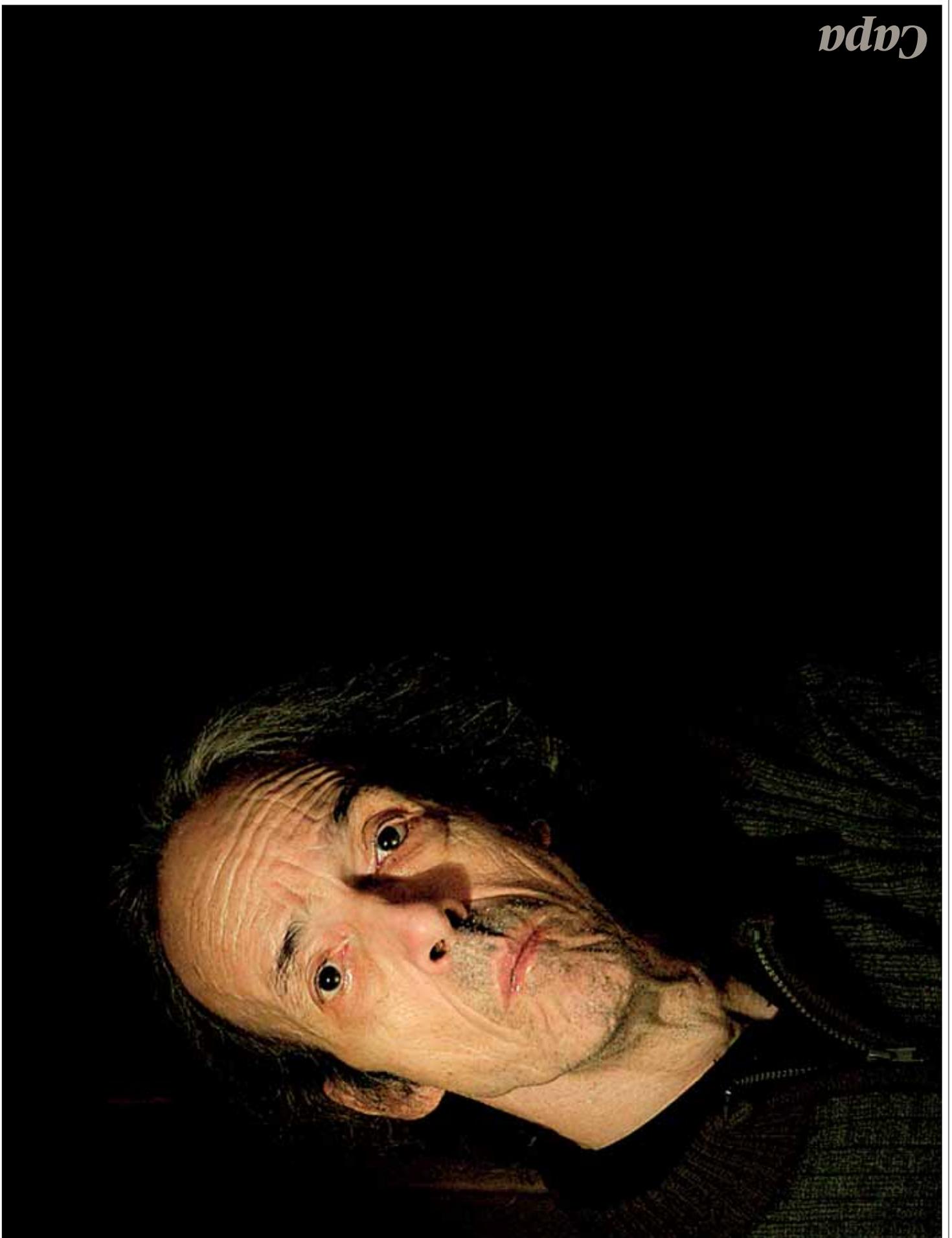


# *No universo labiríntico de Emmanuel Nunes*

*O mais internacional compositor português estreia-se na ópera com “O Conto”, 27 anos depois de ter começado a trabalhar no libreto a partir da obra de Goethe. Mas o que é que tem de especial este compositor que vive em Paris há anos e diz ser um “turista” em Portugal? “Estranha e poética”, “imediate e ao mesmo tempo enigmática” a sua música “labiríntica” não é consensual. Músicos, musicólogos e maestros falam do prestígio internacional de Emmanuel Nunes. Cristina Fernandes*



