando hipóteses de escolha aos intérpretes (*ad libitum*).

4. SINAIS DA MUSICALIDADE

«(...) *C'est pourquoi je déclare la musique un art réaliste, qu'elle nous enseigne, même dans ses formes plus hautaines, les plus détachées apparament de tout, quelque chose sur le monde, que la grammaire musicale est une grammaire du réel, que les chants transforment la vie.*»

Michel Butor, *Répertoire II*

¹⁹ Antonin ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, tomo IV, p.179.

4.1. O Tempo depois do Tempo. O Instante e as Memórias

C.C. expressa, nos seus documentos, a intenção de imprimir uma verticalização à escrita, de forma a criar paragens no desenrolar do tempo musical, «instantes» para viver as «memórias». E desenvolve um trabalho prático sobre esta noção nas obras já estudadas, tais como *Memoriae I*, *Mise-en-requiem*, ou, mais tardiamente, *Double* e ...*para um Stabat Mater*.

Momento I, obra para conjunto instrumental, por exemplo, é construída sobre um texto da compositora, que testemunha desta problemática:

«Liberta
o
INSTANTE
móvel

não
queiras
queiras
criar o
TEMPO

deixa
o
TEMPO
ser.»

(...) o instante não é então recuperável. E a relação som/instante é semelhante à existência do ser humano: espontaneidade no momento da eclosão e sobrevivência dependente do esforço.»²⁰

Ainda que C.C. trabalhe essencialmente a verticalidade para criar uma relação particular com o tempo, verificamos no entanto, no conjunto destas partituras de T.M., que ela organiza muitas vezes momentos em que uma sucessão de linhas contínuas alterna com outras partes de carácter mais fragmentário, que funcionam como pilares na vertical. Nestas passagens, a analogia entre o desfilar da música e o desfilar de imagens cinematográficas, num desenvolvimento horizontal, podem encontrar-se na direcção temporal do movimento.

O exemplo transcrito na página seguinte (*Double*, Int. 2, IL. 94) parece-nos ilustrar bem este entrosamento entre verticalidade e horizontalidade. Nesta passagem, duas partes de piano distintas (gravada e ao vivo) dialogam entre si: a primeira sobre linhas ondulatórias, com pequenos intervalos, em notas rápidas, acabando com notas mais longas, progressivamente espaçadas. A segunda interfere com a primeira por meio de *clusters* rápidos e grupos de fusas, pontuando a linha contínua, mas com «tempos independentes».

É evidente que cada parte tem um tratamento autónomo e que o processo da escrita não assenta, principalmente, na organização harmónica.

²⁰ Constança CAPDEVILLE in: *Programa dos I Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, Lisboa, 1977.

C.C. pretendia então «parar o tempo», por meio de momentos estáticos e de silêncio, destinados à fixação de uma imagem ou à apreensão de memórias que define como «memórias sonoras, visuais, afetivas, sugeridas, etc.». Este desejo de parar o tempo, organizando a verticalidade na escrita musical, remete-nos às reflexões de Gaston Bachelard, sobre o «tempo da poesia». O filósofo considera que:

«Em qualquer verdadeiro poema podemos então encontrar os elementos de um tempo parado, de um tempo que não tem medida, de um tempo a que chamaremos *vertical* para o distinguir do tempo comum, que flui horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. Daí um paradoxo que é preciso enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódia só organiza sonoridades sucessivas; regula cadências, administra fugas e emoções, muitas vezes, infelizmente, a contratempo. Ao aceitar as consequências do instante poético, a prosódia permite juntar a prosa, o pensamento explicativo, os amores vividos, a vida social, a vida corrente, a vida escorregadia, linear, contínua. Mas todas as regras prosódicas são apenas meios, velhos meios. O objetivo é a *verticalidade*, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado ou as simultaneidades que, ordenando-se, provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica.»²¹

Não só há semelhança entre os postulados de Bachelard a respeito da poesia e a procura anunciada por C.C. no domínio da música como esta semelhança se acentua ainda, visto que o propósito da compositora é de estruturar o seu discurso musical com sucessões de efeitos de contraste, comuns a todos os parâmetros musicais, do mesmo modo que Bachelard estabelece uma relação energética entre o contraste e a poesia:

«O instante poético é então necessariamente complexo: comove, prova – convida, consola –, é surpreendente e familiar. Essencialmente, o instante poético é uma relação harmoniosa entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta há sempre um pouco de razão; na recusa racional resta sempre um pouco de paixão. Já as antíteses sucessivas agradam ao poeta. Mas para o maravilhamento, para o êxtase, é necessário que as antíteses se contradigam de forma ambivalente. Então o instante poético surge. Pelo menos, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Mas é mais ainda, visto que é uma ambivalência excitada, activa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético, o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo que faria com que a ambivalência retornasse à antítese, o simultâneo ao sucessivo.»²²

C.C. procura assim dois modos de ser do tempo: 1) a realização de uma filosofia do instante nas suas composições. Constatação poética: estes momentos de suspensão do som e da música permitem a contemplação das imagens e o tempo da «recordação»; 2) a vivificação do instante por contrastes de dinâmicas que se exprimem em movimentos contraditórios: «muito rápido», «lentamente», «enérgico», «doce, morrendo», «em acelerando», «em rallentando fin'al niente», etc., e por contrastes de intensidades que vão do «pppp» ao «ffff» (como já vimos no que respeita às partes vocais).

Mas a compositora vai ainda mais longe no tratamento do tempo musical com indicações de supressão do tempo, «senza tempo» ou «tempo inexistente»: cabe ao intérprete decidir sobre a duração das notas representadas por pontos negros, que contêm a ideia de tempo longo e funcionam

²¹ Gaston BACHELARD, *L'Intuition de l'Instant*, Anexo: "Instant Poétique et Instant Métaphysique", Paris, Ed. Stock, 1931, 2ª edição, 1992, p.104.

²² Idem, pp.104-105.

muitas vezes como pedais: com a irregularidade das durações obtém-se uma espécie de anulação do tempo. Mais ainda, reproduzindo este procedimento em várias linhas paralelas, ela provoca também o desfasamento temporal entre cada linha. Este recurso ao desencontro, de perseguição do tempo pelo tempo, obtido pelo desfasamento entre as linhas das duas mãos verifica-se, em certas partes do piano, p.e., na passagem de *Memoriae II* (cit. *Don't, Juan*), reproduzida na IL. 95. Aqui as duas linhas têm semicolcheias, em número diferente para cada mão, as quais se perseguem a um ritmo rapidíssimo e com mudanças em cada compasso, o que exige uma execução pianística quase utópica. Este processo remete-nos para as tendências da «nova complexidade», particularmente na escola inglesa, em que Michael Finnissy ou Brian Ferneyhough, são autores de partituras com passagens cuja execução exacta é impossível:

MEMORIAE, QUASI UNA FANTASIA II

(ESQUEMA 3)

RÁPIDO

for. amp. f. p. b. l.

8^a

LIGADO, QUASE GLISS.

DEIXAR VIBRAR

8

PED →

8^a

← PED 8^a * (SENZA PED.)

8^a

f

SEMPRE ff

IL. 95 – *Memoriae, Quasi una Fantasia II*

Ainda relativamente à problemática do tempo, tempo ligado ao silêncio e à memória, poder-se-ia de certa maneira fazer a aproximação entre o processo de C.C. e o de Ligeti, tal como este o descreveu a propósito de *Atmosphères* (1961):

«E então tive como primeira ideia uma música estática e encarei o trabalho não mais em ordem à melodia e aos harmónicos mas à procura de um som neutralizado, algo entre som e ruído. (...) Estes planos sonoros estáticos já se encontravam nos meus primeiros esboços de Budapeste, organizados num esquema métrico. Escrevo ainda hoje com compassos, mas apenas com um objectivo prático, simplesmente para facilitar a direcção das obras.»²³

Ora, justamente, C.C. muito raramente utiliza barras de compasso (excepto nalgumas peças em ritmos tradicionais). As divisões regulares do tempo são substituídas por traços verticais quando há sincronia entre as vozes. O intérprete é também ajudado por certos sinais sonoros sobre a banda ou por acções em cena e a compositora, que dirigia sempre as suas obras de T.M., dava as indicações necessárias a cada momento.

Contudo, uma diferença importante entre a «música estática» de Ligeti e o sistema de C.C. reside no facto de o autor de *Atmosphères* utilizar este processo na totalidade da obra enquanto C.C. o utiliza apenas em curtas passagens, em alternância com passagens contrastantes pelo ritmo, dinâmica e acções teatrais. Em contrapartida, nas suas obras de música de câmara (p.e. *Libera Me*) há planos sonoros constituídos por notas sustentadas com timbres variados que se instalam em durações mais longas e que encaram o tempo sobretudo na continuidade.

4.2. Melodia e Harmonia. Espaço Sonoro e Dissonâncias.

No que respeita às características da melodia em C.C., as observações de Joseph Machlis parecem, a este propósito, aplicar-se à prática da compositora:

«O compositor do século XX não tem tendência para adaptar a sua melodia a modelos standardizados. Não limita uma frase a quatro ou oito tempos só porque a anterior tinha essa medida. Apresenta uma coisa uma única vez, em lugar de duas ou três. Com o abandono da simetria e da repetição, deseja atingir uma melodia vibrante, da qual tenha sido retirado todo o excedente. (...) Tal melodia interpela-nos de forma mais forte do que as melodias antigas. Ela exige espírito ágil e atenção incansável por parte de quem escuta, visto que as suas frases entrelaçadas não permitem uma percepção fácil do sentido.»²⁴

A recusa da linha melódica como princípio gerador de escrita musical, que C.C. também adoptou, torna a função harmónica particularmente importante na sua aplicação específica a cada peça e implica que a escrita vertical influencia outros parâmetros, como a textura ou o timbre. Efectivamente, acrescentando elementos de diferentes naturezas sonoras, entre os quais os «sons brutos» produzidos por objectos ou por uma utilização não convencional dos instrumentos tradicionais, a paleta sonora alarga-se e a própria essência da harmonia muda de natureza. Obteremos, com estas misturas de sons híbridos e de notas de música produzidas na tessitura natural a cada instrumento, um universo musical que se alarga remetendo-se a uma semântica particular, por via da gramática própria da compositora.

²³ György LIGETI, «D'Atmosphères à Lontano. Un Entretien avec Joseph Häusler», in: *Musique en Jeu*, n.º 15, Paris, Setembro 1974, p. 113.

²⁴ John MACHLIS, *Introduction to Contemporary Music*, Nova Iorque, Norton & Company, 1979, 2ª edição, pp. 13-14.

Esta gramática constitui-se a partir da insistência em certos intervalos: quartas e quintas, aumentadas ou diminutas, por vezes sobrepostas para formar acordes; segundas maiores e menores, numa procura sistemática da dissonância; sétimas e nonas (por vezes sextas) maiores e menores; e, de uma maneira geral, intervalos aumentados e diminutos; finalmente, contém também a utilização frequente de fragmentos cromáticos, de escalas de tons inteiros e mistas, preferências que caracterizam uma atitude radicalmente afastada da harmonia romântica e clássica.

C.C. insistiu ainda no alargamento do espaço sonoro (segundo Francis Bayer)²⁵, mudando de oitava com muita frequência, o que dá um aspecto gráfico particular a muitas passagens e muda o timbre das linhas instrumentais. Este alargamento, alternado com intervalos estreitos, exige, na execução, uma energia em forma de ondas com gestos largos de todo o braço, alternando com pequenos movimentos quase imperceptíveis dos dedos da mão, sobretudo para o piano e o contrabaixo (v. passagem para 2 pianos, em *Double*, Int. 3, cit. de *Esboços...*, IL. 96).

²⁵ Conceito largamente desenvolvido por Francis BAYER na obra *De Schönberg à Cage*, Paris, Klincksieck, 1987, 1ª edição 1981.

INTERVENÇÃO 3

PIANO GRAVADO E PIANO AO VIVO

ENTRA GRAVAÇÃO

VINYL CHINESE
PASSAGENS
PRIMEIROS

CONTINUA SEMPRE ATÉ AO FIM (PIANO AO VIVO)

GRAVADOS
(ACÚDOS)
(LEGUENAS INTENCIONADAS, ESPAGNADAS)

AO VIVO (QUEMOS-ESTILO)

PIANISTA DA SINA DE ENTRADA (ESPELHO)
(ENTRA PIANO GRAVADO)

PIANO GRAVADO 8

Automático
P=60

①

②

SIMILE EM SIMULTÂNEO (DÊNDOS SOBRE AS CORDEAS)

PIANO AO VIVO

Hipnótico Automático
P=60

PASANTISSIMO ATÉ ATRAQUE INTERVENÇÃO 4

→ VIRAR

No exemplo anterior é notável a tendência – que parece um pouco «artificial» – para provocar o afastamento de notas próximas (intervalos de segunda e terceira maiores ou menores) e invertê-las por forma a obter grandes espaços sonoros de notas distanciadas, num sistema que não é serial nem tonal, remetendo fundamentalmente para uma «música explosiva».

Um dos objectivos será a diversificação dos timbres para criar outras «paisagens sonoras»; fá-lo com a desconstrução de melodias recorrentes, o que permite o reconhecimento do material. Quanto ao piano, por vezes as duas mãos devem tocar no mesmo registo, e então o espaço físico torna-se cerrado. Tratando-se de passagens rápidas, tornam-se difíceis de executar (temos a impressão de que uma mão persegue a outra sem conseguir apanhá-la) e os pormenores escapam à percepção do auditor, que apenas ouve pequenas vagas de sons confundidos:

Ainda em relação à harmonia, no que toca às concepções contemporâneas, J. Machlis precisa:

«Para se libertar do som do passado, os compositores procuram outros métodos de construção dos seus acordes: começam a basear o acorde no intervalo de quarta. Esta mudança de uma harmonia em terceiras para uma harmonia em quartas constitui uma das importantes diferenças entre a música dos séculos XIX e XX. Os acordes construídos com base em quartas têm uma exuberância e uma frescura que caracterizam a *new age*. (...) Aquilo que os nossos antepassados tinham o hábito de ouvir sucessivamente, nós desejamos hoje ouvir em simultâneo. Um acorde que contenha os 7 graus da escala maior não só acrescenta sabor à tríade tradicional (o acorde de terceira) mas aumenta o volume do som, o que se tornou um efeito muito apreciado pelos compositores. (...) Um ‘arranha-céus’ (acorde de 7 ou 9 sons) é, com efeito, um poliacorde que pode ser ouvido em dois ou três planos. A sucessão destes acordes pode então criar vários planos harmónicos.»²⁶

4.3. Instrumentos e Objectos Sonoros: «Agressões e Falsificações». Ritmos e Sonoridades.

Podemos verificar, depois de todos os exemplos já referidos, que C.C. utiliza os instrumentos de uma forma não convencional e que os instrumentos principais são, num primeiro grupo, o contrabaixo, o piano, o violoncelo, a grande percussão (tímpanos, xilofone, vibrafone, tom-tons, bombos, caixa militar, tambores, gongo) e a pequena percussão (flexatone, campainhas, crótalos, *wind-chimes*, *temple-blocks*, triângulo, numerosas baquetas, etc.); e num segundo grupo, o violino, a viola de arco, a guitarra, a flauta, o clarinete, o trompete, a trompa, o saxofone. Assim se exprimem as preferências da compositora, preferências essas que influenciaram a formação do grupo ColecViva, cujos instrumentistas permanentes eram uma pianista, um contrabaixista, um percussionista e Capdeville, que se dividia entre um segundo piano, a percussão e o jogo teatral; os outros elementos do grupo eram um cantor, um bailarino/coreógrafo, um mimo e um poeta/actor.

Ao conjunto dos instrumentos, C.C. juntava numerosos objectos sonoros para arranhar, esfregar ou bater nos instrumentos. Numa primeira categoria incluem-se objectos que produzem ruídos mais próximos dos sons musicais (tocando nas cordas, nas caixas de ressonância ou no pedal do piano); numa segunda categoria, objectos que produzem ruídos mais secos, por consequência mais afastados das sonoridades musicais, ligados a estas, no entanto, por um processo acústico (berlindes, grilos de metal, água, etc.); finalmente, numa terceira categoria, os objectos electrónicos (p.e., as rãs em *Tibidabo* 89), a que C.C. recorria para ultrapassar o seu universo sonoro habitual, exploração que não foi, porém, exaustiva.

²⁶ John MACHLIS, op. cit., pp. 21-23.

No que respeita ao piano, a pesquisa sonora foi muito variada: em primeiro lugar, o piano preparado, tal como Cage o concebeu, com pequenas pedras, papel, lápis, etc., mas também com jogos nas cordas com crótalos, parafusos, baquetas (cabos e pontas), arcos, copos, etc. (aqui lembramos novamente *Atmosphères*, em que Ligeti propunha esfregões de cozinha e escovas para esfregar nas cordas do piano). Em segundo lugar, o piano percutido com as mãos, baquetas, crótalos, bambus, em todas as partes internas e externas. Finalmente, a utilização dos pedais para abafar ou prolongar as ressonâncias. Como já referimos a propósito da voz, o interior da caixa servia também para amplificar o som de certos instrumentos, sempre com o objectivo de alargar o espectro sonoro e as suas reverberações.

Ainda relativamente ao piano, um efeito recorrente é o dos *glissandi*, do mais pequeno entre duas notas até ao mais afastado – isto é, a pianista percorre o instrumento em toda a sua extensão, sentada sobre as teclas; outro efeito é o dos *clusters*, executados com as mãos – da palma à ponta dos dedos –, com todo o braço ou com a ajuda de um objecto.

Exactamente a propósito das utilizações não convencionais do piano no nosso século, P.A. Castanet diz:

«A coreografia pianística, desde os anos 50, compõe-se, já o vimos, de uma paleta bastante larga de gestos dos membros superiores. Para o seu *Klavierstück XIII* (1981), saído do megaciclo em sete jornadas *Licht*, e subintitulado *Samstag aus Licht*, Stockhausen considera o instrumento como um piano-canapé. (...) A obra XIII de Stockhausen faz parte do repertório de teatro musical e o pianista tem de contar em voz alta, sussurrar, assobiar e espojar-se sobre e dentro do instrumento. Certos *clusters* deverão realizar-se com a parte carnuda do traseiro humano.»²⁷

O tratamento do piano enquanto instrumento de percussão manifesta-se já pelos ataques fortes, alternados com linhas mais melódicas mais doces. O jogo de ataques resulta provavelmente do gosto de C.C. pelas obras de Debussy, que a influenciou desde a juventude, quando, brilhante aluna de composição, escrevia as suas primeiras peças para piano. A verificação deste sistema de diferentes tipos de ataques alternados remete-nos para uma análise que Eveline Andréani faz sobre Debussy:

«Podemos, ‘grosso modo’, distinguir em Debussy dois tipos contraditórios de ataques: um tende a ‘apagar a percepção do martelo’, o outro, inversamente, utiliza o batimento pianístico, amplificando-o, ao ponto de o tornar perceptível como uma série de ‘sons percutidos’, em que cada um possui a sua particularidade; com efeito, há frequentemente dissociação, nas obras para piano de Debussy, de cada timbre de ataque percutido, o que constitui uma variedade de técnica pianística muito nova no início do século XX e que prefigura, de forma evidente, o piano contemporâneo (...).»²⁸

Tratando-se de um assunto que interessou grande número de compositores contemporâneos, voltamos às técnicas de ataque para mencionar as investigações pioneiras de Henry Cowell (em vários aspectos da escrita), nomeadamente no domínio do piano e no da voz cantada. Eis ainda um testemunho de P.A. Castanet sobre as variantes adoptadas pelo compositor americano:

²⁷ Pierre-Albert CASTANET, «Agressions: Falsifications et Percussions du Piano au 20e siècle», in: *Dissonanz* n.º 16, Genebra, 1988, p. 12. Publicado também in: *Cahiers du CIREM* n.º 10/11, Universidade de Rouen, Dezembro 1988.

²⁸ Eveline ANDREANI, *Anti-traité d'Harmonie*, Cap. IX, «Le Timbre Pianistique», Paris, Union Générale d'Editions, col. 10/18, 1979, p. 423.

«Outra técnica de ataque inaugurada por Cowell é a do jogo sobre as próprias cordas do piano. O ‘pizzicato’ com as unhas é assim corrente. Em certas peças, são também necessários adereços para arranhar nas cordas do piano. Por vezes é pedido que sejam deixados cair para que ressoem directamente nas cordas.»²⁹

Para a execução das partes de piano, C.C. contou com a colaboração da pianista Olga Prats, excelente concertista que se dedicou à interpretação rigorosa das partituras da compositora, desenvolvendo assim um grande trabalho, não só no plano pianístico mas também na recitação de textos e noutras explorações sonoras e cénicas, esforço notável porquanto se trata de uma pianista de formação clássica de reconhecido mérito a nível nacional e internacional.

O contrabaixo também é objecto de diferentes investigações sonoras, através de batimentos no braço, arranhando as cordas com objectos e pequenas percussões, com *pizzicati* com o arco (*al ponticello* e *sul tasto*), ou ainda explorando as ressonâncias da caixa.

Os instrumentos de sopro são objecto de procuras mais relacionadas com o sopro: ruídos que imitam o vento, sonorização da inspiração, sons com chaves, *flutterzunge*, etc., que fazem parte do vocabulário da música do nosso século.