A complexidade do discurso musical, a obsessão pelo rigor construtivo e intelectual e a inovação em função da herança anterior da história da música são traços que habitualmente se associam à produção musical de Emmanuel Nunes, o mais internacional dos compositores contemporâneos portugueses e uma figura de peso na criação musical europeia.

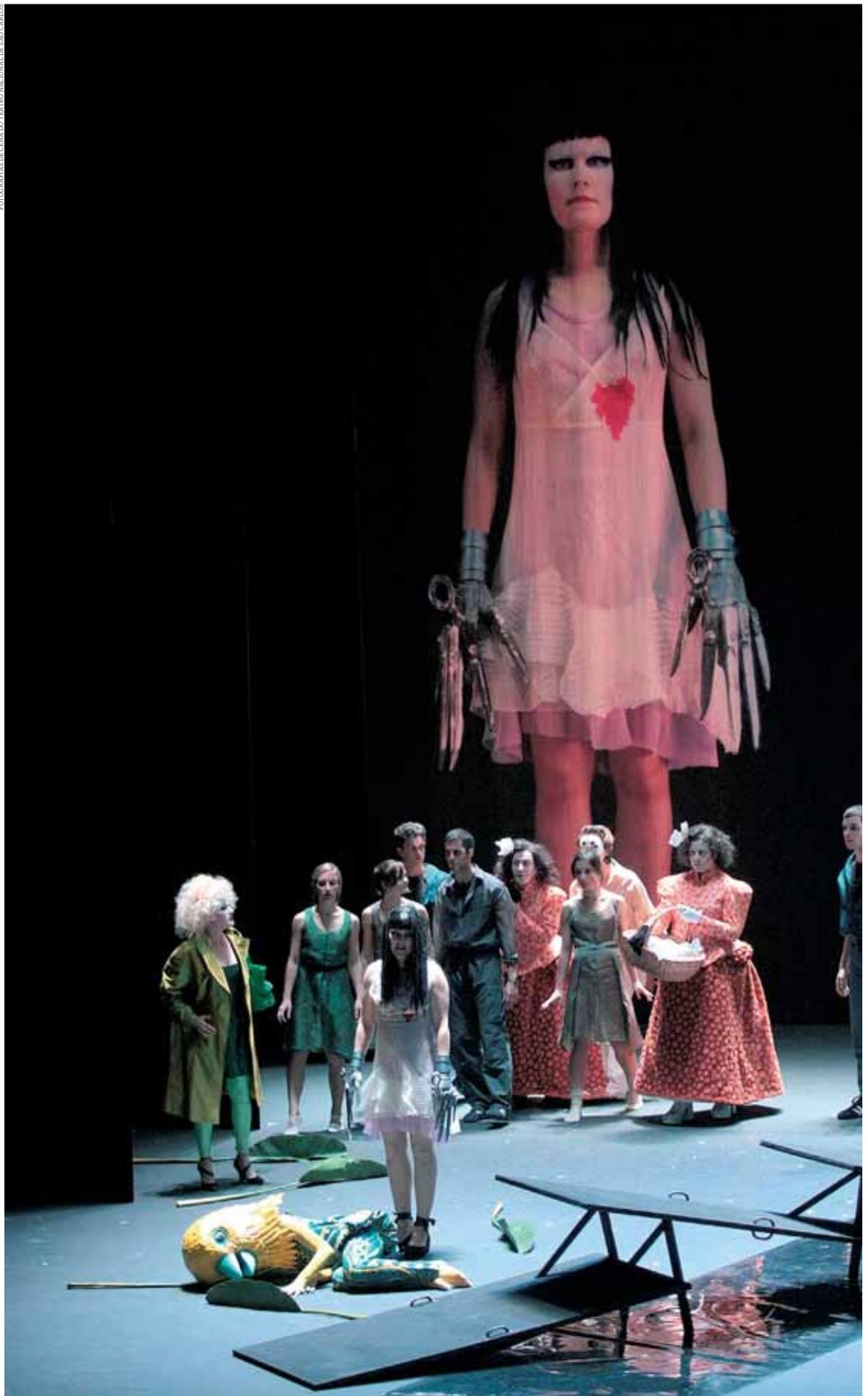
Mas na sua primeira ópera, cuja estreia há muito aguardada terá lugar esta noite no Teatro Nacional de São Carlos (com transmissão em directo para 14 teatros do país), não quis fazer experiências radicais, nem revolucionar o conceito de ópera. Prevista para Novembro de 2006, a estreia foi adiada para este ano, depois de o compositor e o anterior director do São Carlos, Paolo Pinamonti terem entrado em polémica sobre as razões do atraso da estreia há um ano.

Do universo fantástico carregado de símbolos de "Das Märchen"/"O Conto" (com libreto do próprio compositor a partir de "O Conto da Serpente Verde", de Goethe), quis apenas fazer teatro através da música: servir o texto e não questionar o texto. Talvez por isso tenha optado por deixar no ar o mistério, não revelando a sua leitura pessoal de uma obra que tem suscitado as mais variadas alusões e interpretações: da política à filosofia, da simbologia à alquimia, passando pela maçonaria. O próprio Goethe alimentou o enigma dizendo que era um "conto sobre tudo e sobre nada" (ver caixa).

Resultado de uma encomenda conjunta do São Carlos, da Gulbenkian e da Casa da Música, "O Conto" terá direcção musical de Peter Rundel (maestro do Remix Ensemble), ence-

FOTOGRAFIA DE CENA DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

***"Fui estabelecendo cenas a partir de 'O Conto', tendo desde o início uma opção: para mim tinha de ser válido como uma peça de teatro, não queria de modo nenhum estar a fornecer conceitos, filosofia ou teorias. Queria mesmo fazer uma ópera"***





nação de Karoline Gruber, coreografia de Amanda Miller e um elenco com nove cantores, cinco actores e dez bailarinos. A componente instrumental está a cargo do Remix Ensemble e da orquestra Sinfónica Portuguesa. “O Conto” é a sua primeira ópera. Não abordou este género musical mais cedo por falta de oportunidade ou porque não tinha ainda chegado a altura certa em termos do seu percurso artístico como compositor? O projecto de uma ópera não se concretizou de um momento para o outro, estendendo-se no tempo por vários anos. A primeira intenção de fazer uma ópera data de 1981, mas não teve seguimento. Nessa altura trabalhei sobretudo a nível literário, na maneira como ia transformar “O Conto” de Goethe num libreto. Li “O Conto” por acaso, em 1975, mas a ideia da ópera não surgiu logo, só a partir de 1979-1980 começou a tomar forma. Tive alguns contactos com a Ópera de Berlim, conhecia bem o seu director, que era um grande violoncelista, Siegfried Palm, muito conhecido na música contemporânea. Estive em casa dele a falar do projecto, mas entretanto ele demitiu-se da Ópera de Berlim e, durante anos, a ideia da ópera ficou por ali. Por outro lado, o processo de trabalho arrastou-se porque não podia pensar numa ópera sem constituir primeiro um libreto. Nessa medida, fui estabelecendo cenas a partir do “Conto”, tendo desde o início uma opção: para mim tinha de ser válido como uma peça de teatro, não queria de modo nenhum estar a fornecer conceitos, filosofia ou teorias. Queria mesmo fazer uma ópera.