Edgar Varèse, vítima de alguma incompreensão no seu país, batia-se já pela procura de novas misturas de timbres, sobretudo ao nível das percussões. Sonhava com um universo sonoro que suspeitava existir, que outros concretizaram mais tarde munidos dos meios tecnológicos de que ainda não dispunha. Contudo, sabemos hoje quanto Varèse valorizou os instrumentos de percussão, desenvolvendo e complexificando o parâmetro do ritmo; o mesmo se passou em relação ao timbre, criando novas sonoridades que ainda provocam alguma surpresa na actualidade, como por exemplo certas passagens de *Ionisation* (1930-31), para 13 músicos e 37 instrumentos de percussão, e de *Amériques* (1918-22), para grande orquestra.

De certa forma, podemos dizer que também C.C. teve de combater para fazer vencer um estilo que era compreendido e apreciado apenas por uma minoria. No período em que a sua actividade foi intensa, as instituições que organizavam concertos procuravam, timidamente e com pouca convicção, integrar peças contemporâneas nos programas dos concertos, o que fez com que os compositores se confrontassem também com o público. Por um lado, C.C. quis fazer aceitar as suas peças. Mas como desejava igualmente provocar reacções no público por uma certa inovação mudava os espaços de representação, fazia deslocar os músicos enquanto tocavam os instrumentos ou criava momentos de silêncio ou de total imobilidade que rapidamente se tornavam desconfortáveis e interpelavam o auditório. Apesar disso, captou a adesão de um público que achava os seus espectáculos estimulantes mesmo que nem sempre inteiramente acessíveis.

4.4. A acusmática e a Espacialização Sonora

A acusmática, a que Constança Capdeville recorreu para as partes vocais, serviu-lhe igualmente para tornar mais espessas as texturas das partes instrumentais, para modelar as intensidades e alargar a espacialidade. Esta espessura das texturas foi realizada com a sobreposição de camadas sonoras de natureza ora idêntica, ora bem diferenciada: um exemplo que ilustra o primeiro caso é o solo de contrabaixo, em 5 partes, em *Memoriae II*, difundido em simultâneo com o mesmo solo tocado em cena. Na Abertura da mesma obra, outro exemplo ilustra o segundo caso: a sobreposição do som de

²⁹ Pierre-Albert CASTANET, op. cit., p. 45.

fósforos que se partem e de um mib grave muito longo, no contrabaixo, com sons difundidos em ataques irregulares da mesma nota no piano e com vozes sussurradas em cena.

Serviu ainda os conceitos da acusmática diversificando os espaços cénicos, criando pontos longíquos para a difusão do som nos altifalantes (ver Cap. II) obtendo assim espessuras e intensidades impossíveis de atingir com o grupo reduzido de intérpretes que participava habitualmente nas representações.

Procedendo assim, C.C. não fazia mais do que seguir as experiências de K. Stockhausen, L. Nono ou E. Nunes neste domínio. Não nos podemos esquecer também dos primeiros passos dados neste tipo de experimentação por Stockhausen e Boulez nas sessões do «Domaine Musical», e a aplicação da electroacústica à poesia realizada, entre outros, por Bernard Heidsieck, no âmbito da poesia sonora, da qual foi e continua a ser um persistente defensor.

Eis, a propósito, uma das definições do termo «acusmática», proposta por Michel Chion, de que transcrevemos a primeira parte:

«Acusmática: palavra rara, derivada do grego, é definida assim no dicionário: ‘adjectivo, diz-se de um ruído que se ouve sem ver as causas de onde provém’. Foi retomado por Pierre Schaeffer e Jérôme Peignot para designar uma experiência hoje muito corrente mas pouco reconhecida quanto às suas consequências, que consiste em ouvir rádio, um disco, o telefone, o vídeo, etc., tudo sons cuja causa é invisível. A audição acusmática opõe-se à audição *directa*, que é a situação ‘natural’, aquela em que as fontes dos sons se encontram presentes e visíveis. A situação acusmática renova a maneira de ouvir. Ao isolar o som do ‘complexo audiovisual’ de que fazia parte inicialmente, cria condições favoráveis para uma *audição reduzida* que se interessa pelo som em si, enquanto *objecto sonoro*, independentemente das suas causas e do seu sentido (se bem que a audição reduzida se possa exercer também, mas mais dificilmente, numa situação de audição *directa*).»³⁰

4.5. Pesquisa de Timbres e Contingências da Escrita

Relativamente aos trabalhos sobre o timbre, C.C. adoptou meios muito diversos, que se aproximaram, mais ou menos imaginativamente, dos dos seus colegas. Por exemplo, escreveu escolhendo tessituras estranhas a cada instrumento, até alturas extremas, para obter momentos de grande tensão; manteve uma procura sistemática de todos os tipos de fontes sonoras, para além dos instrumentos: efeitos de voz, recurso ao electroacústico para a distorção dos timbres habituais ou para a junção de outras sonoridades, tais como os ruídos de um comboio que parte, de copos partidos, de papéis rasgados, de gritos de pavões, de passos, de estalos, de sons de rãs electrónicos. Outros meios ainda: misturas de sons musicais sobrepostos aos barulhos e a organização interna do material.

Uma vez mais, afirmamos que as tendências de C.C. no que respeita ao tratamento das cores, do primado dos conjuntos de formação reduzida, da transparência dos timbres e do contraste das texturas vão ao encontro das tendências gerais, descritas por J. Machlis:

«(...) Muitos compositores contemporâneos transportaram para a orquestra o espírito da música de câmara e, ao fazê-lo, aproximaram-se do que sempre foi o ideal do quarteto de cordas e dos géneros de música similares: a pureza de textura, a clareza de pensamento, a fineza da expressão e a subtilidade do efeito.»³¹

³⁰ Michel CHION, *Guide des Objects Sonores*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, p. 18.

³¹ John MACHLIS, op. cit., p. 45.

Consciente deste novo mundo sonoro no qual foi penetrando, C.C. designou novos símbolos para a escrita, cujo significado é preciso compreender antes de poder interpretar as suas partituras, que se apresentam, na sua maior parte manuscritas, com inúmeras notas explicativas e roteiros sobre os movimentos, as luzes e a interpretação. Os encadeamentos, que nem sempre são explícitos, constituem grande dificuldade para novas montagens dentro do respeito das que foram realizadas pela compositora, no momento da criação.

Esta não-definição não parece ter como objectivo deixar um espaço de improvisação; parece antes representar o gosto pela montagem, fase igualmente criativa nas suas obras de T.M.. A improvisação consistia apenas na escolha pelos intérpretes da ordem pela qual escolhiam os reservatórios que continham fragmentos de música (p.e., em *Avec Picasso, ce Matin...*, há reservatórios em forma de cubos, processo idêntico ao que usou Lutoslawski nos seus *Jeux Venitiens*). Visto que a compositora chamava a si a construção das obras, deixando ao aleatório um espaço muito reduzido e enquadrado por regras bem precisas, podemos neste caso falar de um aleatório controlado ou pré-determinado. Isto não a impediu de solicitar a colaboração dos seus intérpretes e aproveitar das suas sugestões, mas mantendo sempre a liberdade de tomar as decisões finais.

4.6. Formas/Estruturas. O Riso e o Humor dos Outros

A análise morfológica das obras de T.M. de C.C. indica que estamos, invariavelmente, em presença de uma forma com características abertas, no sentido em que não há uma única apresentação de motivos que pressupõem um desenvolvimento nem a intenção de levar a uma conclusão no fim de cada parte ou de cada peça. Apesar disto, notamos que há quase sempre uma estrutura semelhante: um começo, que a compositora chama «abertura», seguido do desenrolar da acção musical, entrecortada de subidas e quedas de energia, e um final (nem sempre muito definido) em descida, apagando-se. Mesmo se por vezes a abertura se estende na duração, apresentando notas longas sustentadas, ruídos ou outros efeitos que se instalam antes que um «élan» possa pôr em marcha a dinâmica da peça, podemos comparar estas estruturas a um fraseado musical clássico, inspirado no fraseado gregoriano: «thesis» para o início, «arsis» para o desenvolvimento, contendo pequenas e grandes vagas, subidas e quedas; às vezes a frase permanece suspensa, mas há um frequente retorno à «thesis», que nunca se apresenta como uma conclusão muito definitiva ou fechada. Este género de organicidade das estruturas musicais remete para a formação que C.C. recebeu na juventude com professores de música, em Portugal, especialistas em música gregoriana, tendo usufruído de importantes ensinamentos teóricos e práticos, noções que ficaram profundamente enraizadas e, seja na composição, seja na interpretação, reconhecem-se os traços desta sólida formação.

A morfologia das peças de C.C. é ainda caracterizada por numerosas sucessões de contrastes, como pudemos observar ao longo deste estudo, os quais se situam ao nível de todos os parâmetros. O mesmo se passa quanto à gestão da energia que determina as alternâncias entre momentos de tensão e de calma. A forma é ainda determinada pela recorrência às autocitações e às citações dos compositores preferidos de C.C.: de Monteverdi a Mozart, de Wagner a Debussy, de Satie a Stravinsky, de Bussotti a Stockhausen.

As peças mais importantes apresentam uma estrutura dividida em várias partes: 11 «pequenas cenas» para *Don't, Juan*; 7 «secções» para *Mise-en-requiem*; 7 «situações» para *Memoriae II*; 8 «intervenções» para *Double*; 13 «sequências» para ...para um *Stabat Mater*; 4 «partes» para *Tibidabo* 89, muito desiguais, seja pelo material, pela duração, pelo carácter ou pela energia utilizada para cada uma destas partes.

Entre os elementos a que C.C. recorria, há um grupo – o riso, as gargalhadas, os sorrisos – que, não sendo frequente, tem muita eficácia expressiva. Há locais em que o riso é desagradável ou

simplesmente surpreendente. Há risos francos, hipócritas, de desprezo, corrosivos ou irónicos. Em certos momentos, o riso pode gelar a assistência; noutros, torna-se comunicativo. O riso integra-se sempre no desenvolvimento musical, e, por isso, interfere na forma.

A escolha do teatro musical por C.C. representa sem dúvida, entre outros motivos, o desejo de romper com outra forma: a do concerto tradicional. Explica-o claramente nas suas aulas a jovens músicos, defendendo uma profunda transformação do concerto, na relação de comunicação espectáculo/público. O musicólogo português Mário Vieira Carvalho lembra-o nos seguintes termos:

«O sentido da invenção teatral de Constança Capdeville – que chama a atenção de um público numeroso, sobretudo nas camadas mais jovens – manifestou-se ainda em vários espectáculos no âmbito das actividades do ACARTE (Museu de Arte Moderna da F.C. Gulbenkian) e do seu projecto ‘O concerto hoje’, visando a teatralização (e, por este meio, a transformação) da estrutura de comunicação tradicional da instituição concerto.»³²

Neste aspecto em especial, C.C. não está isolada na Europa, visto que outros compositores, como Kagel, Berio, Berberian, manifestaram a mesma necessidade de mudança, através dos mais variados meios. Tinham uma coisa em comum: o desejo de romper com a «forma» do concerto, da ópera, do recital, de concepção tradicional. Aliás, em 1964, Kagel sintetizava já este desejo de ruptura:

«A necessidade de proceder a uma revisão radical das crenças, dos mitos e das noções ‘passe-partout’ que se acumularam ao longo dos últimos quinze anos é inelutável. Ao mesmo tempo, a história musical, demasiado rígida, deve não só ser revista mas actualizada através de acelerações diferentes daquelas a que nos habituámos. A incrível aceleração da história musical obriga-nos a uma contínua interrogação dos processos de pensamento, dos métodos de composição, dos tipos de produção sonora e das práticas do concerto hoje.»³³

É interessante encontrar, mais ou menos nos mesmos termos, uma idêntica preocupação por parte da grande intérprete e compositora Cathy Berberian, numa entrevista ao «*Le Monde de la Musique*». Falando do recital, a cantora punha em questão, sobretudo, a sua forma tradicional:

«Para mim, a palavra ‘tradição’ é por vezes um alibi para a preguiça, a falta de fantasia e de coragem. Aceitamos sem discutir o que todos fizeram antes de nós. (...) Repare-se, por exemplo, na forma do recital. Muitos ignoram-no, mas o recital de canto tal como o conhecemos hoje, o recital clássico que começa pela música antiga, depois a melodia francesa, os ‘Lieder’, depois do intervalo a música contemporânea e para acabar a música étnica (se for negro, cantará espirituais, se for arménio, as canções arménias), deve-se a Marcella Sembrich, nos anos 1903-04. (...) Se isto lhe agrada, se se sentir bem nesta forma, então é livre de a praticar. Mas eu quero fazer um recital de outra forma...»³⁴

De facto, o que está em causa não é tanto a forma-estrutura mas aquilo que a constitui, isto é, a matéria, o conteúdo determinante da configuração do produto musical, tal como ele se dá à nossa

³² Mário V. de CARVALHO, in: *Portugal Contemporâneo*, vol. IV, obra dirigida por António Reis, Lisboa, Alfa, 1992, p. 359.

³³ Mauricio KAGEL, in: *Histoire de la Musique Occidentale*, tomo 2, dirigido por Brigitte e Jean Massin, Paris, Editions Messidor/Temps Actuel, 1983, p. 422.

³⁴ Cathy BERBERIAN, «Iconoclastie», in: *Le Monde de la Musique*, Paris, Agosto 1988, p.100. Artigo de Martine Kaufman.

percepção. O humor, por exemplo, torna-se um elemento essencial nesta mudança e é focalizado pelas declarações das personalidades que citámos. A preocupação que os assaltava é totalmente coerente relativamente ao que hoje conhecemos das suas obras e das suas *performances*. Assim, Mauricio Kagel confessava, em 1971:

«A minha melancolia faz parte do meu humor. Todos os que têm humor e que o exprimem publicamente sabem como este fenómeno deve ser levado a sério e tudo o que escrevo é determinado por esta ética, sem a qual não poderia escrever fosse o que fosse. (...) Não acredito que haja um humor que não seja crítico e cada humorista profissional é um moralista profissional...»³⁵

As convicções acima expressas foram aplicadas em grande parte das obras do compositor. Daremos um exemplo de *Quodlibet*, 1986-88, para voz feminina e orquestra, onde este humor encontra as suas raízes nos textos de canções populares francesas do século XV, ditos pelo narrador, e na montagem que deles faz o compositor:

«(...)

Se amo o meu amigo

Bastante mais que o meu marido,

não é nenhuma maravilha:

ele não passa de um artesão

daquele belo mester

que se faz sem luz da vela.

Oh! Oh oh oh! (sic)

(...)

De noite ou de dia, de dia ou de noite

Sofro, em sofrimento estou:

De dia ou de noite, de noite, de noite, de noite.

As noites, os dias, as noites.

Sofro e grandes são os meus tormentos:

Tenho dores de... dentes

Que pena! serão decerto amores...»³⁶

Esta necessidade de utilizar o humor enquanto meio de comunicação levando o público às mais diversas emoções por via do jogo e do riso seduzia também Cathy Berberian. Ela entusiasmou Berio nessa direcção, o que o levou a dedicar-lhe obras tão particulares como *Visage* (1961), na qual é necessário proceder a rápidas transformações de estados de espírito, o que permitia à virtuosa cantora recriar uma multiplicidade de «nuances» expressivas. Mas também a própria C. Berberian compôs algumas peças (como *Stripsody*, em 1966, *Morsycat(h)y*, em 1971, e *Awake and Read Joyce*, em 1972) que exprimiam, de maneira simples, o seu desejo de emocionar o público de outra forma:

«Encontrei a grande necessidade de fazer rir as pessoas. Penso que é muito importante, porque a vida nem sempre é alegre. É fácil tocar as pessoas mas é muito difícil fazê-las rir. E a satisfação de as fazer rir é, para mim, enorme.»³⁷

³⁵ Mauricio KAGEL, op. cit., p. 424.

³⁶ Mauricio KAGEL, *Parcours avec l'Orchestre*, Paris, L'Arche, 1993, p.150.

³⁷ Cathy BERBERIAN, op. cit., p. 102.

É justo citar ainda aqui G. Aperghis, que trata o humor não só na estrutura das suas obras de teatro musical – obras onde, segundo P.A. Castanet, «o efeito cómico está ao serviço da teatralidade» – mas também no conteúdo de certas peças, como é o caso de *Le Rire Physiologique* (1982), para barítono e pianista não mudo, sobre um texto de Raymond Devos.

A propósito desta peça, Castanet faz o seguinte comentário, num texto intitulado «*O Cómico em Música: as Figurações da Imagem Sonora*»:

«Do ponto de vista cénico-sonoro, o texto e depois o ‘sketch’ do humorista Devos exige uma demonstração quase exaustiva do catálogo sonoro das diferentes formas de rir: do gesto abafado às explosões em ‘staccatissimo’, passando pelo riso mecânico e frio, o riso silencioso, o riso cantado (como na ópera ou nas melodias de Liszt ou nos ‘lieder’ de Wolf), com voz de falsete ou sobre o sopro, ou pelo espasmo doloroso que soluça. Claro que o riso artificial desencadeia o riso verdadeiro do público.»³⁸

Em analogia com Aperghis, C.C. trata o humor igualmente pela natureza do material, pela sua inclusão na acção musical/teatral e pela organização da estrutura interna. Por exemplo, na peça *Memoriae II*, o cantor sorri ironicamente, quando diz «*But you don't know what it is*», e, na mesma obra, há um diálogo em que uma voz repete várias vezes a indicação para os *tutti*: «*Da capo al segno*», sendo uma das diferentes respostas, fortes gargalhadas pelos *tutti*.

Mas o humor em C.C. é muitas vezes mais subtil e deriva de imagens simbólicas ou de situações absurdas. Obtém assim estes efeitos com a mistura de textos e de intervenções musicais ou com figuralismos em que a música é pleonástica relativamente às acções teatrais, nos quais consegue situações de uma comicidade irresistível.

Neste particular, C.C. admirava muito E. Satie, as suas manifestações de humor em que a ironia, um pouco corrosiva, estava presente. Considerava que estas formas de humor em Satie eram a expressão da sua inteligência.

E definia assim a sua relação com a música:

«Não posso dizer que fazer música seja uma necessidade para mim; é simplesmente uma coisa natural, a minha maneira de estar no mundo.»

5. CONSTANÇA CAPDEVILLE. A IDEIA MUSICAL E A VIDA

«*Oh! Tout là-bas, là-bas...par la nuit du mystère, où donc est-tu,
depuis tant d'astres à présent...
O pleure chaotique, ô Nébuleuse-mère,
Dont sortit le Soleil, notre père puissant?*»

Jules Laforgue

Num texto a propósito da sua obra *KENGIR ou la Voix Captive*, François-Bernard Mâche, depois de algumas considerações, define o que é para ele a Ideia musical, referindo-se à música de hoje:

«Houve uma época em que este género de considerações poético-filosóficas passavam por uma fantasia à volta do verdadeiro assunto, isto é, a seriedade da escrita. Parece-me que hoje podemos apostar em que o público compreenderá melhor a ideia musical desco-

³⁸ Pierre-Albert CASTANET, in: Colóquio Internacional «Le Genre Comique», Universidade Paul Valéry de Montpellier, Centro de Estudos Século XX, 10 de Maio, 1996, Actas a publicar.

brindo o imaginário do pensamento do compositor em vez do seu ‘instrumentarium’. Não é que as técnicas já não coloquem qualquer problema, mas antes que os compositores voltem enfim a dirigir-se prioritariamente aos que amam a música acima dos problemas. E também que a ideia musical tomou forma a partir da escrita.»³⁹

Consideramos que esta última frase sintetiza o princípio da ideia musical da obra de Capdeville, encarando-se escrita no seu sentido mais amplo, integrante de materiais diversos. Parece ser fundamental para a compreensão dessa obra estabelecer a ligação indissolúvel entre a via pessoal, as ideias filosóficas e a criação artística da compositora. É a esta luz que procuraremos fazer desfilar alguns acontecimentos-chave da vida de C.C., entrelaçados com alguns princípios essenciais da sua criação.

C.C. nasceu sob os bombardeamentos de Barcelona, durante a Guerra Civil espanhola, atravessando com a família, na pequena infância, um período de grande fome e adversidade. O pai conseguiu escapar por oito vezes ao pelotão de fuzilamento. Fugiram, portanto, como tantos outros cidadãos espanhóis na época, e instalaram-se definitivamente em Portugal quando C.C. tinha 9 anos.

Apesar destas más condições, o seu pai, naturalmente atraído por tudo o que era artístico, iniciou-a, nos primeiros anos de vida (em Barcelona), a tudo o que se veio a revelar essencial no futuro em que a compositora atingira a idade adulta: a música, a dança, o cinema. Parece evidente que os traços da horrível violência que viveu mas também do amor que recebeu sejam perceptíveis na essência da sua música, nos seus espectáculos e na sua relação com o mundo. C.C. vivia a cada momento a música que habitava o seu ser interior e que lhe impregnava os gestos simples do quotidiano; reciprocamente, a sua música inspirava-se em pequenos acontecimentos desse quotidiano. O compute da criação musical é ainda testemunho das suas ideias: as verbalizadas e as latentes nas suas escolhas literárias, musicais ou filosóficas.

Desde logo uma tendência mística sobressai na dicotomia entre pólos antagónicos – terra e céu, subterrâneo e aéreo, obscuridade e luz –, pólos entre os quais oscilam a obra e a vida de C.C. A compositora confessava, por exemplo, que ao compor *Libera Me* (uma das suas primeiras obras) se colocava no centro da Terra; enquanto que na composição *Que mon chant ne soit plus d’oiseau* (a sua última obra) se sentia num ponto central do espaço sideral.