**Ensaios de “O Conto”, com libreto a partir de “O Conto da Serpente Verde”, de Goethe, que tem um potencial de leituras infinito mas, paradoxalmente, também pode ser visto como um mero jogo lúdico**

Isso significa que entende a ópera no seu sentido original de “drama per musica”, ao contrário de outros compositores contemporâneos que têm feito experiências mais conceptuais, por vezes difíceis de definir. Pode falar-se de continuidade em relação à tradição?

Se há uma certa continuidade no valor da minha ópera, não é a mim que compete julgar. O meu passado mais próximo, se considerarmos a história da ópera a partir de Wagner, é o próprio Wagner, Debussy (com “Pelléas et Mélisande”) e Alban Berg com “Wozzeck” e “Lulu”. Há outras óperas que me interessaram, mas não sinto com elas uma filiação tão próxima. Por exemplo, “São Francisco de Assis”, de Messiaen, já sem falar das óperas de Richard Strauss. Sendo assim, o meu passado próximo está delimitado. Acha que nenhum compositor posterior do século XX igualou a grandeza das óperas de Alan Berg? Igualar talvez não, mas há outras óperas importantes. Obviamente, “Os Soldados”, de Zimmermann, ou a primeira ópera de Chostakovitch, “O Nariz”. Embora eu não goste de Chostakovitch em geral, e em particular [risos], sei que essa ópera tem uma dramaturgia interessante.

**Que características encontrou n’ “O Conto” de Goethe que o levassem a querer convertê-lo numa ópera?**

Quando li, não disse para comigo: “Ah! Isto é uma ópera!” Li primeiro em francês, porque uma amiga me ofereceu um livro velho, e depois, passado um ano ou dois, comprei um exemplar em alemão. Comecei a ocupar-me do →

## Perfil

# “Um pensamento musical luxuriante”

A viver fora de Portugal há mais de 40 anos, é o mais internacional dos compositores portugueses, ocupando um lugar de destaque na música contemporânea europeia. Ainda que tenha desenvolvido um percurso muito pessoal, pode considerar-se um herdeiro da linha dura da vanguarda dos anos 60 e 70 e da atitude que vê a criação musical como um processo evolutivo em direcção à inovação. Encontra-se, assim, nos antipodas do pós-modernismo reinante, recusando a qualquer preço fazer concessões à facilidade. A sua estética não é de apreensão fácil, mas isso não o preocupa. “Acho inaceitável contar à partida com a incultura do ouvinte. Não pretendo ter ouvintes cultos como ideal. Dar a ouvir aquilo que facilita uma audição é para mim inaceitável”, disse ao PÚBLICO numa entrevista a propósito da estreia de “Lichtung II” (edição de 25-7-2000).

A partir da herança de Boulez e Stockausen – mas também de todo o legado da história da música europeia –, Emmanuel Nunes forjou um estilo pessoal de grande profundidade e rigor intelectual, onde as novas tecnologias têm um papel fundamental, bem como a pesquisa em torno do timbre, do ritmo, do tempo e do espaço, onde desenvolve fascinantes geometrias sonoras. A sua biografia publicada no site do IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) define-o como uma espécie de “virtuose” das ferramentas electrónicas na concretização de “um pensamento musical luxuriante” que resulta do “contraponto interactivo entre a partitura instrumental e o programa informático”.

Nascido em Lisboa, em 1941, numa família sem tradições musicais, o apelo da música parece ter surgido quase de geração espontânea. Desde o nascimento com perturbações motoras, o seu problema físico parece nunca ter sido um obstáculo. Iniciou os estudos de piano e solfejo aos 14 anos e aos 18 ingressou na Academia de Amadores de Música de Lisboa, onde foi aluno de Francine Benoît. Estudou depois com Fernando Lopes-Graça, frequentou a Faculdade de Letras e, entre 1963 e 1965, seguiu os cursos de Darmstadt, onde trabalhou sobretudo com Henri Pousseur e Pierre Boulez. Em 1964, fixou-se em Paris e, no ano seguinte, foi admitido na Escola Superior de Música de Colónia, onde recebeu ensinamentos de Stockhausen. Paralelamente, demonstrou grande interesse pela fonética e pela filosofia e, de regresso a Paris, em 1971 (onde ainda hoje vive), obteve o primeiro prémio de Estética do Conservatório Nacional Superior. Bolseiro da Fundação Gulbenkian e do Governo francês durante os anos 1970, afirmou-se progressivamente no plano internacional, em especial em

França e na Alemanha, mas nunca deixou de visitar Portugal. As suas obras são apresentadas regularmente na Gulbenkian e, mais recentemente, na Casa da Música, onde foi compositor em residência na última temporada.