Teria o misticismo de C.C. tradução numa religião determinada? A compositora afirma:

«Tenho a minha religião, que é muito especial. Acredito numa força, numa energia que se projecta noutra força que, por seu lado, vai desencadear outras energias...»⁴⁰

Esta energia ancorada numa educação católica fazia com que C.C. acreditasse numa vida depois da morte, o que a tornava uma pessoa cheia de força e frágil ao mesmo tempo, tendo alimentado um sentimento de coragem que a defendia da morte física que a ameaçava, por razões hereditárias, desde sempre. Esta convivência da vida e da morte atravessa, aliás, grande parte das suas obras.

Também as suas ideias musicais estiveram sempre impregnadas de uma forte presença do invisível, que se revela obstinadamente em quase todas as peças de T.M. através da melodia sobre o verso de T.S. Eliot: «Quem é o terceiro que caminha sempre ao teu lado?»⁴¹, que C.C. sintetiza na frase «*wo bist du?*» (como referimos na p. 45). Em cada versão diferente a interrogação mantém-se, espécie de

³⁹ François-Bernard MACHE, «KENGIR, ou la Voix Captive», in: *L’Idée Musicale*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, Universidade de Paris VIII, 1993, pp. 39-40.

⁴⁰ Constança CAPDEVILLE, entrevista a «*O Século Ilustrado/Revista*», Lisboa, 23 de Abril de 1989, p.18.

⁴¹ T.S. ELIOT, verso n.º 370 do poema «O Que Disse o Trovão», da Antologia *Terra Desolada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, 1ª edição 1981, p.103.

diálogo música/texto em que a linha melódica revela uma serenidade, quase uma certeza, enquanto o texto revela uma inquietude crescente que poderíamos traduzir na problemática: onde, quando e como? Esta presença do invisível e do imaterial ressalta igualmente num excerto do texto de Dalí, *Metamorfose de Narciso*, a partir do qual construiu o personagem de Don Juan:

«Narciso, na sua imobilidade, absorvido pelo seu reflexo com a lentidão digestiva das plantas carnívoras, torna-se invisível.»⁴²

Há outra ideia neste texto que a fascinava, a da transformação/metamorfose, que utilizou aliás frequentemente, seja na construção musical seja nos encadeamentos das acções teatrais:

«Mas tu, Narciso,
formado por tímidas eclosões perfumadas de adolescência transparente
Dormes como uma flor de água.
Eis que o grande mistério se aproxima,
Que a grande metamorfose vai ter lugar.»⁴³

Personalidade carismática, C.C. atraía e sensibilizava as pessoas do seu círculo, que guardam ainda uma forte impressão do trabalho realizado em conjunto. Esta atracção resultava em grande parte da valorização que C.C. fazia de todos os pormenores, fossem eles gestos, objectos, instrumentos ou personagens. E também do seu olhar sobre o mundo e sobre os outros.

A sua arte de transformar as coisas era quase mágica e reporta-nos a outra passagem do mesmo texto de F.B. Mâche:

«(...) A ideia musical não consiste unicamente numa reunião mais ou menos complexa de formas sonoras mas sobretudo numa operação de evocação, no sentido quase mágico, da voz secreta que persiste. (...) É esta a razão por que dizia que o compositor é uma espécie de xâmane. Disfarçado aqui de sumério, visto que sob estas vestes históricas entreviu uma energia latente, uma voz cativa, que a música deveria libertar.»⁴⁴

Por outro lado a sua visão do mundo que transparece aliás na obra e era patente nas suas atitudes e reflexões continha ainda alguma frescura um pouco infantil. Uma das facetas desta ingenuidade era a sua atracção por tudo quanto era mecânico: por exemplo, a criação como intérprete no seu último espectáculo, *Take 91* (1991), que nos remetia para a boneca-autómato Coppelia de Delibes (citada por C.C. em *Doppiomaggio*, 1986).

Noutro momento, durante uma visita ao parque de Barcelona (onde está instalado o Museu dos Autómatos), o seu fascínio face às bonecas-autómatos e às pequenas músicas programáveis que aí se podem fazer tocar inspirou-a para escrever *Tibidabo 89* (obra que permaneceu inédita). Foi através destas pequenas caixas de música que teve o primeiro contacto com uma das *Gymnopédies* de Erik Satie, descoberta importante para o resto da sua vida.

O mesmo fascínio emanava do seu espectáculo cénico-musical *Erik Satie comme tout le monde*, em que C.C. criou, como intérprete, um personagem-autómato que é o duplo do Macaco da peça *Le Piège de Meduse*, de Satie. Esta representação desenrolava-se com movimentos automatizados dos olhos e de gestos de apontar tentando criar uma relação com o animal/objecto, com muita seriedade,

⁴² Salvador DALÍ, op. cit., p.100.

⁴³ Idem, pp. 99-100.

⁴⁴ François-Bernard MACHE, op. cit., p.38.

o que dava um resultado bastante cómico. Atraía-a muito também o lado irónico, corrosivo, absurdo e mesmo perverso de Satie.

Ao referir Satie, é impossível não mencionar a grande influência que o mestre de Arcueil teve sobre C.C. Esta admirava-o ao ponto de criar vários espectáculos com os seus textos e a sua música, entre os quais *Vamos Satiear!* (em três versões), e de o citar frequentemente nas suas obras. Isto passava-se quando Satie não era ainda muito apreciado em Portugal e foi C.C. quem o reabilitou no meio cultural do país. Além disso, ela estimava muito o imaginário de Satie: a simbologia dos grafismos, a desmedida dos propósitos, as contradições e o gosto pela interdisciplinaridade entre as artes. Contudo, os processos criativos eram diferentes pois, enquanto o mestre colaborava com outros artistas criadores, C.C. era normalmente responsável pela globalidade dos espectáculos que criava.

No programa de *Erik Satie comme tout le monde*, reproduz-se o título do «ballet obsceno», *Relâche*, de que Picabia foi autor do argumento e do cenário. A frase que este imprimiu num cartaz respeitante a esta peça contém um conceito com o qual C.C. estaria totalmente de acordo: «Quando nos desabituares do hábito de tudo explicar?»⁴⁵

Esta frase traduz uma reacção contra uma atitude cultural da época que C.C. recusava porque entendia que na criação artística não é necessário explicar tudo. Uma afirmação de Satie, quando, ao referir-se ao papel dos intérpretes, acentua a necessidade de uma formação específica para poder responder às solicitações da arte do nosso tempo, encontrou certamente eco no espírito da compositora:

«L'interprète. Actuellement son rôle est considérable. Ce qu'il a fait pendant ces dernières années comptera dans l'avenir & sera un grand exemple.»⁴⁶

Este processo de preparação dos intérpretes mal tinha começado. A convicção da importância do papel de um intérprete com capacidades polivalentes, de músico/actor/cantor, com uma consciência profunda do movimento e da função do corpo, levou C.C. a fazer a formação dos seus intérpretes (como também fez e exigiu Aperghis). Com efeito, a pedagogia foi uma das vias pelas quais C.C. foi admirada e alguns dos seus alunos nunca esqueceram a forma como ela os despertou para o gosto por uma nova *performance* artística globalizante.

A tendência para as contradições, os jogos de contrastes e as oposições que verificámos no que respeita à análise das obras de C.C. manifesta-se também na dualidade entre a exuberância e os seus opostos: a fixação da imagem, o som mudo, o silêncio. É a compositora quem explica a sua perspectiva quanto a este elemento em jogo:

«O silêncio é um problema que é preciso resolver musicalmente. Como poderei trabalhar o silêncio em presença do texto e do som? A solução é fazer aparecer o silêncio no espectáculo como se ele fosse o som e fazer o som tomar o lugar habitualmente reservado ao silêncio.»⁴⁷

Silêncio que não era forçosamente sinónimo de vazio; pelo contrário, era indispensável para escutar outra coisa. Segundo Nietzsche:

«Ver mal é ver demasiado pouco; ouvir mal é ouvir demasiado.»⁴⁸

⁴⁵ Citado por Ornella VOLTA, in: *L'Ymagier d'Erik Satie*, Paris, Van de Velde, 1979, p. 85.

⁴⁶ Erik SATIE, *Ecrits*, reunidos por Ornella VOLTA, Paris, Ed. Champs Libre, 1977, p.164.

⁴⁷ Constança CAPDEVILLE, op. cit., p.18.

⁴⁸ Citado por Jean-François LYOTARD, «Plusieurs Silences», in: *Musique en Jeu*, n.º 9, Paris, Seuil, Novembro 1972, p. 64.

A via para tratar o silêncio como material composicional foi-lhe aberta por John Cage, outro seu reconhecido mestre, cujos textos conhecia bem assim como os seus trabalhos sobre o silêncio, e que era, ele próprio um grande admirador da personalidade criadora de Satie. As convicções de Cage, de acordo com a filosofia Zen, foram aceites por C.C. sobretudo pelo sentido místico que delas podia retirar. Nomeadamente para o seu espectáculo *The Cage* (1988), Capdeville cita uma frase que é uma «pista Zen», quanto à atitude pedida ao público durante a representação:

«Tu, que procuras a iluminação e que perguntas ao mestre onde está a casa do tesouro, porque procuras no exterior? Aquilo que procuras é a tua casa do tesouro: abre-a e utiliza esse tesouro.»⁴⁹

Mas, para lá da utilização do silêncio como material, C.C. demonstrou também a sua preferência pela escolha de textos, tais como os excertos de *A Toca*, de Kafka, ditos pelos instrumentistas na peça *Esboços para um Stabat Mater*. Eis uma das passagens deste magnífico texto em que Kafka nos dá a ouvir as reflexões de carácter metafórico de um animal não identificado, no momento em que se regozija com o facto de ter construído a sua toca num lugar escondido, seguro e longe de todos os barulhos do exterior:

«Mas o que a minha toca tem de mais belo é o seu silêncio. Decerto, este silêncio é enganador; pode ser interrompido de repente, e será o fim; mas por agora ainda cá está, posso deambular horas a fio pelas minhas galerias sem ouvir nada, a não ser por vezes o ligeiro estremecimento de qualquer animalzeco que os meus dentes rapidamente reduziram ao silêncio, ou o murmúrio de algum fio de terra assinalando-me a necessidade de uma reparação; senão, tudo está silencioso.

(...) Regularmente, de tempos a tempos, saio com temor de um sono profundo e estendo a orelha, espio este silêncio que reina imutavelmente dia e noite, sorrio tranquilizado e, com os membros estendidos, mergulho num sono ainda mais profundo.»⁵⁰

Mais tarde a situação evolui, pelo menos no imaginário do animal, que começa por temer a invasão de um visitante, que vai desejar no momento seguinte, para mais tarde voltar à situação inicial em que o silêncio e o isolamento o envolvem de novo. Kafka descreve assim a dualidade entre o desejo de silêncio e, paradoxalmente, o desejo de comunicação, onde, pondo em perigo uma paz adquirida, o «inimigo» seria, apesar de tudo, bem-vindo.

No espectáculo cénico-musical *Silêncio, Depois*, criado em 1991, sobre textos de Samuel Beckett, em colaboração com o poeta/actor Manuel Cintra, o tratamento do silêncio chega ao seu climax. Recitando os textos de Beckett num cenário muito despojado, o silêncio tomava os maiores espaços da representação tornando o espectáculo longo e pesado e hoje será lícito interrogarmo-nos sobre o seu sentido em relação à morte da compositora ocorrida cerca de um ano mais tarde. Justamente 1 ano depois, em Fevereiro de 1993, no primeiro aniversário da morte de Constança Capdeville, Manuel Cintra organizou, com a colaboração do ColecViva e de outros intérpretes próximos da compositora, um concerto-homenagem que sintetizava alguns dos melhores momentos da sua criação, concerto que foi bem saudado pelo público.

⁴⁹ In: Programa do espectáculo *The Cage*, no IFICT (Instituto de Formação e Criação Teatrais), Lisboa, 1988.

⁵⁰ Franz KAFKA, «Le Terrier», in: *Un Jeûner et Autres Nouvelles*, introdução e tradução de Bernard LORTHOLARY, Paris, GF-Flammarion, 1993, p.128.

Nessa ocasião, o encenador e crítico teatral Jorge Listopad escreveu no semanário «Jornal de Letras» um artigo, de que transcrevemos esta passagem:

«Constança Capdeville era o **lugar** fundamental e marginal; deixando intervir o mimetismo das forças antigas mas produzindo o curto-circuito da ‘**álea**’ grega do acaso, criou a vertigem.

Disciplinada e espontânea, anárquica e emocional, em múltiplas combinações, esta portuguesa de origem catalã criou também uma atitude, uma moral. Far-nos-á falta no futuro e já nos falta hoje, um ano depois, no concerto-homenagem que se viveu em sua memória.»⁵¹

Por nosso lado, gostaríamos de lhe prestar outra homenagem, mais tardia, é certo, que se traduz no reconhecimento de a termos tido entre nós, assumindo o sentimento e a cultura portugueses. E porque a modéstia é amiga inseparável da grandeza do ser, não hesitamos em identificar Constança Capdeville com o poeta Álvaro de Campos, na sua confissão:

«Não sou nada
Nunca serei nada
Não posso querer ser nada
À parte isso, trago em mim
Todos os sonhos do mundo.»

⁵¹ Jorge LISTOPAD, «Constança Capdeville, memória transparente», in: *Jornal de Letras*, Fevereiro 1993. Na época, Director da Escola Superior de Teatro e Cinema do I.P. de Lisboa.

CONCLUSÃO

«Dans le conflit qui les oppose, l'esthétique du contenu triomphe ironiquement par le fait que le contenu essentiel des oeuvres et de l'art en général – la finalité qui leur est inhérente – n'est pas formelle mais concrète. Cela dit, si ce contenu essentiel devient concret, c'est uniquement en vertu de la forme esthétique. Si l'esthétique doit traiter essentiellement de la forme, elle acquiert un contenu en rendant les formes éloquentes.»

T.W. Adorno, *Théorie Esthétique*

No início do Capítulo II, Os «Artifícios» da Teatralização, postulámos a necessidade de definir, através da análise das relações entre os elementos em presença no T.M. de C.C., a natureza íntima dessas mesmas relações. Foram então levantadas três hipóteses:

- É a música que contém em si a essência da ideia e dos elementos teatrais que a compositora faz ressaltar por via da encenação?
- É a encenação, com a sua gramática específica, que provoca os encadeamentos significantes do discurso textual/musical?
- São a música e a teatralização (incluindo o texto) que concretizam, em coexistência autónoma, um novo objecto evolutivo?

Estas hipóteses sintetizam, no que respeita à forma, as diversas perspectivas com as quais se analisou o teatro musical produzido entre os anos 60 e 80, período do seu apogeu na Europa.

Com efeito, as componentes do T.M. mais utilizados podem encontrar-se também noutras formas ao longo da história da música, de Monteverdi (*Il Combattimento...*) a Stravinsky (*A História do Soldado* ou *The Rakes's Progress*), passando por Schönberg (*Pierrot Lunaire* e os monodramas) e Brecht/Kurt Weill (numa formulação original do conceito de «arte social», aplicado ao teatro e à música). Contudo, foi preciso chegar à segunda metade do século XX para que se tivesse definido uma forma particular, veiculando um novo sentido. E esta forma subentende outro aspecto decisivo – outro olhar sobre o palco que Antonin Artaud já havia preconizado nas suas considerações sobre o teatro:

«Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.»¹

¹ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et Son Double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 55.

É no tratamento desta «linguagem concreta» que reside o essencial das criações de T.M., que, contando apenas com as componentes tradicionais do espectáculo, mais não faz que realizar esta procura à volta das mutações internas dos elementos e das suas respectivas interacções, num espaço integrado. A mudança profunda situa-se então ao nível da «qualidade» da comunicação, que não se apoiará mais num texto portador de sentido mas que procura libertar-se dele para encontrar novos sentidos.

Relembrando as hipóteses formuladas, no caso particular de C.C. não podemos dizer que é a música que dirige todo o processo composicional – a música é influenciada pelos «acontecimentos» que a rodeiam e, por momentos, impõe-se e clarifica o sentido de certas passagens, mas não é a partitura que determina o desenvolvimento das acções (embora tudo seja inscrito na partitura!). O seu discurso é independente, por vezes paralelo, e em certos pontos opondo-se ou reforçando a ideia. Recorrendo a figuratismos, esta forma afirmativa aproxima-se de uma estética *kitsch* (recorrente no T.M.).

A encenação, sendo o meio expressivo por excelência de que se serve C.C. para encaixar as peças das suas obras/*puzzles*, não determina contudo os materiais: para a escrita cénica, pelo contrário, a encenação concretiza-se através da organização dos materiais preexistentes que são utilizados para servir as múltiplas interpretações pretendidas pela compositora. Uma coisa parece evidente: é a encenação que torna visível a ideia do espectáculo; é através dela que a ideia se define, num plano superior, determinante de todo o processo composicional, encarada nos seus dois aspectos: a ideia/conteúdo de uma peça e o fio condutor que desenha o percurso do conjunto das peças.

Neste sentido diremos que C.C. procura, no momento da montagem, aquela linguagem concreta de que fala Artaud: a linguagem do espaço cénico (ou espaço físico) que se capta através de uma sensibilidade particular e que é preciso preencher em coerência com as energias que dele emanam. Nestes momentos privilegiados, a cena surge com um sentido específico e os intérpretes captam, por seu intermédio, a ideia condutora da peça em que vão participar.

A terceira hipótese parece sintetizar a trama da construção e adaptar-se ao método de C.C. (bem como ao de Aperghis): cada elemento desenvolve-se nos seus gestos internos, autonomia esta que não os impedirá de estabelecer, pontualmente, relações antagónicas ou consensuais com os outros. Há um conflito entre as componentes, mesmo quando está presente o desejo de autonomizar, e são estas relações que colocam as forças do espectáculo em jogo e determinam a sua racionalidade. Como verificámos, são as contradições em cada obra de C.C. que contribuem para definir a direcção do sentido final que resulta da soma dos contra-sensos precedentes.

Porém, uma coisa é visível: a musicalidade está subjacente a todos os actos propostos dos mais prosaicos aos mais elevados. Ela faz música como respira. Assim, é preciso reconhecer o papel essencial que a música desempenha nesta complexidade composicional, sabendo que se trata de uma função subterrânea que apenas se revela pelos seus resultados. A influência da musicalidade latente em C.C. é sempre identificável na organização geral dos materiais e totalmente assimilável à Ideia.

Esta verificação vem apenas confirmar a observação feita ao longo deste trabalho sobre a evolução de cada componente de um espectáculo de TM, que não é certamente fácil de identificar: o tecer dos materiais desvia e bloqueia os desenvolvimentos lógicos, esbatendo os contornos da sua evolução. Há, portanto, relações ainda por esclarecer: para o fazer, serão necessárias análises mais detalhadas que o espectáculo, na sua dinâmica própria, habitualmente não favorece. Isto remete-nos para outras questões caracteriais do T.M. contemporâneo:

- Em que medida se pode dizer que as intenções e a ideia que presidem à obra sejam entendidas pelo público no momento da representação do espectáculo?

Por outras palavras:

- Como se pode definir a qualidade das relações entre a obra de T.M. e o público? (Pergunta válida também para a música contemporânea e que focaliza os processos da recepção do objecto artístico).

Dominique e Jean-Yves Bosseur interrogam-se também acerca da comunicabilidade do T.M.:

«Ao esfumar as categorias, o teatro musical permite que os seus intérpretes beneficiem das suas experiências mútuas, que o cantor se torne actor, que o actor se sirva da voz de outra forma que não se atenha a um texto. (...) O teatro musical seria então uma redescoberta de formas de comunicação há muito tempo desaparecidas, como a Commedia dell'Arte, sufocadas em consequência de cisões que se multiplicaram ao longo da história do teatro e da música?»²

Primeiro que tudo, devemos considerar que o T.M., apesar de se destinar à cena, não se dirige particularmente ao público de teatro. A sua tradição é musical no sentido em que a iniciativa da criação parte dos compositores; ele dirige-se, em primeiro lugar, a um público que procura ouvir música contemporânea e que, por este facto, é menos exigente no que respeita ao jogo teatral. Assim, era relativamente fácil provocar reacções como gargalhadas, sendo os aspectos mais profundos menos perceptíveis, eventualmente por defeito de comunicação. Com efeito, toda a trama das intenções que Constança Capdeville utiliza como suporte para o jogo cénico, muitas vezes inspirada em referências às artes plásticas, à filosofia, à poesia, é difícil de situar e, por consequência, a coerência dos encadeamentos nem sempre é captada no momento das representações.

A este título, podemos considerar que o T.M. se fundamenta numa comunicabilidade aparente, através de um contacto imediato e espontâneo a que o público responde normalmente sem reticências, mas podemos questionar se esta comunicabilidade se verifica também relativamente aos contornos mais complexos das obras.

No T.M. de Capdeville encontramos componentes irónicas/humorísticas e dramáticas/espirituais, e parece evidente que a reacção do público se manifesta mais espontaneamente nas primeiras, hilariantes, do que nas outras, embora se dêem situações excepcionais quando a força expressiva da música reforça o sentido de uma situação dramática e, por esse facto, intensifica a adesão do auditório.

Em geral, as peças de C.C. tiveram uma boa receptividade por parte do público, como já tivemos ocasião de referir, facilitada pela dimensão de abertura a múltiplas leituras dos espectáculos; contudo, por vezes dava-se um certo bloqueio quando as acções se apoiavam em citações textuais ou outras, de difícil percepção no momento. A ininteligibilidade dos textos, a dificuldade em compreender as relações entre as cenas ou a impossibilidade de seguir a lógica de certas passagens ou sequências eram os obstáculos mais frequentes à plena compreensão do desenvolvimento das peças.

Esta é uma verificação que tivemos oportunidade de fazer ao estudar em detalhe a documentação de C.C., onde algumas das suas intenções de escrita estavam anotadas, o que nos dissipava as dúvidas quanto à verdadeira intenção de cada acontecimento.

Poderemos perguntar a este título se este aspecto hermético da arte, tanto de hoje como de sempre, não será finalmente condição essencial da natureza da própria arte?

Ainda outro aspecto de referir é o do efémero, de que o T.M. é representativo: assiste-se à criação destas peças com a consciência de que não se repetirão jamais. Olhamo-las assim com o mesmo espírito que temos face a uma instalação, uma *performance* ou uma improvisação, a que assistimos uma única e derradeira vez.

Neste sentido, o T.M. integra-se bem no conceito de arte do nosso tempo, em que os acontecimentos se encadeiam a grande velocidade e em que novas formas se sucedem, eliminando as anteriores. Este processo de substituição acelerada, poderíamos quase dizer este fenómeno de moda, não poderá

² Dominique e J. Y. BOSSEUR, «Théâtre Musical et Musiques d'Action», in: *Révolutions Musicales*, Paris, Le Sycomore, 1979, p. 126.

contudo anular a avaliação que se deve fazer da influência das criações de T.M. na evolução das artes do espectáculo: a dança-teatro, os espectáculos intermédia e multimédia, a *performance*, a poesia sonora e, sem dúvida, as novas formas de ópera contemporânea.

Se até agora pusemos em relevo certos traços do trabalho da compositora no sentido de a aproximar dos seus pares europeus, passamos agora a enumerar alguns outros em que a personalidade da compositora marcou a diferença.

Em primeiro lugar, insistiremos na amplitude da formação cultural de C.C. em todos os domínios da criação artística, abrangendo as épocas clássica e contemporânea, facto que salta à vista nas alusões que atravessam todas as suas obras; em segundo lugar, salientamos a facilidade com que utiliza as citações de numerosos autores, reportando-se nomeadamente aos do início deste século pertencentes às culturas da Catalunha, de Portugal, de França e de Inglaterra, com algumas piscadelas de olho aos EUA; em terceiro lugar, como traço caracterizador da sua personalidade criativa, o facto de a compositora utilizar a encenação como utensílio de uma escrita espectacular que dá expressão à sua natureza, tanto telúrica como espiritual.

Referiremos ainda outras duas tendências, de passagem: a utilização da voz cantada que, contrariamente à essência do T.M., não merece um tratamento privilegiado, não explorando as novas técnicas do canto (ao contrário do que é tradicional, Capdeville utiliza a voz sobretudo nas suas manifestações expressivas, como o ruído); o outro aspecto é o da improvisação (adoptado a vários níveis por outros compositores) que C.C. utiliza num grau mínimo.

Como Portugal tradicionalmente não faz a promoção dos seus criadores artísticos, científicos e literários, Capdeville sofreu as consequências negativas deste facto: a sua obra é pouco divulgada no estrangeiro e a sua celebridade confina-se quase exclusivamente ao meio musical português.

Apesar desta situação e mesmo se a sua obra se afirmou sobretudo nos anos 70 e 80, pode-se constatar que a compositora não recebeu apenas a influência dos seus antecessores: também exerceu influência sobre os seus sucessores. Uma frase de Jacques Longchamp sobre *Mise-en-requiem*, representado em Nice, em 1980, é um testemunho da força que se desprende das suas composições: «(...) *Mise-en-requiem*, de Constança Capdeville, que faz empalidecer de inveja Mauricio Kagel»³, consideração um pouco excessiva no que respeita a Mauricio Kagel, que continua a provar uma originalidade refrescante nas suas criações!

Mas a verdade é que, depois da aproximação feita por C.C. entre o teatro e a música, as coisas nunca mais se passaram como antes. Exerceu seguramente uma forte influência sobre alguns dos seus discípulos, que o testemunham, mas, olhando o panorama actual, parece que esta influência se sentiu mais fortemente ainda do lado do teatro. Assim, entre os seus colaboradores, o grupo Miso Ensemble continua a criar música para espectáculos teatrais. O encenador Luís Miguel Cintra, director de um dos melhores grupos de teatro independente, A Cornucópia, sempre desejou uma qualidade equivalente para o teatro e a música nas peças por que é responsável. Além da colaboração de C.C., que criou a música para alguns dos seus espectáculos, Cintra recorre há muito tempo ao trabalho de composição de Paulo Brandão, conseguindo muito boas realizações de teatro e música.

João Brites, director do grupo de teatro O Bando, virando-se sobretudo para a música tradicional portuguesa, que se enquadra muito bem no repertório da companhia onde conta com as criações de Luís Pedro Faro, compositor da geração seguinte à de C.C. Mais recentemente, o compositor José Salgueiro, tem prestado ao grupo uma colaboração continuada.

Mas o caso mais notável será talvez o de Ricardo Pais, encenador da geração de C.C. que, paralelamente e por vezes em colaboração com a compositora, mas tendo como ponto de partida a encena-

³ Jacques LONGCHAMPT, «A Nice le Carnaval, Nietzsche et les Manca», in: *Le Monde*, Paris, Março de 1980.

ção, é o autor de criações de teatro/música de alto nível no país. A primeira obra a denotar esta tendência foi *Saudades*, espectáculo que integrava o canto, o jogo teatral, a dança, o circo, a poesia, a mímica, criada em 1978 para um congresso internacional da Juventude Musical Portuguesa. Ricardo Pais criou também um espectáculo sobre textos de Fernando Pessoa, *Fausto, Fernando, Fragmentos*, no Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, com música de António Emiliano, em 1989, que atingiu um dos expoentes mais altos da criação artística no género do T.M.⁴ Esta criação explorou os excepcionais recursos técnicos do palco daquele teatro, que possui grande mobilidade nas suas três dimensões – altura, profundidade e largura. Efectivamente, do trabalho do encenador emerge a concretização da ideia de uma linguagem espacial concreta. Ricardo Pais encontrou mais recentemente a peça “Um Hamlet a mais” no T. N. D. Maria II em Lisboa, exemplo paradigmático do que pode ter a evolução do T. M., usando música electrónica ao vivo, criada e executada brilhantemente pelo compositor Vítor Rua. Ricardo Pais é também um admirador do trabalho de Robert Wilson, cujas criações são apresentadas com frequência em Portugal; os dois encenadores encontram-se na síntese conseguida de uma criação espectacular polivalente.

Era também este o propósito de Constança Capdeville, que, enquanto música, utilizava uma linguagem artística de carácter mais abstracto.

Podemos concluir dizendo que a história do teatro musical em Portugal está por fazer e que, para encontrar o material necessário, seria obrigatório alargar o conceito, procurando valorizar as obras em que a música e a teatralidade atinjam níveis de qualidade artística equivalentes.

No que diz respeito a Constança Capdeville, o nosso maior desejo é ter contribuído, embora de forma modesta, para o estabelecimento dos dados fundamentais para a prossecução de outros trabalhos de investigação, prestando assim a homenagem merecida à compositora.



IL. 97 – C. Capdeville. Imagem do filme “Rosa de Areia”, de António Reis e Margarida Cordeiro, 1989.

⁴ Esta encenação obteve o prémio Garrett de Teatro, da S.E.C., em 1989, tendo sido meu privilégio pertencer ao júri que o atribuiu.

CATALOGO DE OBRAS DE CONSTANÇA CAPDEVILLE*

Pretende-se aqui dar, tão exaustivamente quanto nos é possível, e por ordem cronológica, a lista das obras de Constança Capdeville, as quais se distribuem em música de câmara, música para orquestra, teatro musical, música para bailado, música para teatro, bandas sonoras de filmes, espectáculos cénico-musicais.

Não ignoramos a relutância de C.Capdeville quanto ao termo de teatro musical que pode ter conotações com obras de géneros bem diferentes; adoptámo-lo, porém, porque os processos utilizados nas suas obras de teatro-música (terminologia que preferia) são os mesmos usados por tantos outros compositores deste género, na Europa nos anos 60 a 80. A característica principal que os distingue dos espectáculos cénico-musicais é a de que estes são montagens com músicas também e, sobretudo, de outros compositores.

Os anos mencionados no Catálogo referem-se quase invariavelmente às datas da composição; estas coincidem, na maior parte dos casos, com as da criação devido ao facto da compositora trabalhar frequentemente por encomenda. Quanto à edição, todas as obras são inéditas, excepto indicação em contrário.

Usámos as seguintes siglas:

FCG = Fundação Calouste Gulbenkian;

EGMC = Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea;

GMCL = Grupo de Música Contemporânea de Lisboa;

SEC= Secretaria de Estado da Cultura;

JMP = Juventude Musical Portuguesa

* In: "Mémoire de Maîtrise", "Une approche du théâtre musical contemporain. Constança Capdeville et *Don't, Juan.*", Universidade de Rouen, Junho 1992. Este Catálogo de Obras foi elaborado a partir de documentos que nos foram pessoalmente fornecidos pela compositora em Janeiro de 1990; sofreu revisões em 2001 e 2004 e está digitalizado na Base de Dados do CESEM, da Universidade Nova de Lisboa. Consta ainda de uma entrada na História da Música Portuguesa, INET/ UNL, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005 (no prelo).

Antes de 1960 – (Obras de juventude)

CAIXINHA DE MÚSICA (1950-52)

piano solo

Ed.APEM, separata Bol.77, 1993.

2 REDONDILHAS DE CAMÕES, OP.2 (1956-57)

1.Perdigão perdeu a pena; 2.Pastora da serra.

Canto e piano

PORTUGALESAS, OP.4 (1956-57)

Suite para piano.

CHANT ET AIR GAI, OP.6 (1957)

Violino e piano

DANSE EXTATIQUE, OP.7

Versão para piano (1957)

Versão para orquestra de câmara (1959-60)

L'HEURE BLANCHE, OP.9 (1958)

1. Le nuage; 2. Les jours heureux.

Canto e piano.

ARIA PALACIANA À MEMÓRIA DE UM REI DESAPARECIDO (1958)

Oboé solo e orquestra de cordas

MUSICA PARA 15 EXECUTANTES (1958)

orquestra de cordas

13 VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA POPULAR PORTUGUÊS, OP.10 (1958)

Ó meu menino

Piano.

VISIONS D'ENFANT (1958-59)

“Petite suite pour piano” que integra:

1.Chansonette incertaine; 2.Croque Mitaine; 3.Quand je serai soldat;

4.Maman j'ai vu dans la lune (c/ voz do pianista); 5.Humble danse des petits canards; 6.Yalmar Skulasson (Récit d'un Eskalde); 7. 2ème Chansonette incertaine.

SONATINA A QUATRO (1959-60)

piano, flauta, oboé, trombone.

1960

SONATINA EM SI MENOR

1.Pastorella; 2.Sicillienne; 3.Villanella.

1962 (Obras de Maturidade)

VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA BRASILEIRO

Piano.

1961-62

VARIAÇÕES SOBRE O NOME DE IGOR STRAVINSKY

orgão

prémio de composição do Conservatório Nacional de Lisboa

Ed. Egidsa LP, Lisboa, por Monserrat Torrent.

1963

PARTITA À MANEIRA DE CHACONA

Orgão

1. Entrada; 2. Tocata; 3. Fuga; 4. Corrente; 5. Arieta;

6. Giga; 7. Sarabanda; 8. Fuga II; 9. Final.

SONATA CONCERTANTE

trombone e piano

Ed. Alphonse Leduc, Paris; Ed. Educo LP, Lisboa

Incluída no programa de estudos do Conservatoire National de Paris

1964

O NATAL DO ANJINHO DORMINHOCO

cantata infantil

sobre um texto de Ester de Lemos

CHAVE 2

5 vozes à capella

CANTILENA QUASE (lenga-lenga)

versão para soprano, barítono e piano (de *Chave 2* para 5 vozes).

1969

DIFERENÇAS SOBRE UM INTERVALO

orquestra de câmara.

Encomenda da F.C.G.; criação pelo G.M.C.L. no

XIII Festival de Música Gulbenkian

IN

piano solo

(integra *Diferenças sobre um intervalo*)

1970-71

MOMENTO I (versão A)

flauta, guitarra percutida, percussão, voz, violino,

Festival de Royan de 1972, pelo G.M.C.L..

Apresentada e comentada por Antoine Goléa na Deutsches Rundfunk

Ed.CD, EMI, Lisboa 1994

1973

RITUAL ONE

para uma coreografia de Jim Hughes

flauta, piano, percussão, banda magnética.

Dedicada a António Sousa Dias.

Criação pelo Ballet Gulbenkian, em Lisboa.

1974

MOMENTO I (versão B)

Flauta, harpa, percussão, violino, viola de arco,

violoncelo e o director (que executa também a parte vocal).

1977

MOMENTO I

versão para barítono e conjunto instrumental

Criação pelo G.M.C.L. nos 1ºs E.G.M.C.

Prémio da Tribuna Internacional dos Compositores da UNESCO

NOEMAS (entre 1970-77)

(É a 1ª.parte de uma obra na qual a 2ª.parte é *Mise-en-requiem*, 1979)

LIBERA ME

música para dança (Música original e colagens)

Coreografia de Vasco Wellenkamp.

Cenografia de Emilia Nadal. Criação pelo Ballet Gulbenkian, Lisboa

1979

MISE-EN-REQUIEM

2ª parte da obra *Noemas* (entre 1970-77)

flauta, harpa, violino, viola de arco, violoncelo,

percussão, piano e fita magnética

Encomenda da F.C.G.; criação pelo G.M.C.L. Lisboa nos 3ºs E.G.M.C.

LIBERA ME

versão de concerto para coro, piano, percussão, banda magnética, luzes
disco Ed. Discoteca Básica e CD Ed. Portugalsom, 1986.

Coro Gulbenkian e instrumentistas, direcção de Jorge Matta

DMITRIANA

música para dança

2 percussionistas e banda magnética

Coreografia de Carlos Trinccheiras.

Criação pelo Ballet Gulbenkian, em Lisboa

QUINZE ROLOS DE MOEDAS DE PRATA

música para teatro, sobre textos tradicionais chineses.

Encenação de Mário Barradas.

Criação pela Companhia de Teatro de Évora

CERROMAIOR

música para o filme de Luís Filipe Rocha; em vídeo-cassete da Lusomundo.

1979-85

VAMOS SATIEAR (I, II, III)

espectáculos cénico-musicais, sobre textos e música de Erik Satie

apresentados entre 1981-85, com a colaboração da J.M.P.

Criação no Conservatório Nacional de Lisboa

1980

MEMORIAE, QUASI UNA FANTASIA I

teatro musical

2 contrabaixos (1 músico), 1 piano (2 pianistas),

grupo vocal de 13 cantores, banda magnética e luzes.

Encomenda da S.E.C..

Criação nos 4ºs E.G.M.C., em Lisboa. Dedicada a Jorge Peixinho

...IN SOMNO PACIS (ONE FOR NOTHING)

piano, viola de arco, oboé, contrabaixo

Disco da Ed.Discoteca Básica, Lisboa; CD da Ed.Portugalsom, 1991;
CD da Ed.Strauss, 1994.

Todas com interpretação do Opus Ensemble.

LUDICA

música para dança

flauta, piano, percussão, voz falada e cantada.

Coreografia de Vasco Wellenkamp.

Criação pelo Ballet Gulbenkian, em Lisboa.

SCHUBERTÍADE

espectáculo cénico-musical

sobre músicas de Schubert

UMA HORA COM IGOR STRAVINSKY

espectáculo cénico-musical

sobre músicas de Stravinsky

em comemoração do I centenário do nascimento do compositor.

1981

MOLLY BLOOM

música para teatro sobre o texto de James Joyce.

Encenação de Carlos Quevêdo.

Criação no Teatro Municipal de S.Luís

TEMPOS

Música para dança

Coreografia de Elisa Worm

Inclui músicas de Monteverdi, Gibbons e C. Capdeville.

ESBOÇOS PARA UM STABAT MATER

teatro musical

flauta, harpa, trompete, violino, viola de arco, um bailarino e luzes.

Criação nos 5ºs E.G.M.C., em Lisboa.

EN ROUGE ET NOIR

espectáculo cénico-musical

“Homenagem a Claude Stendhal em 8/4”

Recital de piano a 4 mãos sobre músicas de Beethoven, Stravinsky,

Brahms, Schubert, Erik Satie.

Cenografia original de Tania Sofia, com a colaboração de Jasmin

Criação no I Festival de Música de Verão dos Capuchos.

UNE HEURE AVEC GARCIA LORCA

espectáculo cénico-musical

sobre textos e música de Federico Garcia Lorca.

LIBERA ME (retoma o espectáculo de dança, ver 1977)

Com a música em directo pelo Grupo Colec Viva

No Grande Auditório da F.C.G., em Lisboa.

1982

DOUBLE

teatro musical

voz grave, piano, violoncelo, coro mudo, banda magnética, luzes,

2 jogadores de xadrêz (percussão).

Encomenda da F.C.G.

Criação nos 6ºs E.G.M.C., em Lisboa.

NA PALMA DA MÃO A LÂMPADA DE GUERNICA (VIVA PICASSO!)

Música para dança

Coreografia de Elisa Worm e Paula Massano.

Criação pelo Dança Grupo, em Lisboa.

1983

SÓ, LONGE DAQUI

uma fantasia para cisnes, leopardos e outros animais domésticos.

música para dança

Coreografia de Vasco Wellenkamp.

Encenação de Ricardo Pais

Criação pelo Ballet Gulkenkian, em Lisboa.

A CASA DE BERNARDA DE ALBA

música para teatro

sobre a peça de F.Garcia Lorca.

Encenação de Mário Feliciano.

Criação no Teatro Nacional D.Maria II, Lisboa

1984

AVEC PICASSO, CE MATIN...

teatro musical

“para um pianista e uma fita magnética”

Criação em Paris pela pianista Madalena Soveral.

Em Lisboa por J.Peixinho.

AINDA BEM

música para dança (Zoo&Lógica II)
voz falada, objectos sonoros, banda magnética
e coreografia de Ana Rita Palmeirim.

Integrada no espectáculo *Zoo&Lógica, instalação a habitar por coreografias:*

Zoológica I, II e III com coreografias de Ana Rita Palmeirim, Margarida Bettencourt, G.Ismailien e Paula Massano e músicas de Carlos Zíngaro (I e III).

Em Lisboa, Cómicos, Espaço Inter-media

ALMADA, DIA CLARO

espectáculo cénico-musical sobre textos de Almada Negreiros.

Encenação de Castro Guedes.

Coreografias de Vasco Wellenkamp e Elisa Worm.

Criação no Centro de Arte Moderna da F.C.G.

FILHOS DE UM DEUS MENOR

música para teatro

sobre a peça de Mark Medoff.

Encenação de Mário Feliciano.

Criação no Teatro da Trindade, Lisboa

1985

DON'T, JUAN

“anti-ópera”/ teatro musical

voz, piano, contrabaixo, percussão, mimo, bailarino,
fita magnética, luzes

Encomenda da S.E.C.

Criação pelo grupo ColecViva nos 9ºs E.G.M.C., Lisboa.

...VOCEM MEAM (“Quem é o terceiro que caminha sempre a teu lado?”)

verso de T.S.Elliot

versão para voz solo

...VOCEM MEAM

versão para voz e 2 timbales

UCELLO

versão de *Vocem Meam* para voz, piano, contrabaixo, banda magnética

Integrado na peça *Don't, Juan*.

UND WEBERN SPRACH...

Sobre as *Cinco peças para orquestra, Op.10*, de Webern.

Flauta, clarinete, percussão, piano, violinos I e II,

viola de arco, violoncelo, contrabaixo.

AS TROIANAS

música para dança, sobre o texto *O Cântico dos cânticos*

Voz, adufes e tambores árabes

Coreografia de Olga Roriz.

Criação pela Companhia Nacional de Bailado, Lisboa

RENDEZ-VOUS

espectáculo cénico-musical

inspirado no ciclo *Poème d'un jour*

sobre músicas de Schubert, Satie, Brahms, Stravinsky,

Cage, Mozart e Capdeville.

Criação pelo ColecViva no Centro de Arte Moderna da F.C.G.

PÍLADES

música para teatro

sobre o texto de P. P. Pasolini. Encenação de Mário Feliciano.

Criação no Centro de Arte Moderna da F.C.G.

1986

AMEN PARA UMA AUSÊNCIA

versão para contrabaixo solo

integrado no espectáculo “...e vibrato”

DOPPIOMAGGIO (to Merce. Alla Bausch)

teatro musical

integrado no espectáculo “...e vibrato”

UM QUADRADO EM REDOR DE SINBAD

teatro musical

piano, flauta, vibrafone, actor, bailarino e luzes

integrado no espectáculo “...e vibrato”

MEMORIAE QUASI UNA FANTASIA II

teatro musical

voz, piano, contrabaixo, percussão, mimo, bailarino, fita magnética, luzes

integrado no espectáculo “...e vibrato”

...E VIBRATO

espectáculo cénico-musical, sobre músicas de C.Berberian, Sousa Dias, R.Haubenstock-Ramatti e as obras de C.Capdeville: *Amen para uma ausência* (contrabaixo solo), *Doppiomaggio*, *Vocem Meam* (voz, bailarino, 2 timbales), *Memoriae quasi una fantasia II* e *Um Quadrado em redor de Sinbad*.

Criação pelo grupo ColecViva nos 10ºs E.G.M.C.

1987

AS MÚSICAS DA MÚSICA

espectáculo cénico-musical

pelo ColecViva

Fête Européenne de la Musique de 1987

Centro de Arte Moderna da F.C.G.

AMEN PARA UMA AUSÊNCIA

Versão para voz, vibrafone, xilofone, viola de arco,

contrabaixo e banda magnética

pelo ColecViva nos 10ºs. E.G.M.C.