A partir dos anos 1980, a sua actividade pedagógica adquiriu grande importância, tanto através dos seminários anuais na Gulbenkian como da sua colaboração com várias instituições europeias de grande prestígio.

Desde 1989 trabalha regularmente com o IRCAM, tendo estabelecido uma estreita ligação com Éric Dabresse na área de investigação em torno da electrónica em “tempo real”, que resultou na estreia em Paris de “Lichtung I”, em 1992, dedicada à pintora Maria Helena Vieira da Silva. A versão definitiva de “Lichtung II”, que designou como “cubismo em movimento”, foi estreada em 2000, seguindo-se, em 2007, “Lichtung III”, uma “Coda” das anteriores, e o encerramento deste ciclo criativo. A exploração da espacialização vinha, porém, de mais longe, estando, por exemplo, em “Es webt” (1974-75, revista em 1977), “Tifereth” (1978-1985), “Wandlungen” (1986) ou “Quodlibet” (1990-1991), peça concebida para o espaço do Coliseu de Lisboa. Nunes reagrupa a maior parte das suas obras em dois grandes ciclos atravessados pelo mesmo material musical. O primeiro, que compreende peças compostas entre 1973 e 1977, caracteriza-se pela utilização de um anagrama composto por quatro notas. O segundo, intitulado “A Criação”, iniciou-se em 1977 com “Nachtmusik” e tem como ponto comum o chamado “o par rítmico”, designação atribuída pelo próprio compositor que se aplica à frase rítmica, à métrica, aos intervalos e à espacialização.

A obra de Nunes tem despertado o interesse de musicólogos como Peter Szendy, Brigitte Massin ou Alain Bioteau, que lhe consagrou a sua tese de doutoramento. Entre outras publicações, destaca-se o livro editado em 2001 pelo Centro Cultural Gulbenkian de Paris: “Emmanuel Nunes, compositeur portugais”, de Hélène Borel, Alain Bioteau e Éric Dabresse.

O valor da obra de Emmanuel Nunes tem sido reconhecido através de vários prémios e distinções: oficial da Ordem das Artes e das Letras, pelo Governo francês (1986), comendador da Ordem de Sant’Iago da Espada (1991), doutoramento “honoris causa” pela Universidade de Paris VIII (1996), Prémio de Composição da UNESCO (1999), Prémio Pessoa (2000).

**“Acho inaceitável contar à partida com a incultura do ouvinte. Não pretendo ter ouvintes cultos como ideal”**

**“Eu não tenho linhas de interpretação.**

**Não vou dar**

**nenhuma leitura**

**filosófica, política**

**ou outra. Eu sei que**

**é enigmático, mas em**

**primeiro lugar**

**trabalho o que está**

**lá. Eu sirvo o texto,**

**não tenho perguntas**

**a fazer ao texto.**

**Se quero transformar**

**o ‘Conto’ numa ópera,**

**em primeiro lugar**

**quero tomar posse do**

**que lá está”**

← texto e de todo o seu imaginário simbólico e, pouco a pouco, cheguei à conclusão de que era uma ópera, mas não houve assim um momento exacto em que tivesse essa revelação. Aliás, se fizesse outra ópera a partir de outro texto, a minha estratégia de composição e a maneira de abordar iriam mudar completamente. Nesta peça, quis desenvolver um certo tipo de relação texto-música. Se fizer outra ópera, essa relação será outra. Por isso, não seria capaz de compor uma ópera sem ter acabado o libreto.