AMEN PARA UMA AUSÊNCIA

versão para viola, oboé, piano e contrabaixo

gravação em disco Ed.Discoteca Básica; e CD, Ed. Portugalsom,

1ª ed. 1991; 2ª ed. 1994, pelo Opus Ensemble

VALSE, VALSA, VALS; KEUCHHEITS WALTZ

versão para piano solo

FE...DE...RI...CO

teatro musical

sobre poemas, canções e desenhos de F. Garcia Lorca; música de C. Capdeville;

Criação em Lisboa, comemorações do 50.º aniversário da morte de G. Lorca

Centro de Arte Moderna da F.C.G., pelo grupo ColecViva.

Participação especial da actriz Eunice Muñoz.

DEPOIS DA VALSA

Espectáculo cénico-musical,

inclui a obra *Valse, Valsa, Vals, Keuchheits Waltz*

pelo Grupo ColecViva

Comemorações Viena 1900

Teatro Nacional D.Maria II, em Lisboa

PARE, ESCUTE E OLHE

Espectáculo cénico-musical

Sobre músicas de Schubert, A. Sousa Dias, M. Clementi, L. Delibes,

A. Piazzolla, F. Liszt, J. Cage, E. Satie, S. Reich e C. Capdeville.

Organizado pelo Câmara Municipal de Lisboa

Dia Mundial da Música no Teatro S. Luís, em Lisboa.

1988

BORDER LINE

Solo de saxofone

criação nos 12ºs E.G.M.C.

Integrado no espectáculo *The Cage*.

...PARA UM STABAT MATER

teatro musical

voz, piano, saxofone, contrabaixo, percussão, actor, bailarino,

fita magnética e luzes.

Criação pelo ColecViva,

Seminário “O Sagrado e as Culturas”

no Centro de Arte Moderna da F.C.G.

THE CAGE

“Comemoração do não-centenário de John Cage” (75º aniversário de J.Cage)

espectáculo cénico-musical

sobre textos e músicas de J. Cage, E. Satie, C. Ives, Sousa Dias, J. Peixinho, K. Schwitters e as obras de C. Capdeville, *Border Line* e *Vocem Meam*.

Direcção de cena de Manuel Cintra.

Criação pelo grupo ColecViva. Participação especial de Jorge Peixinho.

IFICT, Instituto de Formação e Criação Teatral.

...VOCEM MEAM

versão para violino, viola, violoncelo, piano,

vibrafone, clarinete, timbale e voz

pelo G.M.C.L., nos 12ºs E.G.M.C.

CONVERSA ENTRE UM CONTRABAIXO E UMA INQUIETAÇÃO

teatro musical

projecto “Palavras por dentro”, sobre um poema de Manuel Cintra;

encenação de C. Capdeville e Manuel Cintra;

João Natividade, movimento e voz; Pedro Wallenstein, contrabaixo e voz;

Manuel Cintra, movimento e voz.

Direcção de cena de C. Capdeville.

No âmbito do Seminário “O Teatro musical e o intérprete hoje”,

no Centro de Arte Moderna da F.C.G.

IO SONO UNA BAMBINA O UN DISEGNO

música para um bailado de Margarida Bettencourt

do projecto OPUS SIC, com António Sousa Dias.

A MALDIÇÃO DE MARIALVA

banda sonora do filme de António de Macedo

do projecto OPUS SIC, música de António Sousa Dias.

1989

PROSE DU TRANSSIBERIEN ET DE LA PETITE JEANNE DE FRANCE

teatro musical

sobre o poema de Blaise Cendrars;

encenação de C. Capdeville e Manuel Cintra;

Criação no Instituto Franco-Português pelos autores.

Colaboração da actriz Elsa Braga.

DI LONTAN FA SPECCHIO IL MARE

conjunto instrumental “ad libitum”;

à memória de Joly Braga Santos;

Criação em Lisboa.

Encomenda da F.C.G.; Ed. CD, EMI, Lisboa 1994.

ERIK SATIE COMO TODA A GENTE

Espectáculo cénico-musical

sobre textos e músicas de Erik Satie e o final do scherzo de

Sonho de uma Noite de Verão de Mendelssohn

Primeira audição portuguesa de “*Le piège de Méduse*” de E. Satie.

Criação por C. Capdeville e Manuel Cintra, no Forum Picoas, em Lisboa.

...PERO NO LA LUNA

espectáculo cénico-musical

sobre textos e músicas de Federico Garcia Lorca

em colaboração com Manuel Cintra

pelo ColecViva

no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa.

TIBIDABO 89

“Museu dos autómatos”

flauta, guitarra, piano, percussão, violino, viola de arco e violoncelo

encomenda da F.C.G. para os 13^{os} E.G.M.C.

(A obra foi substituída no programa, tendo permanecido inédita).

ROSA DE AREIA

Criação e interpretação de dois solos de percussão por C. Capdeville

para o filme de António Reis e Margarida Cordeiro.

1990

ET MAINTENANT ECOUTE LA LUMIERE

orquestra de câmara

Encomenda da F.C.G., criação em Lisboa.

SILÊNCIO DEPOIS

Projecto “Palavras por dentro”

sobre textos de Samuel Beckett; música de C. Capdeville;

encenação de C. Capdeville e Manuel Cintra

coreografia de João Natividade; criação em Barcelona.

SOLO DE VIOLINO

banda sonora do filme de Monique Ruttler.

FADO

música para dança

em colaboração com o violinista e compositor Carlos Zíngaro

Coreografias de Vasco Wellenkamp para o espectáculo de homenagem a

Amália Rodrigues.

Encomenda do Grand Théâtre de Genève, dirigido por Hugues Gall

Amália Rodrigues e os Ballets du Grand Théâtre de Genève.

WOM, WOM CATHY (*Cathy Berberian in memoriam*)

Espectáculo cénico-musical

Músicas de Stravinsky, C. Berberian, C. Ives, The Beatles

J. Cage, Mozart/ ColecViva, K. Weill, G. Gershwin, C. Monteverdi, L. Berio.

Coreografia de João Natividade; envolvimento visual de Jasmin de Matos;

Montagem sonora e assistência técnica de A. Sousa Dias

Criação pelo grupo ColecViva

Teatro Nacional de S. Carlos, em Lisboa.

MUITO BARULHO POR NADA

de William Shakespeare

música para teatro, em colaboração com Miso Ensemble

encenação de Luís Miguel Cintra no Teatro da Cornucópia, em Lisboa.

1991

TAKE 91

“teatro musical para o cinema”

espectáculo baseado em citações visuais e sonoras do cinema;

criação pelo ColecViva e artistas convidados nos 15ºs E.G.M.C.

QUE MON CHANT NE SOIT PLUS D’OISEAU

orquestra de câmara

sobre um poema de Manuel Cintra

criação pela Orquestra Gulbenkian nos 15ºs E.G.M.C.

PEQUENA DANÇA DE CÔRTE

piano a 4 mãos

Ed. APEM, separata Bol.79, 1993.

...E OUTRAS PESSOAS

teatro musical, sobre textos de Fernando Pessoa

Encomenda para a Europália (não acabada)

DISCOGRAFIA:

Libera me / Amen para uma ausência / ...In Somno Pacis (One for nothing)

Portugalsom, 1991; Strauss, 1994.

Valse, Valsa, Vals; Keuchheits Waltz / La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France / Amen para uma Ausência / ...Vocem meam (Ucello) / Caixinha de Música / O Natal do Anjinho Dorminhoco.

Digital Recording, Miso Records MCD 008; DDD, 1997.

Variações sobre o Nome de Igor Stravinsky

Orgão, por Monserrat Torrent.

prémio de composição do Conservatório Nacional de Lisboa

Gravação em Vinil, Ed. Egidsa, Lisboa.

Sonata Concertante

trombone e piano

Ed. Alphonse Leduc, Paris; gravação em disco Ed. Educo, Lisboa.

Momento I

flauta, guitarra percutida, percussão, voz, violino,

Ed.CD, EMI, Lisboa 1994.

...in somno pacis (one for nothing)

piano, viola de arco, oboé, contrabaixo, pelo Opus Ensemble.

Gravação Vinil, Ed.Discoteca Básica, Lisboa;

Portugalsom, 1991; Strauss, 1994.

Amen para uma Ausência

versão para viola, oboé, piano e contrabaixo, pelo Opus Ensemble

Portugalsom, 1991; Strauss, 1994.

Di lontan fa specchio il mare

conjunto instrumental “ad libitum”;

Edição em CD, EMI, Lisboa 1994.

BIBLIOGRAFIA

I.1. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADAMOV Arthur, *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, Folio, 1968.
- ADORNO Theodor W., *Essai sur Wagner*, Trad. Alemão por Hans Hildenbrand e Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, Essais, 1966; 1ª ed. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962.
- ADORNO Theodor W., "Mahagony", in: *Contrechamps n° 4*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1985, pp. 34-45. Trad. Alemão por Edna Politi, com a colaboração de Carlo Russi.
- ADORNO Theodor W., "Opéra", idem, pp. 6-17. Trad. Alemão por Vincent Barras com a colaboração de Carlo Russi.
- ADORNO Theodor W., "A propos de la musique de l'Opéra de quat'sous", idem, pp.31-35. Trad. Alemão por Vincent Barras e Carlo Russi.
- ADORNO Theodor, W., "Protagoniste et Tsar", idem, pp.26-27. Trad. Alemão por Vincent Barras com a colaboração de Carlo Russi.
- ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, Tel, 1962.
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- ADORNO Theodor W., *Mahler, une physionomie musicale*, Paris, Minuit, 1976.
- ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982.
- ALMADA NEGREIROS José de, *Almada Negreiros e o espectáculo*, prefácio de Sommer Ribeiro, introdução de Vítor Pavão, Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, 1984.
- ALMADA NEGREIROS José de, "Canção da saudade", in: *Orfeo*, 3ª. ed. Lisboa, Ática, 1975, p. 76.
- ANDREANI Eveline, *Anti-traité d'harmonie*, Paris, Union Générale d' Editions, coll.10/18, 1979.
- ANDREANI Eveline, "Idée et composition musicales: de la puissance", in: *L'Idée Musicale*, direcção de Christine Buci-Glucksmann e Michaël Levinas, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, pp. 143-158.
- ANDREANI Eveline, "Texte et musique ou les aventures du sens. A propos de Pélleas et Mélisande: Maeterlinck et Debussy", in: *Analyse Musicale, 4e trimestre*, Paris, 1987.
- ANDREANI Eveline, et BORNE, Michel, *Les Don Juan ou la liaison dangereuse. Littérature et musique*, Paris, l'Harmattan, coll. Musique et Musicologie, 1996.

- ANHALT Istvan, *Alternative Voices, Essays on contemporary vocal and choral composition*, Toronto University Press, 1984.
- APPIA, Adolphe, “La mise en scène du drame wagnérien”, in: *Musique en Jeu n°14*, Paris, Seuil, Mai 1974, pp.55-62.
- APPIA Adolphe, *La musique et la mise-en-scène*, Berne, Theater Kulturverlag, 1963.
- APPOLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, Poésie, 1920.
- APPOLINAIRE Guillaume, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, Poésie, 1925. Prefácio de Michel Butor, ed.1966.
- APPOLINAIRE Guillaume, *Chroniques d’art 1902-1918*, Paris, Gallimard, Idées, 1960.
- ARENDT Hannah, *Condition de l’Homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983.
- ARISTOTE, *Poétique, Les Belles Lettres*, Paris, 1961.
- ARTAUD Antonin, “Il n’y a plus de firmament”, in: *Acanthes An XV*, organizado por Cécile Gilly e Claude Samuel, Paris, Van de Velde, 1991.
- ARTAUD Antonin, *Le moine*, Paris, Gallimard, Folio, 1966.
- ARTAUD Antonin, *Les tarahumaras*, Paris, Gallimard, Idées, 1971.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Idées, 1964.
- ATTALI Jacques, *Bruits – essai sur l’économie politique de la musique*, Paris, Vendôme, P.U.F., 1977.
- AUTEXIER Philippe A., *Don Giovanni*, Paris, Philippe Olivier, 1990.
- BACHELARD Gaston, *L’air et les songes, essai sur l’imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, Biblio/Essais, 1943.
- BACHELARD Gaston, “Les métaphores de la durée” in: *La dialectique de la durée*, cap.VII, Paris, P.U.F., 1963, pp.113-118.
- BACHELARD Gaston, *L’eau et les rêves, essai sur l’imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, Biblio/Essais, 1942.
- BACHELARD Gaston, *L’intuition de l’instant*, Paris, Stock, Biblio/ Essais, 1931; 1992.
- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris Gallimard, Folio/ Essais, 1949.
- BAILLY Jean-Christophe, *Kurt Schwitters, suivi de Lettres de K.S.*, escolhidas e traduzidas por Jean-François Poirier, Paris, Hazan, 1993.
- BALLESTER G. Torrente, *Don Juan tratado y maltratado*, Madrid, Teatro Español Contemporaneo, 1957.
- BANDA Daniel, *L’attente vaine. Wozzeck et Lulu*, Paris, Actes Sud, 1992.
- BARRAS Vincent et ZURBRUGG Nicholas, *Poésies sonores*, Paris, Editions Contrechamps, 1992.
- BARRAUD Henry, *Les cinq grands opéras: Don Juan, Tristan et Isolde, Boris Goudonov, Pelléas et Mélisande, Wozzeck*, Paris, Seuil, 1992.
- BARRAUD Henry, *Pour comprendre les musiques aujourd’hui*, Paris, Seuil, 1968.
- BARRIERE Jean-Claude, *Le timbre, métaphore pour la composition*, textos reunidos e apresentados por J.C.Barrière, Paris, IRCAM, Christian Bourgois, 1991.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l’écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, Point, 1953, 1972.
- BARTHES Roland, *O Grão da voz, entrevistas 1962-1980*, Lisboa, edições 70, colecção Signos. Trad. Francês por Teresa Meneses et Alexandre Melo, Paris, Seuil 1981.

- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, Paris, J'ai lu, 1939.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, suivies de *Petits poèmes en prose*, *Curiosités esthétiques*, *L'Art romantique*, *Journaux intimes* e excertos de *La Fanfarlo*, Paris, Pocket, 1989.
- BAYER Francis, *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1987; 1^a.ed. 1981.
- BAZZOLI François, *Une vie d'Artiste. Kurt Schwitters*, Marseille, Images en manoeuvre éditions, 1991.
- BERIO Luciano, "Dialogue entre toi et moi", in: *Contrechamps n.º4*, Lausanne, L'Age d'Homme, Avril 1985. Trad. Italiano por Vincent Barras.
- BERIO Luciano, Entretiens avec Rossana Dalmonte, traduzido e apresentado por Martin Kaltenecker, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983; 1^a. ed., Roma-Bari, 1981.
- BERIO Luciano, "Opus au pluriel", in: *Festival d'Automne à Paris 1972-82*, Paris, Temps Actuels, 1982, pp. 226-228. (Entrevista de Berio a si mesmo sobre a obra *Un re in ascolto*, subintitulada *Action musicale*, sobre o texto de *La Tempête* de Shakespeare).
- BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1995.
- BERNARD Michel, *L'expressivité du corps*, Paris, Délarge, 1976.
- BERNARD Susane, *Mallarmé et la musique*, Paris, Librairie Nizet, 1959.
- BERRY Cicely, *Voice and the Actor*, London, Harrap, 1^o. ed.1973.
- BIGET Michèle, "De l'opéra au théâtre musical", in: *Les Cahiers du C.R.E.M, n.º4-5, Musique et théâtre*, Université de Rouen, Juin-Septembre 1987.
- BOSSEUR Dominique, "L'expérience du temps chez Cage", in: *Musique en Jeu n.º1*, Paris, Seuil, 1970, pp. 16-22.
- BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales*, Paris, Le Sycomore, 1979.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Le sonore et le visuel, intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Dis-voir, 1992.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992.
- BOUCOURECHLIE André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993.
- BRECHT Bertold, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
- BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, Folio, 1937.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme (1924)*, Paris, Gallimard, Folio/ Essais, 1987.
- BRINDLE Reginald Smith, *The New Music. The Avant-garde since 1945*, New York, Oxford University Press, 1987.
- BROOK Peter, *L'Espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977. Trad. Inglês por Christine Estienne e Franck Fayolle. Prefácio de Guy Dumur.
- BUBER Martin, *La vie en dialogue*, trad. alemão par G. Bianguis (contém o texto "Je et toi", *Ich und du*), Paris, Aubier-Montaigne, 1959.
- BÜCHNER Georg, *La mort de Danton. Léonce et Léna. Wozzeck*, Théâtre complet, Paris, L'Arche, 1953.
- BUSONI Ferruccio, "De l'avenir de l'opéra", in: *L'Esthétique Musicale*, Paris, Minerve, 1990, pp.88-90.
- BUTOR Michel, "L'opéra, c'est-à-dire, le théâtre", in: *Répertoire III*, Paris, Minuit.
- BUTOR Michel, *Quadruple fond (Matières de rêves IV)*, Paris, Gallimard, 1981.

- BUTOR Michel, “La musique, art réaliste”, in: *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, pp.27-41.
- CAGE John, *Silence, for the birds*, John Cage em conversa com Daniel Charles, Canada, Mansion Boyard Ltd., 1981.
- CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Folio, 1942. Cap. “Le Don Juanisme”, pp.99-107. Cap. “Le Mythe de Sisyphe”, pp.163-168.
- CARRE Jean-Marie, *Lettres de la vie littéraire d’A.Rimbaud* (reunidos e anotados), Paris, Gallimard/L’Imaginaire, 1990; 1ª. ed. 1931.
- CASTANET Pierre-Albert, “Agressions, falsifications et percussions du piano au XXe siècle”, in: *Les Cahiers du C.I.R.E.M.*, n°10-11, *Musique et claviers*, Universidade de Rouen, 1988, pp.83-95.
- CASTANET Pierre-Albert, “Le comique en musique: les figurations de l’image sonore”, comunicação ao Colóquio Internacional sobre “Le genre comique”, Universidade Paul Valéry de Montpellier, Centro de Estudos do Século XX, Maio 1996.
- CASTANET Pierre-Albert, “Esquisses pour un portrait de l’interprète de musique contemporaine”, in: *Analyse musicale* n° 7, Paris, Abril 1987.
- CASTANET Pierre-Albert, “Georges Crumb: poétique et analyse musicales”, in: *L’Idée Musicale*, direcção de Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, pp. 211-223.
- CASTANET Pierre-Albert, *Hugues Doufour, 25 ans de musique contemporaine*, Paris, Michel de Maule, 1995.
- CASTANET Pierre-Albert, “Introduction à la parasitose sonore – pour une histoire sociale du son sale”, in: *Les Cahiers du C.I.R.E.M.* n° 30-31, *Musique et modernité*, Universidade de Rouen, Março 1994, pp. 85-98.
- CASTANET Pierre-Albert, “La liberté de musique, aspects de musique contemporaine à l’Université de Haute-Normandie”, in: *Multiphonies 1*, coll. Artisanat Furieux n° 8, Universidade de Rouen, 1987.
- CASTANET Pierre-Albert, “Musiques Spectrales: nature organique et matériaux sonores au 20e siècle”, in: *Dissonanz* n° 20, Zurique, 1989, pp.4-9. Trad. Italiano por Nicola Cisternino e Teresa Alberotanza, *Zeta* n°11-13, Udine, Campanotto Editore, 1989, pp.335-352.
- CASTANET Pierre-Albert, “Olivier Messiaen”, in: *Résonance* n°.2, Paris, IRCAM, Setembro 1992, pp.28-29.
- CASTANET Pierre-Albert, “De la théâtralité de la musique. La voix contemporaine en question: Cathy Berberian, George Aperghis, Nguyen Thien Dao”, in: *Cahiers du C.R.E.M.* n°s 4-5, *Musique et Théâtre*, Universidade de Rouen, Junho-Setembro 1987.
- CASTANET Pierre-Albert e CISTERNINO Nicola (direcção de), *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*, Paolo De Nevi, La Spezia, Lunae, 1993.
- CASTELLI C., “Le corps vocal du chanteur lyrique”, in: *Revue de Laryngologie* n°.4, vol.109, Bordeaux, 1988.
- CENDRARS Blaise, *Dix-neuf poèmes élastiques*, 1913, (homenagem a Guillaume Apollinaire).
- CENDRARS Blaise, *Poésies complètes*, Paris, Denoël.
- CENDRARS Blaise, *Poètes aujourd’hui*, Paris, Seghers, 1948 et 1971.
- CENDRARS Blaise, “La Prose du transsibérien et la petite Jeanne de France (1957)” in: *Poètes aujourd’hui*, direcção de Louis Parrot, Paris, Pierre Seghers, 1948 et 1971.
- CERTEAU Michel, “Utopies vocales: Glossolalies”, in: *La voix, l’écoute, Traverses 20*, Centre Georges Pompidou, Paris, Minuit, 1980, pp. 26-37.
- CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., 1978.

- CHARLES Daniel, “La musique et l’écriture”, in: *Musique en Jeu n°13*, Paris, Seuil, 1973.
- CHARLES Daniel, *Le Temps de la voix*, Paris, J.P.Délarge, 1978.
- CHARLES Daniel, “Thèses sur la voix”, in: *Traverses 20, La voix, l’écoute*, Centre Georges Pompidou, Paris, Minuit, 1980, pp.2-5.
- CHAUVIRÉ Christianne, *Hoffmansthal et la métamorphose, Variations sur l’opéra*, Paris, Combas, Ed. de l’Eclat, 1991.
- CHEREAU Patrice, *Si tant est que l’opéra soit du théâtre, sur Lulu d’Alban Berg*, Toulouse, Ombres, 1992.
- CHEYREZY Christian, “Note sur Wagner, Appia et la représentation”, in: *Musique en Jeu n°14*, Paris, Seuil, Maio 1974, pp. 52-54.
- CHION Michel, *L’art des sons fixés ou la musique concrètement*, Fontaine, Metamkine, 1991.
- CHION Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schäffer et la recherche musicale*. Prefácio de P. Schäffer, Paris, Buchet.Chastel, 1983.
- CHION Michel, “Le théâtre musical”, in: *Musique Contemporaine, Encyclopaedia Universalis*, vol. 2, Paris, 1985, p. 831.
- CIXOUS Hélène, “La venue à l’écriture”, in: *Entre l’écriture*, Paris, Des Femmes, 1986, pp. 68-69.
- COHEN-LEVINAS Danielle, *La voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987.
- COHEN-LEVINAS Danielle, “L’opéra aujourd’hui, récurrence ou innovation”, in: *Résonance n°1*, Paris, IRCAM, Março 1992, pp. 22-26.
- COHEN-LEVINAS Danielle, *Le présent de l’opéra au XXème siècle. Chemin vers les nouvelles utopies*, Villerbaune, Art édition, 1994.
- COHEN-LEVINAS Danielle, “Du temps musical”, in: *Musurgia, Analyse et pratique musicales*, vol. II, n° 1, 1995, pp. 71-82.
- COHEN-LEVINAS Danielle, *Des notations musicales. Frontières et singularités*, Paris, L’Harmattan, 1996.
- CONE Edward T., *The Composer’s Voice*, California, University of California Press, 1974.
- CROSS Richard, *La voix dévoilée, actualité scientifique sur la voix chantée*, Paris, Romillat, 1981.
- DAGBERT Anne, “Qui, quoi, où? Un regard sur l’art en Allemagne en 1992”, in: *Art Press*, n° 175, Paris, Décembre, 1992, pp. 80-81.
- DALI Salvador, *Journal d’un génie*, Paris, Gallimard, L’Imaginaire, 1964.
- DALI Salvador, *La métamorphose de Narcisse*, Paris, Surréalistes, 1937.
- DAMBRICOURT J.P., “L’interprète à l’oeuvre”, in: *Multiphonies sur la musique contemporaine*, Université de Rouen, L’Artisanat furieux n° 8, pp 41-66.
- DELALANDE François, “L’omaggio a Joyce”, in: *Musique en Jeu, n° 15*, Paris, Seuil, 1974.
- DELEUZE Gilles, *L’Image mouvement et l’image temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli*, Paris, Minuit, 1988.
- DEMIERRE Jacques, “Mauricio Kagel entre musique et théâtre”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’homme, Abril 1985, pp. 100-106.
- DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., Epiméthé, 1967.

- DESHARNES Robert, *Gala de Dalí* (reprodução fotos “Deux Galas fixes dans le couloir” e “Coudes et genoux”), Lausanne, Edita, 1962.
- DESHARNES Robert e NERET Gilles, *Salvador Dali, 1904-1989*, Cologne, Benedikt Taschen, 1990.
- DORFLES G., *Mythes et rites aujourd’hui*, Paris, Klincksieck, Esthétique, direção de M. Dufrenne.
- DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, seguido de *Pédagogie et forme épique*, Paris, Seuil, 1960.
- DORT Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.
- DROSTE Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Benedikt Taschen, 1990.
- DUCLOS Jean-Claude, “Le dépistage des surdités professionnelles”, in: *Bulletin d’Audiophonologie n° 3*, Besançon, 1980.
- DURAS Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- DUSAPIN Pascal, “Musique, théâtre, danse: des arts qui se font violence”, entrevista de Michèle Biget e Pierre-Albert Castanet a Pascal Dusapin, in: *Les Cahiers du C.R.E.M. n° 4-5, Musique et théâtre*, Universidade de Rouen, Junho-Setembro, 1987, pp.125-136.
- DUSAPIN Pascal e CADIOT Olivier, *Romeo et Juliette*, libreto e textos, Dernières Nouvelles d’Alsace, Musica 89, 1989.
- ECO Umberto, *Les limites de l’interprétation*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1992.
- ECO Umberto, *L’Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ECO Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.
- ELDERFIELD John, *Kurt Schwitters*, London, Thames and Hudson, 1985.
- ELGER Dietmar, *Expressionisme*, Cologne, Benedikt Taschen, 1988-89.
- ELIOT T.S., “O que disse o trovão” (poema n° 5), in: *Terra Desolada*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp.102-105; 1ª. ed.1981.
- ELUARD Paul, *Poésie ininterrompue*, Paris, Gallimard, 1946; 1953.
- EMERY Eric, *Temps et musique*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1975.
- ERISMANN Guy, “Le Parcours théâtral”, in: *Georges Aperghis, Le corps musical*, obra concebida e realizada por Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990.
- ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.
- ESCAL Françoise, *Contrepoints. Musique et Littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
- ESCAL Françoise, *Les aléas de l’oeuvre musicale*, Paris, Hermann, 1996.
- FAURE Marie Agnès, “A propos de l’expression vocale de l’enfant”, in: *Cahiers du CENAM*, Paris, 1985, pp. 1-5.
- FAURE Marie Agnès, “Physiologie Laryngée dans le chant et la parole”, in: *Bulletin d’Audiophonologie*, Association Franc-comtoise d’Audiophonologie, Besançon, Setembro, 1978.
- FAURE Marie Agnès, “Réadaptation fonctionnelle de la voix. Médecine du psycho-soma”, in: *Bulletin d’Audiophonologie n° 2*, Besançon, 1984.
- FAURE Marie Agnès e LAFON Jean-Claude, “Physiologie du système vibratoire”, in: *Bulletin d’Audiophonologie n° 1*, Besançon, 1981.
- FENNETEAU-FAUCHER Anne-Marie, *La vocalité dans La Vera Storia de Luciano Berio: la tradition renouvelée*, Memorando de Maîtrise, Universidade de Paris IV, 1994.

- FERRERO Lorenzo, “Philip Glass, un moderno”, in: *Maggio Musicale Fiorentino*, nº 55, Florence, Pluriverso-Gintina, 1992, pp.23-29.
- FERRY Luc, *Homo Aestheticus, L’ invention du goût à l’âge démocratique*, Paris, Grasset, 1996.
- FERRY Luc, *L’ homme-Dieu ou le Sens de la vie*, Paris, Grasset, 1996.
- FERRY Luc, *Le nouvel ordre écologique. L’ arbre, l’ animal et l’ homme*, Paris, Grasset, 1992.
- FINTER Helga, “Autour de la voix au théâtre: voix de texte ou textes de voix. Performance, Text(e)s & Documents”, in: *Performing Arts Journal 10/11*, vol. IV, nº 1 et 2, Montréal, Parachute, 1981.
- FRANÇOIS Jean-Claude, *Percussion et musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, Esthétique, 1991. Inclui uma análise de *Ionisation* de Edgar Varèse.
- FRANKLIN Catherine, “Poésure et peinture, d’un art à l’autre”, in: *Art Press*, nº 179, Paris, Abril, 1993, pp. 80-81.
- FREUD Sigmund, *Le Délire et le rêve dans la Gradiva de Wilhelm Jensen*, Paris, Gallimard, Connaissances de l’ inconscient, 1986.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, trad. Alemão por S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981.
- FREMONT Jean, *Théâtre*, poésies avec dessins de James Brown, Périgeux, Editions Unes, 1989.
- GAGNARD Madeleine, *Le discours des compositeurs. L’ écriture musical contemporaine*, Paris, Van de Velde, 1990.
- GAGNARD Madeleine, *La Voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Paris, Van de Velde, 1987.
- GINDT Antoine, *Georges Aperghis, le corps musical*, Paris, Actes Sud, 1990.
- GOURRET, Jean, *Chant*, Paris, Ed. Jacques Lanore, 1976.
- GRIFFITHS Paul, “Music theatre” in: *Encyclopedia of the 20th century music*, New York, Thames and Hudson inc., 1986, p. 125.
- GROPIUS Walter, *Introduction to the collective work. The theater of the Bauhaus*, Middleton, Connecticut, Wesleyan University Press, 1ª ed. 1961; 2ª ed. 1967.
- GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, La Cité, Lausanne, L’ Age d’ Homme, 1971.
- GUYOTAT Pierre, “Wanted female”, sobre o teatro musical no Canadá. Testemunhos recolhidos por Thierry Grillet, Grenoble, Junho 1989.
- HAHN Reynaldo, *Du chant*, Paris, Gallimard, 1975.
- HAIMO Ethan, *Schönberg’s serial odyssey. The evolution of his twelve-tone method, 1914-1928*, New York, N.Y.University Press, 1990.
- HEIDSIECK Bernard, “Domaine musical et poésie sonore”, in: *Karlheinz Stockhausen*, Festival d’ Automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1988, pp. 20-22.
- HEIDSIECK Bernard, “Poésie action, poésie sonore”, in: *Revue d’ Esthétique* nº.4, Paris, Privat, 1982.
- HELFFER Claude, “Interpréter la musique aujourd’hui”, in: *Silences* nº.1, *Musiques contemporaines*, Paris, 1985, pp. 33-35.
- HORVÁTH Ödön, *D.João volta da guerra*, Lisboa, Centro de Documentação e Investigação da E.S.T.C., 1988. Publicação dirigida por José Valentim Lemos.
- HUSSON Raoul, *La voix chantée*, Paris, Gauthier Villars, 1960.
- JAKOBSON Roman, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.

- JAMEUX Dominique, *Berg*, Paris, Seuil, Solfèges, 1980.
- JOHNSON Tom, *About Apollo Art*, New York, 1989.
- JOLAS Betsy, “Voix et musique”, in: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Paris, sessão de Sábado, 22 de Janeiro de 1972.
- JONASSAINT Jean, “Ecrire un théâtre musical. Transit”, in: *Dérives 44-45, Musique contemporaine au Quebec*, direcção de Marcelle Guertin, Quebec, 1984.
- JORGE Lúza Neto, *A Lume*, poesias, Lisboa, Assírio e Alvim. 1989.
- JOUBE Pierre-Jean, e FANO Michel, *Wozzeck ou le nouvel opéra*, Paris, Plon, 1953.
- JUNG C.G., *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.
- JUNG C.G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Denoël, Folio, 1964.
- KAFKA Franz, *Un Jeûneur et autres nouvelles*, introdução e traduções de Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, 1993.
- KAUFMANN Harold, “Un cas de musique absurde, Aventures et Nouvelles Aventures de Ligeti”, in: *Musique en Jeu n° 15*, Paris, Seuil, Sept.1974, pp. 76-119.
- KAGEL Mauricio, *Parcours avec l'orchestre*, Paris, L'Arche, 1993.
- KAGEL Mauricio, “La révolution suivante”, in: *Festival d'Automne à Paris 1972-82*, Temps Actuels, Paris, 1982, p.240.
- KAGEL Mauricio, “Le rire étranglé”, idem, pp. 242-243.
- KAGEL Mauricio, “Sur Aus Deutschland”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1985, pp. 91-92.
- KAGEL Mauricio, *Tam-tam*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, Folio, 1991.
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, Folio, 1989.
- KANDINSKY Wassily et MARC Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter*; apresentação e notas de Klaus Lankheit Paris, Klinksieck, 1981.
- KARR Harrison M., *Your speaking voice*, California, Griffin-Patterson Publishing Co, Glendale, 1938.
- KIERKEGAARD Sören, *Ou bien...ou bien*, trad. Dinamarquês por F. e O.Prior, e M.H.Gignot, Paris, Gallimard, Tel, 1943.
- KOULBIN N.I. “La musique libre”, in: *Almanach der Blaue Reiter*, Paris, Klinksieck, 1987, pp. 185-191.
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Les Evidants, 1988.
- LAFON Jean-Claude, “Naissance et langage. Problèmes techniques de la sourdité”, in: *Bulletin d'Audiophologie*, n°1, vol.4, Aubonne, Association Franc-comtoise d'Audiophologie, Besançon, 1979.
- LAFON Jean-Claude, “Des Unités des sons et de la parole”, in: *Bulletin d'Audiophonologie*, n.° 1, vol.10, Association Franc-comtoise d'Audiophonologie, Besançon, 1980.
- LAFON Jean-Claude, “Etude objective de la voix et de la parole, son application à la pathologie et à l'identification du locuteur”, in: *Bulletin d'Audiophonologie n.° 10*, vol.10, Association Franc-comtoise d'Audiophonologie, Besançon, 1982.
- LASCAULT Gilbert, “Schwitters-Merz”, in: *Arstudio*, n.° 23, Hiver 1991, pp. 48-55.
- LEVINAS Emmanuel, *La mort et le temps*, Paris, L'Herne, 1994.

- LE HUCHE François e ALLALI André, *La Voix. Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, Masson, 1984.
- LE HUCHE François, *La Voix. Thérapeutique des troubles vocaux*, Paris, Masson, 1984.
- LIGETI György, “Oggi György Ligeti”, in: *Silences n.º.1, Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp.43-45.
- LINKLATER Kristin, *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Publishers, 1976.
- LIPOVETSKY Gilles, *L’Ere du vide. Essai sur l’individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- LOURENÇO Eduardo, *Le Miroir imaginaire. Essais sur la peinture*. Trad. Português por Annie de Faria, Bordeaux, Escampette Ed. 1994.
- LUCRECE, *De la natura*, tradução, introdução e notas de Henri Clouard, Paris, Flammarion, 10/18, 1964.
- MACHE François-Bernard, “KENGIR, ou la Voix captive”, in: *L’Idée Musicale*, direcção Christine Buci-Glucksmann et Michaël Levinas, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, pp. 35-41.
- MACHE François-Bernard, *Langage et musique*, Paris, Klincksieck, 1983.
- MACHE François-Bernard, “La musique égale du mythe”, in: *Silences n.º.1, Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp.143-148.
- MACHE François-Bernard, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d’Arion*, Paris, Klincksieck, 1991.
- MACHLIS Joseph, *Introduction to contemporary music*, 2ª.ed., W. W. Norton & Company, New York, 1979.
- MADDOX Conroy, *Salvador Dali, excentricité et génie*, Cologne, Benedikt Taschen, 1988. Contem *Babaouo*, cenário inédito, precedido de uma história crítica do cinema e seguido de “Guillaume Tell”, ballet português, Paris, Cahiers libres, 1932.
- MALEVITCH Kasimir, *Le monde sans objet*, Berlim, Bauhaus, 1927.
- MALLARMÉ Stéphane, *Un coup de dés, jamais n’abolira le hasard*, Paris, Henri Messailler, 1960; Ed. originale, 1914.
- MAURIN Frédéric, “Les inflexions d’une voix chère: Isabelle Huppert joue Orlando”, in: *Voix de femmes à la scène, à l’écran*, direcção de Nicole Vigoureux-Frey, Presses Universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 1994, pp.89-104.
- MEREDIEU Florence de, “La pensée émet des signes, le corps émet des sons”, in: *La voix, l’écoute. Traverses 20*, Centre Georges Pompidou, Paris, Minuit, 1980, pp. 46-53.
- MESEURE Anna, *Auguste Macke 1887-1914*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991.
- MESSIAEN Olivier, *La technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.
- MICHEL André, *Psychanalyse de la musique*, Paris, P.U.F., 1951.
- MICHEL Pierre, “Les rapports texte/musique chez György Ligeti de Lux Aeterna au Grand Macabre”, in: *Contrechamps n.º.4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 128-138.
- MILLER Richard, *La structure du chant*, Paris, Ed. La Villette, 1992.
- MINYANA Philippe, *Chambres, Inventaires, André*, Tome I, Paris, Ed. Théâtrales, 1993.
- MINYANA Philippe, *Les Guerriers volcan où vas-tu Jérémie?*, Tome II, Paris, Ed. Théâtrales, 1993.
- MOLIERE, “Don Juan ou le festin de pierre”, in: *Théâtre complet*, Tome I, Paris, Garnier Frères, 1962.
- MOHOLY-NAGY L., “Theater, Circus, Variety”, in: *The theater of the Bauhaus*, com introdução de Walter Gropius; tradução de Arthur S.Wenzinger, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1961, pp. 49-70; 1ª ed., 1960.

- MOLINA Tirso de, *L'Abuseur de Seville, Don Juan. El Burlador de Sevilla, Don Juan*, Ed.bilingue, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.
- MONPOËL-DELCAMBRE Marie, *Le théâtre musical contemporain, problématiques et tendances*, Thèse 3^e cycle, Paris IV, 1985.
- MURAIL Tristan, “La révolution des sons complexes”, in: *Darmstädter Beiträge XVIII, 30*, Ferienkurze, 1980 (Shott, Mainz, London, N.Yirk, Toquio).
- NIETZSCHE Friederich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Trad. Alemão por Marthe ROBERT, Paris, Christian Bourgois Editeur, Le club français du livre, 1958.
- NIETZSCHE Friederich, *La généalogie de la morale*, Trad. Alemão por Isabelle Hildenbrand e Jean Gratien, Paris, Gallimard, 1971.
- NIETZSCHE Friederich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Christian Bourgois, coll.10/18, 1991.
- NONO Luigi, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- NONO Luigi, “Possibilité et nécessité d’un nouveau théâtre musical”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 55-67.
- NOVARINA Valère, *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- NOVARINA Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991.
- NOVARINA Valère, “Le théâtre doit sortir du sommeil matérialiste”, entrevista de Noëlle Renaud com o autor acerca da sua obra *Vous qui habitez le temps*, apresentada no Festival de l’Automne à Paris, 1989.
- NOVARINA Valère, *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., 1989.
- OLIVE Jean-Paul, *Musique et montage: problématique du matériau au début du XX^e siècle*, Tese de doutoramento perante a Universidade de Paris 8. Director: Prof.^a Dr^a Eveline Andréani.
- OLIVIER Philippe, “La Passion Kagel”, in: *Silences n°1, Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp. 179-183.
- OSMOND-SMITH David, *Berio*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- OTT Jacqueline et Bertrand, *La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*. Prefácio de Pierre Petit, Paris, EAP, 1981.
- OUELLETTE Fernand, *Edgar Varèse*, Paris, Christian Bourgois, 1989.
- PANZERA Charles, *L’Art vocal*, Paris, Librairie Théâtrale, 1959.
- PARTSCH Susanna, *Franz Marc, 1880-1916*, Cologne, Benedikt Taschen, 1991.
- PAVESI Dominique, “La symbolique des voix”, in: *Littérature et opéra*, Grenoble, P.U.G., 1987. Textos recolhidos por Ph.Berthier e K.Ringgel, pp. 143-153.
- PERIER Alain, *Messiaen*, Paris, Seuil, Solfèges, 1979.
- PESSOA Fernando, *Le livre de l’intranquillité*, de Bernardo Soares, Trad. Português por Eduardo Prado Coelho e António Tabucchi, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- PESSOA Fernando, *L’Ode Triomphale et douze poèmes*, Trad. Português por Rémy Hourcade et Emmanuel Hocquard, Royaumont, 1986.
- PIAGET Jean, *Psicologia e Epistemologia*, Lisboa, D.Quixote, 4^o. ed., 1984.
- PIERRAKOS Hélène, “La voix de la subversion”, in: *Silences n°1, Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp. 95-99.

- PLEYNET Marcelin, “John Cage, l’indeterminé”, in: *Festival d’Automne à Paris, 1972-82*, Temps Actuels, Paris, 1982.
- POIZAT Michel, *L’opéra ou le cri de l’ange*, Paris, A.M.Métailié, 1986.
- POIZAT Michel, *La voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, A.M.Métailié, 1991.
- POLITI Edna, “Entretien avec Ligeti”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 123-127.
- POUSSEUR Henri, “Les mésaventures de Votre Faust. Lettre ouverte à Luciano Berio”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 107-122.
- RADULESCU Horatiu, “Musique de mes univers”, in: *Silences n° 1, Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp. 51-56.
- RAFFA Piero, *Avanguardia e realismo*, Milan, Rizzoli, 1967.
- RANK Otto, *Don Juan et le double, études psychanalytiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot; 1^o. ed. Denoël, 1932.
- REICH Steve, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981. Trad. Inglês por Bérénice Reynaud.
- RILKE Rainer Maria, *Chant éloigné*, La Grasse, Verdier, 1990.
- RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, prefácio de René Char. Texto apresentado, organizado e anotado por Louis Forrestier, Paris, Gallimard; 1965 para o prefácio, 1973 para os comentários, 1984 para a 2^a edição revista.
- RISCARD Gisèle, “Est-ce du théâtre instrumental, du théâtre musical, de la musique théâtrale ou quoi?”, in: *Dérives*, direcção de Marcelle Guertin, Quebec, 1984.
- ROSEN Charles, *Forme Sonate*, Trad. Inglês por Marie-Stella e Alain Paris, Paris, Actes Sud, 1993.
- ROSEN Charles, *Le style classique, Beethoven, Haydn, Mozart*, Trad. Inglês por Marc Vignal, Paris, Gallimard, 1971.
- ROSTAIN Michel e RIO Marie-Noëlle, “Aujourd’hui l’opéra”, in: *Recherches n° 42*, Paris, Janeiro 1980.
- ROSTAIN Michel e RIO Marie-Noëlle, “L’Opéra vif ou mort”, Paris, Ed. Recherches/Encres, 1982.
- ROSTAIN Michel, “A bas le théâtre musical”, in: *Le Théâtre lyrique français, 1945-85*, Paris, Honoré Champion, 1987, pp. 171-178.
- ROUGE Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l’origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993.
- ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976.
- RUSSOLO Luigi, *L’Art des bruits*, Textos organizados e apresentados por Giovana Lista, Trad. Italiano por Nina Sparta, Lausanne, L’Age d’Homme, 1975; 1^o ed. 1916.
- RUWET Nicolat, *Langue, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- SATIE Erik, *Ecrits*, reunidos por Ornella Volta, Paris, Gérard Lebovici, 1977.
- SAMUEL Claude, e TOPOR Roland, *Topor, Le grand Macabre, dessins des décors et costumes de l’opéra de G. Ligeti*, prefácio de Roland Topor. Entrevista com Claude Samuel, Paris, Hubschmid & Bouret, L’Avant-scène opéra, 1981.
- SCHAEFFER Murray, *Le paysage sonore*, Paris, J. C. Lattès, 1979. Trad. Inglês por Sylvette Gleizer.
- SCHAEFFER Pierre, “L’art d’accomoder les restes”, in: *Silences n° 1, Musique contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp. 185-199.

- SCHAEFFER Pierre, “De l’expérience musicale à l’expérience humaine”, in: *La Revue Musicale* n° 274-275, Paris, Richard-Masse, 1971.
- SCHAEFFER Pierre, *L’oeuvre musicale*, INA-GRM, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- SERRÃO Maria João, “A voz sinal do ser”, in: *Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro*, Lisboa, Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C., 1987, pp.103-108; in: Associação Portuguesa de Educação Musical – A.P.E.M., Boletim n°53, Junho 1987, pp.10-12.
- SERRÃO Maria João, “Lectures contemporaines de la tradition culturelle portugaise. Trois expériences pédagogiques intégrées”, in: *Les Cahiers du C.I.R.E.M. n°14-15, Révolution(s) et Musique*, Universidade de Rouen, Dez. 1989 – Março 1990, pp.266-269.
- SERRÃO Maria João, “Ursonate – sonate aux sons primitifs, chant phonétique de Kurt Schwitters: Merz”, in: *L’Improvisation musicale en question* (Actas do Colóquio Internacional), Universidade de Rouen, Março 1992, pp. 59-66.
- SCHMALENBACH Werner, *Kurt Schwitters*, Munique, Prestel, 1984.
- SCHNEBEL Dieter, “Débris d’oeuvre/Oeuvre en débris”, in: *Musique en Jeu n°1*, Paris, Seuil, 1970, pp. 4-7.
- SCHNEBEL Dieter, “Expériences parisiennes, 75”, in: *Festival d’Automne à Paris, 1972-82*, Temps actuels, 1982, pp. 244-246.
- SCHNEIDER Marcel, *Wagner*, Paris, Seuil, Points, 1960 e 1989.
- SCHÖNBERG Arnold, “La relation avec le texte”, in: *Almanach der blaue Reiter*, Paris, Klincksieck, 1987, pp.119-135.
- SCHUBERT Giseller, “Expressionisme et musique utilitaire. L’évolution de la musique scénique d’Hindemith dans les années vingt”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 46-54.
- SCHWITTERS Kurt, e HAUSSMANN Raoul, *Pin et les histoires de Pin*, Giessen, Anabas-Verlag, 1986.
- SCHWITTERS Kurt, *Anna Blume, Poèmes*, Paris, Ivrea, 1994. Trad. Alemão por Marc Dachy e Corinne Graber; 1ª ed. Paul Steegemann Verlag, Hannover, 1922; Cologne DuMont Schauberg, 1973-81.
- SCHWITTERS Kurt, *Merz* (écrits choisis de), apresentados e Trad. Alemão por M.Dachy, Paris, Gérard Lebovici, 1990.
-
- SENECHAUD Marcel, *Le répertoire lyrique d’hier et d’aujourd’hui*, Paris, Gérard Billaudot, 1971.
- SERBAN Andrei, “Le mélange des rites”, in: *Festival d’Automne à Paris 1972-82*, Temps Actuels, 1982, pp. 54-56.
- SERRES Michel, *Les origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, 1993.
- SLOBODA John, “Musique et mémoire. Le point de vue du psychologue”, in: *Inharmoniques n°4, Mémoire et création*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois, Sept.1988, pp. 107-118.
- SPENGEMANN Christof, *Die Wahrheit über Anna Blume, Kritik der Kunst*, Hannover, Der Zweemann Verlag, 1920.
- STEIN Gertrude, *Autobiographie de tout le monde*, Paris, Seuil, 1978.
- STENZL Jürg, “La dramaturgie musicale de Luigi Nono”, in: *Contrechamps n°4*, Lausanne, L’Age d’Homme, Abril 1985, pp. 68-82.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, traduzido e apresentado por Jacques Drillon, Paris, J. C. Lattès, 1988; 1ª ed., Johnathan Cott, 1974.

- STOCKHAUSEN Karlheinz, “Musique universelle”, in: *Musique en Jeu n.º 15*, Paris, Seuil, Setembro 1974, pp. 30-34.
- STOJANOVA Ivanka, “All’ ascolto dell’ esperienza”, in: «*Teatri-Globo*» di Giorgio Battistelli, n.º 55, Maggio Musicale Fiorentino, Pluriverso-Gintina, 1992, pp. 103-118.
- STOJANOVA Ivanka, *Geste, texte, musique*, Paris, U.G.E., 10/18, 1978.
- STOJANOVA Ivanka, “Luciano Berio. Chemins en musique”, in: *La revue musicale*, n.ºs 375 à 377 (triplo), Paris, Ed. Richard Masse, 1985.
- STOJANOVA Ivanka, “Texte-musique-sens des oeuvres vocales de Luigi Nono dans les années 50-60”, in: *Luigi Nono, Festival d’Automne à Paris*, 1987, pp. 68-85.
- STOJANOVA Ivanka, “Verbe et son, «centre et absence» (sobre *cummings ist der Dichter* de Boulez, *O king* de Berio e *Für Stimmen...missa est* de Schnebel)”, in: *Musique en Jeu n.º 14*, Paris, Seuil, Setembro 1974, pp. 79-102.
- STOJANOVA Ivanka, “La Vera Storia de Luciano Berio”, in: *Silences n.º1*, Paris, Ed. de la Différence, 1985, pp.117-125.
- STOJANOVA Ivanka, “Les voies de la voix”, in: *La voix, l’écoute. Traverses 20*, Centre Georges Pompidou, Paris, Minuit, 1980, pp.108-118.
- STREHLER Georges, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.
- SZENDT Peter, “Emmanuel Nunes: Tisser l’espace”, in: *Résonance n.º 2*, Paris, IRCAM, Setembro 1992, pp. 14-15.
- SZENDT Peter, “Gérard Zinsstag, matière et mémoire”, in: *Dissonance n.º31*, Archipel, Musiques d’Aujourd’hui, Genève, 1992, pp. 13-18.
- SZERSNOVICZ Patrick, “Une enfance de l’ art, à propos de Atemzüge”, in: *Musique en Jeu n.º 14*, Paris, Seuil, Setembro 1974, pp. 107-110.
- TARNEAUD J., *Traité pratique de phonologie et de phoniatry. La voix, la parole, le chant*, Paris, Librairie Maloine, 1961.
- TOMATIS Alfred, *L’ oreille et la vie*, Paris, Robert Laffont, 1977.
- TOMATIS Alfred, *L’ oreille et le langage*, Paris, Seuil, 1963.
- TOSI Daniel, “Le monde contemporain. Perspectives nouvelles de 1945 à nos jours”, in: *Histoire de la Musique*, Paris, Bordas, 1982, pp. 590-594.
- TROMP G., “Artaud, l’opéra impossible”, in: *Littérature et opéra*, Grenoble, P.U.G., 1987, pp. 143-153. Textos recolhidos por Ph.Berthier e K.Ringger.
- TUBEUF Andre, *Le chant retrouvé*, Paris, Fayard, 1979.
- VACCARO Jean-Michel, “Formes visuelles et formes mentales chez Igor Stravinsky”, in: *Musiques, signes, images*, reunidos por Joël-Marie Fauquet, Liber amicorum François Lesure, Genève, Minkoff, 1988, pp. 271-277.
- VALERY Paul, *Mon Faust*, Paris, Gallimard, Folio/ Essais, 1946.
- VAN DER WEID Joël, *La musique du XXe siècle*, “Avant-propos” de Mauricio Kagel, Paris, Hachette, Pluriel/ Référence, 1992.
- VEZIN Annette e Luc, *Kandinsky et le cavalier bleu*, Paris, Terrail, 1991.

- VIAN Boris, *Opéras*, Textos reunidos e prefácios por Noël Arnaud, Paris, Christian Bourgois, coll,10/18, 1982.
- VITEZ Antoine, *Le théâtre des Idées*, Paris, Gallimard
- VIVIER Odile, *Edgar Varèse*, Paris, Seuil, Solfèges, 1973.
- VOLTA Ornella, *L' Imagier d'Erik Satie*, Paris, Van de Velde, 1989.
- WEBERN A.V., *Chemins vers la nouvelle musique, 1932-33*, Paris, J. C. Lattès, 1980.
- WEIL Kurt, "Le Protagonist", Trad. Alemão por Vincent Barras, in: *Contrechamps n° 4*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1985, p. 25.
- WEIL Kurt, *Credo in opéra*, idem, Trad. Alemão por Vincent Barras, pp. 18-19.
- WEIL Kurt, *A propos du caractère gestuel de la musique*, idem, Trad. Alemão por Vincent Barras, pp. 20-24.
- WEIL Kurt, *A propos de l'opéra de quat'sous*, idem, Trad. Alemão por Vincent Barras, pp. 28-30.
- WEIL Kurt, *Remarques à propos de mon opéra Mahagonny*, idem, Trad. Alemão por Edna Politi, pp. 36-38.
- WILSON Robert, "L'Immobilité où ça bouge, théâtre d'images", in: *Festival d'Automne à Paris, 1972-82*, Temps actuels, 1982, pp. 19-29.
- WILSON Robert, *Einstein on the beach*, 1976, ibidem.
- ZIMMERMAN Bernard Alois, "L'avenir de l'opéra", in: *Contrechamps n° 4*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1985, pp. 83-90.

1.2 OBRAS COLECTIVAS

- ACANTHES AN XV, *Composer, enseigner, jouer la musique aujourd'hui*. Concebida e realizada por Cécile Gilly e Claude Samuel, com o apoio da SACEM, Paris, Van de Velde, 1991.
- ALMANACH DER BLAUE REITER, direcção de Wassily Kandinsky e Franz Marc. Apresentação e notas de Klaus Lankheit, Paris, Klincksieck, 1987.
- L'ART D'AUJOURD'HUI, Edward LUCIE-SMITH, introdução de Max-Pol Fouchet, Paris, Fernand Nathan, 1977.
- ART PRESS n° 3, Hors-série, *Vienne*, Paris, 1984.
- ART PRESS n° 175, *Qui, quoi et comment? Un regard sur l'art en Allemagne en 1992*, Anne DAGBERT, Paris, Dezembro 1992, pp. 80-81.
- ART PRESS n° 179, *Poésure et peinture, d'un art à l'autre*, Catherine FRANKLIN, Paris, Abril, 1993, pp. 80-81.
- ARTSTUDIO n° 23, *Kurt Schwitters* par Gilbert LASCAULT, pp.48-55, Paris, Hiver 1991.
- AUTREMENT, n° 71, *Opéra, La diva et le souffleur*, direcção de Phillipe Olivier, Paris, Junho 1985
- AVANT-SCENE OPERA (L') n° 36, *Berg-Wozzeck*. Director Michel Pazdro Paris, Ed. Premières Loges, 1991.
- AVANT-SCENE OPERA (L') n° 160, *La Ronde*, de Ph.Boesmans, Director Michel Pazdro, Paris, Ed. Premières Loges, 1994.
- AVANT-SCENE OPERA (L'), Hors-série n° 4, *Saint François d'Assise*, Messiaen, Director Michel Pazdro Paris, Ed. Premières Loges, 1992.
- AVANT-SCENE OPERA (L'), Hors-série n° 2, *Le Fou / Montségur*, Marcel Landowski, Director Michel Pazdro, Paris, Ed. Premières Loges, 1991.

- BEAUX-ARTS, Hors-série, *Expressionisme Allemand*, Paris, Public. Nuit et jour, Novembro 1992.
- BULLETIN D'AUDIOPHONOLOGIE, nº 1, vol. 9, Besançon, Association Franc-comtoise d'Audiophonologie, 1979.
- BULLETIN D'AUDIOPHONOLOGIE, nº 1, vol. 10, Besançon, Association Franc-comtoise d'Audiophonologie, 1980.
- CAHIERS DE L'ANIMATION MUSICALE (LES), nº 31, *La voix*, Paris, CENAM, Março 1984.
- CAHIERS DE L'ANIMATION MUSICALE (LES), nº 35, *Le Chant choral*, Paris, CENAM, Dezembro, 1984.
- CAHIERS DU CENAM (LES), nº 44, *La Voix*, Paris, Março, 1987.
- CAHIERS DU C.R.E.M. (LES), nº 4-5, *Musique et théâtre*, Centre de Recherches en Esthétique Musicale, Universidade de Rouen, Junho-Setembro, 1987.
- CAHIERS DU C.I.R.E.M. (LES), nº 12-13, *Pascal Dusapin*, Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, Universidade de Rouen, Junho-Setembro, 1989.
- CAHIERS DU C.I.R.E.M. (LES), nº 16-17, *Musique, sons et jeux*, Centre International de Recherches en Esthétique Musicale, Universidade de Rouen, Junho-Setembro, 1990.
- CAHIERS DU C.I.R.E.M. (LES), nº 30-31, *Musique et modernité*, Centre de Recherches en Esthétique Musicale, Universidade de Tours, 1994.
- CONNAISSANCE DES ARTS, numéro spécial, *Botero aux Champs Elysés*, Paris, 1992.
- CONTRECHAMPS, *Die Soldaten*, Bernd A. Zimmermann, preparação por Laurence Helleu seguida da realização de Antoine Gindt, Strasbourg, Musica 88, Dernières nouvelles de l'Alsace, 1988.
- CONTRECHAMPS, nº 2, *Schönberg/Kandinsky, correspondance, écrits*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1984.
- CONTRECHAMPS, nº 3, *Avant-garde et tradition*, Lausanne, L'Age d'Homme, Set. 1984.
- CONTRECHAMPS, nº 4, *Opéra*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1985.
- CONTRECHAMPS, nº 5, *Bernd Alois Zimmermann*, Lausanne, l'Age d'Homme, Novembro 1985.
- CONTRECHAMPS, nº 6, *Musiques nord américaines*, Lausanne, L'Age d'Homme, Abril 1986.
- CONTRECHAMPS, *Luigi Nono*, Festival d'Automne à Paris, 1987.
- CONTRECHAMPS, *Karlheinz Stockhausen*, Co-edição: Contrechamps e Festival d'Automne à Paris, 1988.
- CONTRECHAMPS, *Musiques en création*, Festival d'Automne à Paris, 1989.
- DADA, direcção artística de Luciano Raimondi; textos e ilustrações extraídos do volume *Il Movimento Dada*, Milão, Gruppo Editoriale Fabbri, 1960. Ed. francesa, Paris, CELIV, 1990.
- DERIVES, nº 44-45, direcção de Marcelle Geurtin, Quebec, Canada, 1984.
- DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE LAROUSSE, Paris, Librairie Larousse, 1987.
- DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DU THEATRE, Paris, Bordas, 1991.
- DISSONANZ Nº 16, Genève, Archipel, Maio, 1988.
- DISSONANZ Nº 20, Genève, Archipel, Maio, 1989.
- DISSONANZ Nº 31, Genève, Archipel, Fevereiro, 1992.
- ENCONTROS GULBENKIAN DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA IXX (Programa), *Homenagem a Luigi Nono*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, Maio 1995.

- ENCYCLOPÉDIE DE L'ART, Paris, Librairie Générale Française, La Pochotèque, Garzanti, 1986.
- ENCYCLOPAEDIA OF 20TH-CENTURY MUSIC, Paul GRIFFITHS, New York, Thames and Hudson inc., 1986.
- ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, vol. 12, 1985.
- ENTRETEMPS n° 8, *Musique contemporaine: Grisey – Murail*, Paris, 1989.
- ESPRIT DES VOIX (L'), Grenoble, *Corps et psychisme*, Ed. La Pensée Sauvage.
- FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1972-82, Organizado por Jean-Pierre Leornadini, Marie Collin e Joséphine Markovits, Paris, Temps actuels, 1982.
- HISTOIRE DE LA MUSIQUE, Tomes I et II, Encyclopédie de La Pléiade, direcção de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1981.
- HISTOIRE DE LA MUSIQUE OCCIDENTALE, Tomes I et II, direcção de Brigitte e Jean Massin, Paris, Temps actuels, 1983.
- IDEE MUSICALE (L'), direcção de Christine Buci-Glucksmann e Michel Levinas, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, com o apoio da SACEM, 1993.
- IMPROVISATION MUSICALE EN QUESTION (L') (Actes du colloque). Textos reunidos e apresentados por Jean-Pierre Dambricourt, Centre d'Etude et de Diffusion des Langages Artistiques, Universidade de Rouen, Março 1992.
- INHARMONIQUES n° 5, *D'un Art à l'autre*, Paris, IRCAM, Junho 1989.
- JOHN CAGE, direcção de Ulrike Brand e Alfonso Fratteggiani Bianchi, *Quaderni Perugini di Musica Contemporanea* 2, Palermo, L'Epos, 1993.
- JOURNAL DU SURREALISME (1919-39), texto de Gaëtan PICON, Genève, Skira, 1976.
- JOURNAL DU MOUVEMENT DADA, texto de Marc DACHY, Genève, Skira, 1989
- LITTERATURE ET OPERA, Colloque de Cérisy de 1985; textos recolhidos por Philippe Berthier e K. Ringger, Grenoble, P. U. G., 1987.
- MAGAZINE LITTERAIRE N°.291, *Fernando Pessoa*, Paris, Setembro, 1991.
- MUSICAL n°.8, *Opéra et mise-en-scène*, Revue du Châtelet, Paris, Parutions, 1989.
- MUSIQUES, SIGNES, IMAGES, textos reunidos por Joël-Maire Fauquet, Genève, Minkoff, 1988.
- MUSIQUE EN JEU, n° 9, *Psychanalyse/musique*, Paris, Seuil, Novembro, 1972.
- MUSIQUE EN JEU n° 11, "Schnebel/La Monte Young", Paris, Seuil, Junho, 1973.
- MUSIQUE EN JEU n° 13, Paris, Seuil, 1973.
- MUSIQUE EN JEU n° 14, Paris, Seuil, Maio 1974.
- MUSIQUE EN JEU n° 15, "Dossier Ligeti", Paris, Seuil, 1974.
- MUSIQUE EN JEU n° 16, "Dossier Schnebel", Paris, Seuil, 1974.
- THE NEW GROVE DICTIONNARY OF MUSIC AND MUSICIANS, London, Macmillan, 1980
- NOUVEAU DICTIONNAIRE DES AUTEURS (LE), vol. I, II, III, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.
- ORFEO, n° 1, prefácio de Maria Arlete Galhoz, Lisboa, Atica, 1957: 3ª ed. do volume saído em 1915.
- PETIT LEXIQUE DE L'ART MODERNE 1848-1945, Robert ATKINS, versão francesa organizada por Jeanne Bounior, Abbeville, 1993.

- POESIES SONORES, direcção de Vincent Barras e Nicolas Zurbrugg, Paris/Genève, Contrechamps Editions, 1992.
- LE POINT n° 1053, *Matisse*, Paris, Novembro, 1992.
- RESONANCE n° 1, Paris, IRCAM, Março, 1992.
- RESONANCE n° 2, Paris, IRCAM, Setembro, 1992.
- RESONANCE n° 3, Paris, IRCAM, Janeiro 1993.
- RESONANCE N° 8, Paris, IRCAM, Março, 1995.
- REVUE D'ANALYSE MUSICALE, n° 27, *L'Opéra à coeur ouvert*, Paris, Société d'Analyse musicale, Abril 1992.
- REVUE DE LARYNGOLOGIE, vol.109 n° 4, Bordeaux, 1988.
- REVUE MUSICALE (LA), n° 274-275, *De l'Expérience musicale à l'expérience humaine*, de Pierre Schaeffer, Paris, Richard-Masse, 1971.
- REVUE MUSICALE (LA) n° 375-376-377, *Luciano Berio, Chemins en musique*, por Ivanka Stoïanova, Paris, Richard-Masse, 1971.
- SILENCES, n° 1, *Musiques contemporaines*, Paris, Ed. de la Différence, 1985.
- SILENCES, n° 4, *Debussy*, Paris, Ed. de la Différence, 1987.
- THEATRE EN EUROPE-TE, n° 14, *Opéra*, Paris, Bebbia, Julho 1987.
- THEATRE EN EUROPE-TE, n° 17, *Théâtre russe et soviétique*, Paris, Bebbia, 1988.
- LE THEATRE LYRIQUE FRANÇAIS, 1945-1985, textos reunidos e apresentados por Danièle Pistone, Paris, Librairie Honoré Champion, 1987.
- THEATRE/PUBLIC, n° 106, *Robert Wilson*, Publicação do Théâtre de Gennevilliers, Julho-Agosto, 1992.
- TRAVERSES n° 20, *La voix, l'écoute*, Paris, Minuit, 1980.
- VOIX DE FEMMES A LA SCENE, AL'ECRAN, direcção de Nicole Vigouroux-Frey, *Le Spectaculaire*, Presses Universitaires de Rennes, 1994.
- VOIX MAINTENANT ET AILLEURS (LA), concepção dos textos e escolha dos excertos musicais de François-Bernard Mâche et Christian Poché, desenhos de Valère Novarina, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

I.3. ESCRITOS SOBRE C. CAPDEVILLE

- CARVALHO, Mário Vieira de (1990) “A música: do surto inicial à frustração do presente.” in: Portugal Contemporâneo. Vol. 6, direcção de António, p. 359.
- CINTRA Manuel, “Retratos no Teatro, Constança Capdeville”, in: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 1990, p. 23.
- FERREIRA DE CASTRO Paulo, “À Conquista da Luz” in: *Jornal Expresso*, Fev.1992, p. 43-R.
- FERREIRA DE CASTRO Paulo, Notas in: *Programa dos XVI Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea*, F.C.G, Lisboa, 1992.
- FREITAS BRANCO João de, “De Volfgango a Constança passando por Igor”, in: *Jornal de Letras*, Ano II, Lisboa, Julho, 1982, p. 31.

- GIL José Alberto, “As Lusas semi-fusas, Constança Capdeville fala para nós”, in : *Diário de Lisboa*, Jan. 1970, pp. 5-6.
- LISTOPAD Jorge, “Constança Capdeville, Memória Transparente”, in: *Jornal de Letras*, Lisboa, Fev. 1993.
- MIRANDA Gil, “Libera me by Constança Capdeville”, in: *Extempore*, vol.VIII/2, Summer, 1997, pp. 18-32.
- PONTES LEÇA Carlos de, “Entrevista a Constança Capdeville” in: *Programa do Ballet Gulbenkian*, Lisboa, 1977.
- SERRÃO Maria João, “Erik satie comme tout le monde. Un concert scénique à Lisbonne”, in: *Cahiers du C.I.R.E.M.*, n.º 14/15, Centre International de Recherche en Esthétique Musicale, Université de Rouen, 1989-90, pp. 266-269.
- SERRÃO Maria João, *Une approche du théâtre musical contemporain au Portugal: Constança Capdeville et Don't Juan*, Tese de “Maîtrise” defendida na Universidade de Rouen, Junho, 1992.
- SERRÃO Maria João “Componentes Teatrais na Obra Don't Juan de Constança Capdeville”, Comunicação ao 1.º Congresso do Teatro Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.
- in: *Teatro em Debate(s)*, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, Livros Horizonte, Lisboa, 2003, pp. 107-112.
- SERRÃO Maria João, “Constança Capdeville e o Teatro Musical” in: *Colóquio Artes*, nº 108, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março, 1996, pp. 49-60.
- SERRÃO Maria João, *Constança Capdeville et le théâtre musical au Portugal. La voix contemporaine*. Tese de Doutoramento. Univ. Paris VIII – Saint-Denis, 1997.
- SERRÃO Maria João, “Constança Capdeville, ‘esboços’ da vida e obra”, in: *Artistas Unidos*, Revista, nº 13, Lisboa, Abril, 2005, pp. 74-78.
- SERRÃO Maria João, entrada Biografia e Catálogo de Obras de C. Capdeville, in: *Enciclopédia da Música Portuguesa do Séc. XX*, INET/UNL, Ed. Círculo Leitores. (no prelo).

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

IL1 – Foto de C. Capdeville, <i>Que mon chant ne soit plus d’oiseau</i> ,	15
IL2 – <i>Mise-en-requiem</i> ,	24
IL3 – Idem,	26
IL4 – <i>Memoriae, Quase una fantasia I</i> ,	28
IL5 – Idem,	29
IL6 – <i>Esboços para um Stabat Master</i> ,	32
IL7 – <i>Double</i> ,	36
IL8 – <i>Avec Picasso, ce matin...</i> ,	38
IL9 – Idem	40
IL10 – <i>Don’t, Juan</i> ,	41
IL11 – Idem,	44
IL12 – ... <i>Vocem Meam</i> ,	46
IL13 – Arquivo documental de C.C.,	47
IL14 – Idem,	47
IL15 – <i>Doppiomaggio</i> ,	49
IL16 – <i>Um Quadrado em Redor de Sinbad</i> ,	51
IL17 – <i>Memoriae, Quasi una Fantasia II</i> ,	53
IL18 – Idem,	54
IL19 – Idem,	55
IL20 – Idem,	56
IL21 – Idem,	57
IL22 – Arquivo documental C. C.,	58
IL23 – ... <i>para um Stabat Master</i> ,	60
IL24 – Idem,	61
IL25 – Idem,	62
IL26 – Idem,	63
IL27 – <i>Tibidabo 89</i> ,	65
IL28 – Foto, <i>Take 91, teatro musical para o cinema</i> , C. Capdeville, A. Sousa Dias, Nuno Vieira de Almeida (ao piano),	67
IL29 – <i>Tibidabo 89</i> ,	74

IL30 – <i>Don't, Juan</i> ,	76
IL31 – Idem,	77
IL32 – <i>Esboços para um Stabat Master</i> ,	79
IL33 – <i>Don't, Juan</i> ,	81
IL34 – Idem,	83
IL35 – Arquivo documental de C. Capdeville,	87
IL36 – Foto, M. J. Serrão e Jean-Robert Viard em <i>Société Adoucie</i> de G. Aperghis, Paris (1983)	90
IL37 – <i>Der Sturm</i> , grafismo,	106
IL38 – Análise de <i>Don't, Juan</i> , Abertura,	114
IL39 – Idem, “Alma Mater”,	115
IL40 – Idem, <i>Nottegiorno</i> ,	116
IL41 – Idem, “1.003...”,	116
IL42 – Idem, “1.003...”,	117
IL43 – Idem, manuscrito,	119
IL44 – Cena 7, “ <i>My name is...</i> ”,	122
IL45 – Idem, demonstração,	123
IL46 – Idem, demonstração,	123
IL47 – Idem,	124
IL48 – Idem,	124
IL49 – Idem, manuscrito,	125
IL50 – Idem,	125
IL51 – Idem,	126
IL52 – Idem,	126
IL53 – Idem,	127
IL54 – Idem,	127
IL55 – Idem,	128
IL56 – Idem,	128
IL57 – Idem,	128
IL58 – Idem,	129
IL59 – Idem,	129
IL60 – Cena 11, “ <i>Ucello</i> ”,	130
IL61 – Idem,	131
IL62 – Idem,	131
IL63 – Idem,	131
IL64 – Idem,	132
IL65 – Idem,	132
IL66 – Idem,	132
IL67 – Idem,	132
IL68 – Idem,	133
IL69 – Idem,	133
IL70 – Idem,	134
IL71 – Cena 3, “ <i>Nottegiorno</i> ”	134
IL72 – Idem,	134

IL73 – Idem,	135
IL74 – Idem,	135
IL75 – Cena 3, “ <i>Fin ch’an dal vi eni alla finestra,</i> ”	136
IL76 – Cena 8	136
IL77 – Cena 4, “1.003...”,	137
IL78 – Idem,	138
IL79 – Idem,	139
IL80 – <i>Memoriae, Quasi una Fantasia II</i> ,	140
IL81 – ...para um <i>Stabat Mater</i> ,	141
IL82 – <i>Double</i> ,	142
IL83 – Idem,	143
IL84 – Idem,	145
IL85 – <i>Mise-en-requiem</i> ,	146
IL86 – Idem,	147
IL87 – ...para um <i>Stabat Mater</i> ,	148
IL88 – <i>Doppiomaggio</i> ,	149
IL89 – <i>Memoriae, Quasi una Fantasia II</i> ,	150
IL90 – ...para um <i>Stabat Mater</i> ,	151
IL91 – <i>Double</i> ,	152
IL92 – <i>Esboços para um Stabat Mater</i> ,	152
IL93 – <i>Mise-en-requiem</i> ,	153
IL94 – <i>Double</i> ,	156
IL95 – <i>Memoriae, Quasi una Fantasia II</i> ,	158
IL96 – <i>Double</i> ,	161
IL97 – C.Capdeville. Imagem do filme “ <i>Rosa de Areia</i> ”, de A. Reis e M. Cordeiro, 1989,	179

ÍNDICE REMISSIVO

Os apelidos dos criadores e intérpretes estão em maiúsculas.

Os nomes de grupos artísticos estão em itálico.

Os títulos das obras estão em itálico sublinhado.

Este índice não é exaustivo: circunscreve-se ao que consideramos ser o essencial das obras, das personalidades e dos grupos.

ABERT Hermann, 137

ADORNO, Theodor, 175

Alice, 101

Amériques, 164

An Anna Blume, 42, 75, 106, 120

Anacoluthe, 105

Anjo Azul (O), 59

ANDREANI Éveline, 104, 163

Aperçu sur la musique religieuse, 18

APERGHIS Georges, 21, 71, 78, 89, 90, 91, 94, 105, 108, 111, 169, 172, 176

APPOLINAIRE Guillaume, 108

Après-midi d'un faune (L'), 56

Arcangelismo Científico(O), 34

ARISTOTELES, 90

A-Ronne, 108

ARTAUD Antonin, 154, 175, 176

Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, 95

Atmosphères, 159, 163

Aus den sieben Tagen, 86

Aventures, 102

Awake and Read Joyce, 168

Babaouo, 42

Bacco in Toscana, 100

BACH Jean-Sébastien, 63

BACHELARD Gaston, 157

Ballet Gulbenkian, 19

BALLESTER G Torrente, 42, 103

BARRADAS Mário, 19

BARRAUD Henry, 138

BATTISTELLI Giorgio, 71, 111

BAUDELAIRE Charles, 91, 92

BAUSCH Pina, 49, 87

BAYER Francis, 39, 160

Bando (O), 178

BEATLES (The), 67

BECKER Gunther, 18

BECKETT Samuel, 19, 21, 103, 173

BEETHOVEN Ludwig van, 33

BERBERIAN Cathy, 21, 167, 168

BERG Alban, 87

BERIO Luciano, 45, 108, 111, 167

BERNARD Michel, 69, 70

BETTENCOURT Margarida, 19

Bodas de Fígaro(As) 119, 136

BOMTEMPO João Domingos, 18

BOSSEUR Dominique et Jean-Yves, 177

BOULANGER Nadia, 17

BOULEZ Pierre, 31, 165

BRAGA SANTOS Joly, 64

BRANDÃO Paulo, 111, 178

BRECHT Bertold, 175

BRESSON, 67

BRETON André, 63, 86

BRITES João, 178

Burlador (El), 102

BUSSOTTI Sylvano, 111, 166

BUTOR Michel, 154

CAGE John, 21, 35, 108, 163, 172, 173

CAMPOS Álvaro, 174

CAMUS Albert, 42, 43, 78, 103

CARROLL Lewis, 101

CARVALHO Mário Vieira de, 167

CASTANET Pierre Albert, 163, 164, 169

CASTELNUOVO-TEDESCO, 100

Casa de Bernarda Alba,(A), 19

Cassandre, 100

CENDRARS Blaise, 19, 21, 103

Cerromaior, 19

CEZANNE Paul, 82

CHAPLIN Charlie, 67

- CHION Michel, 34, 165
 CID Lourenço Varela, 17
 CINTRA Luís Miguel, 19, 69, 178
 CINTRA Manuel, 18, 19, 21, 57, 66, 173
Circles, 108
 CLAUDEL Paul, 84
 CLEMENTI Aldo, 49, 87
 COCTEAU Jean, 67
ColecViva, 19, 41, 46, 52, 57, 85, 162, 173
Commentaires, 94
Compania Nacional de Bailado, 19
Compositions 1960, n.º.2, 70, 71
Conversations, 89
Convivum Musicum, 19
Coppelia (Delibes), 49, 87, 171
 CORDEIRO Margarida, 19, 84
Cornucópia (A), 19, 178
Corps à corps, 105
 COSTA João Bénard, 66
Cotovelos e Joelhos, 42, 44, 117
 COWELL Henry, 163
 CUMMINGS E.E., 180
 CUNNINGHAM Merce, 49, 101
Dada, 107
 DALÍ Salvador, 34, 42, 44, 78, 88, 103, 117, 137, 171
 DANTE, 34
Dança Grupo, 19, 33
 DA PONTE Lorenzo, 42, 103
 DEBUSSY Claude, 87, 163, 166
 DELEUZE Gilles, 101, 102
 DELIBES Clément, 49, 87, 171
Der Sturm, 176
 DEVOS Raymond, 169
Diálogos, 73
 DIAS António Sousa, 19, 52, 66, 67
Die Soldaten, 105
Doctor Faustus Lights the Lights, 108
Don Giovanni, 43
Don Juan, 42, 113
Don Juan, tratado y maltratado, 42
Don Juanismo(O), 42, 44
Duas Galas fixas no corredor, 42, 44
 DREYER, 67
 DURÁN Domingos Marques, 18
 DUSAPIN Pascal, 94, 105, 108
Dyptique de Sainte Cécile, 37
 ECO Umberto, 118
Ecrits, 104
 EHRMANN Jacques, 80, 81, 82,
Ein Briefe, 108
 ELIOT T.S., 45, 170
 ELUARD Paul, 63, 86
 EMILIANO António, 179
Enumérations, 89
 ERLICH-OLIVA Alexandre, 19, 27, 113
Erschöpfung der Welt (Die), 92
Erwartung, 101
 ESCAL Françoise, 92, 93
Etapes érotiques spontanées (Les), 43
 FARO Luis Pedro, 178
Farse / anti-farse, 84
Fausto, Fernando, Fragmentos, 179
 FELICIANO Mário, 19
 FELLINI Federico, 67
 FERNEYHOUGH Brian, 158
Filhas do Reno (As), 87, 116
Filhos de um Deus Menor, 19, 21
 FINNISSY Michael, 158
 FLEURET Maurice, 150
Fluxus, 108
 FRANCESCA Piero Della, 30, 137
 FRÉMON Jean, 88
 FREUD Sigmund, 103
 GABRIELI Giovanni, 109
Graffiti, 105
Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, 18, 23, 30, 45, 48, 64
Gymnopédies, 171
 HEIDSIECK Bernard, 108, 165
 HEITOR J., 33
 HENRY Pierre, 34
Hétérophonie, 45, 125
História do Soldado (A), 175
 HOLLAENDER Friederich, 59
 HUGHES Jim, 19
Il Combatimento di Tancredo e Clorinda, 175
Ionisation, 45, 164
Io Sono una Bambina o Sono un Disegno, 19
 IVES Charles, 45
 JARNACH Philip, 17
 JARRELL Michael, 71, 101
 JENSEN Wilhelm, 103
Jeux Venitiens, 166
 JOHNSON Tom, 111

- JOPLIN Scott, 67
 JORGE Luiza Neto, 69, 80
Joueurs de cartes, 82
 JOYCE James, 19, 21, 50, 51, 103
Jojo, 108
 KAFKA Franz, 32, 103, 173
 KAGEL Mauricio, 21, 23, 45, 67, 71, 80, 84, 92, 108, 111, 125, 167, 168, 178
 KANDER John, 67
 KASTNER Santiago, 17, 18
 KAUFMANN Harald, 102
 KEATON Buster, 67
KENGIR, ou la voix captive, 169
 KIERKEGAARD Sören, 43, 103, 113
Klavierstück IX, 45
 KUHN Hains Peter, 108
La Furia dels baus, 70
 LACHERT Piotr, 4
 LAFORGUE Jules, 169
 LIGETI György, 41, 71, 72, 102, 159, 163
 LIMA Cândido, 111
 LISTOPAD Jorge, 173
 LISZT Franz, 281
Licht, 170
 LONGCHAMPT Jacques, 178
 LOPES E SILVA, José, 111
 LORCA Federico García, 19, 21, 103
 LOURENÇO Eduardo, 110, 111
 LUTOSLAWSKI Witold, 166
 LYNCH, David, 67
Lyrical Made by Two (A), 108
 MACEDO António, 19
 MÂCHE François-Bernard, 169, 171
 MACHLIS Joseph, 159, 162, 165
 MADUREIRA Luís, 19, 113
 MAGGI Oswaldo, 19, 113
 MAHLER Gustave, 87
Majority, 45
Maldição de Marialva (A), 19
 MALLARMÉ Stéphane, 108
Manifesto (de Picasso), 34, 103, 93
 MANIQUE Helena Pina, 19
 MASSANO Paula, 19
Match, 108
 MATOS Jasmin de, 66
 MEDOFF Marc, 19, 21
 MERZ, 179
 MESSIAEN Olivier, 30, 123, 124
Menestréis de Lisboa, 18
Messe de Liverpool, 34
Metamorfose de Narciso, 42, 44, 88, 118, 137, 171
Miso Ensemble, 19, 178
Mito de Sisífo (O), 42, 44
 MOLINA Tirso de, 102, 103
Molly Bloom, 19, 21
 MONTEVERDI Claudio, 24, 112, 166, 175
Morsycat(h)y, 168
 MOURA Janine, 19
 MOZART Amadeus W., 25, 26, 42, 43, 67, 85, 92, 113, 117, 118, 119, 137, 146, 166
Muito barulho por nada, 19, 21
 MYNIANA Philippe, 108
 NATIVIDADE João, 19, 84, 85, 113
Natividade(A), 30
 NIETZSCHE Friederich, 84, 172
 NIJINSKI, 37, 56, 82
 NONO Luigi, 31, 105, 109, 111, 165
Noces de Figaro (Les), 201, 231
Nouvelles aventures, 71, 93, 102
 NUNES Emmanuel, 31, 111, 165
Oficina Musical do Porto, 18
O Magnum Mysterium, 109
Opus Ensemble, 65
Opus Sic, 19
Orquestra Gulbenkian, 18
Orfeo, 24
 PABLO Luis de, 17
 PAIS Ricardo, 178, 179
 PASOLONI Pier Paolo, 19, 21
Palavras por Dentro, 19
Paixão Segundo João, 63
 PEIXINHO Jorge, 18, 23, 27, 30, 33, 37, 111, 112
Pelléas et Mélisande, 104
 PENDERECKI Krzysztof, 18
 PERDIGÃO Maria Madalena de Azeredo, 18, 111
 PESSOA Fernando, 101, 174, 179
 PICABIA, 286
 PICASSO Pablo, 34, 103
Pierrot Lunaire, 175
Piège de Méduse (Le), 89, 171
Pilades, 19, 21
 PIRES Filipe, 111
 PLATÃO, 73
 POIZAT Michel, 102, 110, 140, 153, 154

- Pour Anna Fleur, 178
Pour en finir avec le jugement de Dieu, 154
 POUSSEUR Henri, 45
 PRATS Olga, 19, 113, 164
Prometeo, 31, 105
Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France (La), 19, 21
 QUEVÊDO Carlos, 19
Quodlibet, (Kagel), 168
Quodlibet, (Nunes), 31
 RADULESCU Horatiu, 142
Rake's Progress (The), 175
 RAVEL Maurice, 37, 56, 67
 REICH Steve, 67
 REIS António, 19, 84
Relâche, 172
 RENARD Jules, 90
Requiem, 25, 26, 85, 92, 146
Répons, 31
 RIMBAUD Arthur, 84
Rire physiologique (Le), 169
 ROBIA Andrea Della, 30
 ROCHA Luís Filipe, 19
 RORIZ Olga, 19
 ROSA Clotilde, 111
Rosa de Areia, 19, 84
 ROTA Nino, 67
 RUTTLER Monique, 19
 RUA, Vítor, 179
 SALAZAR Álvaro, 18, 111
 SALGUEIRO José, 178
 SAMPAYO RIBEIRO Mário de, 18
 SANGUINETI Edoardo, 108
 SANTOS João Paulo, 33
 SATIE Erik, 78, 87, 166, 171, 172, 173
Sankt-Bach Passion, 108
Saudades, 179 302
 SCHINGERLIN Rudolf, 18
 SCHÖNBERG Arnold, 101, 175
 SCHUBERT Franz, 67
 SCHWITTERS Kurt, 42, 75, 78, 103, 106, 120
 SEABRA Augusto M., 25, 29, 30
 SEIXAS Carlos, 18
 SERAFIM Fernando, 19
Sextuor, 89, 94
 SHAKESPEARE William, 19, 21
Sinfonia (Berio), 45
Sinfonia em fá maior (Seixas), 18
Symphonie n°3 (Beethoven), 33
 SOCRATES, 72, 73
Société Adoucie, 89, 90
Solo de violino, 19
Sonant, 84
 SOVERAL Madalena, 37
Sprache als Information, 109
 STEIN Gertrude, 108
 STOCKHAUSEN Karlheinz, 30, 45, 86, 111, 163, 165, 166
 STOĀANOVA Ivanka, 84
 STRAUSS, Lévi, 94
 STRAVINSKY Igor, 166, 175
 STROHEIM Erich von, 59
Stripsody, 168
Sturm (Der), 106
 TCHAIKOVSKI, 67
 TEDESCO Castelnuovo, 100
Théâtre anti-total, 84
To be sung, 94, 108
Toca (A), 32, 173
Tratado Lux Bella, 18
 TRINCHEIRAS Carlos, 19
Tristes Tropiques, 94
Ulysses, 50, 103
Um Hamlet a mais, 179
 VAN EYCK Irmãos, 30, 86
 VASCONCELLOS Jorge Croner de 17
 VASCONCELOS Luisa, 33
Visage, 108, 168
Votre Faust, 45
 WAGNER DINIZ António, 33
 WAGNER Richard, 87, 116, 166
 WEID J. N. von der, 31
 WEILL Kurt, 95, 175
 WEISÄCKER K. F., 108, 109, 110
 WELLENKAMP Vasco, 19
Widow of eighteen springs (The), 35
 WILSON Robert, 108, 179
 WOLF Hugo, 169
 WORM Elisa, 19
 WORM Orlando, 19, 91
 YOUNG La Monte, 70, 71
 ZIMMERMANN Bernard Alois, 105