**Durante quantos anos trabalhou no libreto?**

Intermitentemente, a partir de 1981. **Fez ajustamentos no libreto enquanto compunha?**

Claro, é natural, mas fiz muito poucos. Pequenos ajustamentos: uma palavra que é redita, que se desloca um pouco mais para a frente ou mais para trás. A única coisa foi que, mais tarde, há seis meses, fiz a recomposição da última cena da ópera. Todas as personagens principais têm um cantor e um actor, e desses principais há ainda alguns que deveriam ser representados por bailarinos. Esta dimensão múltipla de uma mesma personagem é um dos aspectos mais específicos na minha concepção do desenvolver teatral.

**“O Conto”, de Goethe, tem uma grande multiplicidade de leituras...**

Não é o único...

**Sim, mas este é particularmente enigmático. Quais são as suas linhas de interpretação do texto?**

Eu não tenho linhas de interpretação. Não vou dar nenhuma leitura filosófica, política ou outra. Eu sei que é enigmático, mas em primeiro lugar trabalho o que está lá. Eu sirvo o texto, não tenho perguntas a fazer ao texto. Se quero transformar “O Conto” numa ópera, em primeiro lugar quero tomar posse do que lá está.

**No entanto, a encenadora [Karoline Gruber], poderá direccionar o seu trabalho para uma leitura própria...**

Está muito na moda hoje a encenação por ignorância do texto. Não é isso que não conheço o texto, não é essa a questão. É ignorar o texto porque o artista faz o que quer. Eu nunca na vida fiz o que quis, só faço o que posso, o que não é bem a mesma coisa. Nessa medida, não posso fazer mais ou fazer outra coisa para além de servir o texto, detalhe a detalhe. No momento em que muda a acção muda o conteúdo musical, para mim isso é fundamental. Deve ser o meu lado reaccionário...

**Há quem defenda, como por exemplo Yvette Centeno, que “O Conto” podia ser uma segunda “Flauta Mágica”...**

Não é a única, Goethe também pensava assim em relação ao segundo “Fausto”. O problema é que Mozart já tinha mor-



## Um conto sobre tudo e sobre nada

“O Conto da Serpente Verde”, escrito por Goethe em 1795, constitui o último capítulo da obra “Conversas de Emigrantes Alemães”. Nele se descreve um universo fantástico repleto de símbolos esotéricos e alquímicos, que deixa em aberto múltiplas interpretações. Na elaboração do libreto, Emmanuel Nunes construiu uma estrutura dramaturgica que incluí o prólogo “A Imaginação”, onde são declamadas 16 frases de Goethe (que não fazem parte de “O Conto”) e dois actos, “O Jogo dos Elementos” e “As Metamorfoses”.

O espaço físico de “O Conto” inclui duas margens separadas por um rio que nenhuma ponte estável liga. De um lado, está o palácio, o jardim e o lago da bela Lília. Lá vive também um Barqueiro, que transporta viajantes para o outro lado do rio mas que não tem autorização para fazer o mesmo em sentido inverso. Na outra margem, há um templo subterrâneo, debaixo de uma montanha, onde se encontram as estátuas de três reis (Rei de Ouro, Rei de Prata e Rei de Bronze), mais um quarto rei (Rei Misto), que é a mistura imperfeita dos restantes metais. Há ainda uma cabana e um quintal que

pertencem a um Velho (o Homem da Lâmpada) e à sua mulher (Velha). As únicas formas de atravessar o rio nas duas direcções é através da sombra de um Gigante, ao pôr-do-sol, ou quando a Serpente Verde se transforma em ponte, ao meio-dia. Um jovem Príncipe anda de um lado para o outro sem sossego e há dois Fogos Fátuos que espalham moedas de ouro por onde passam. Lília tem a capacidade de matar os seres vivos em quem toca e de ressuscitar os seres petrificados. Todas as personagens aguardam um “tempo de mudança” e são assaltadas por uma forte inquietude. Sofrem várias aventuras, transformações e metamorfoses antes de encontrar nova ordem e existência plena.

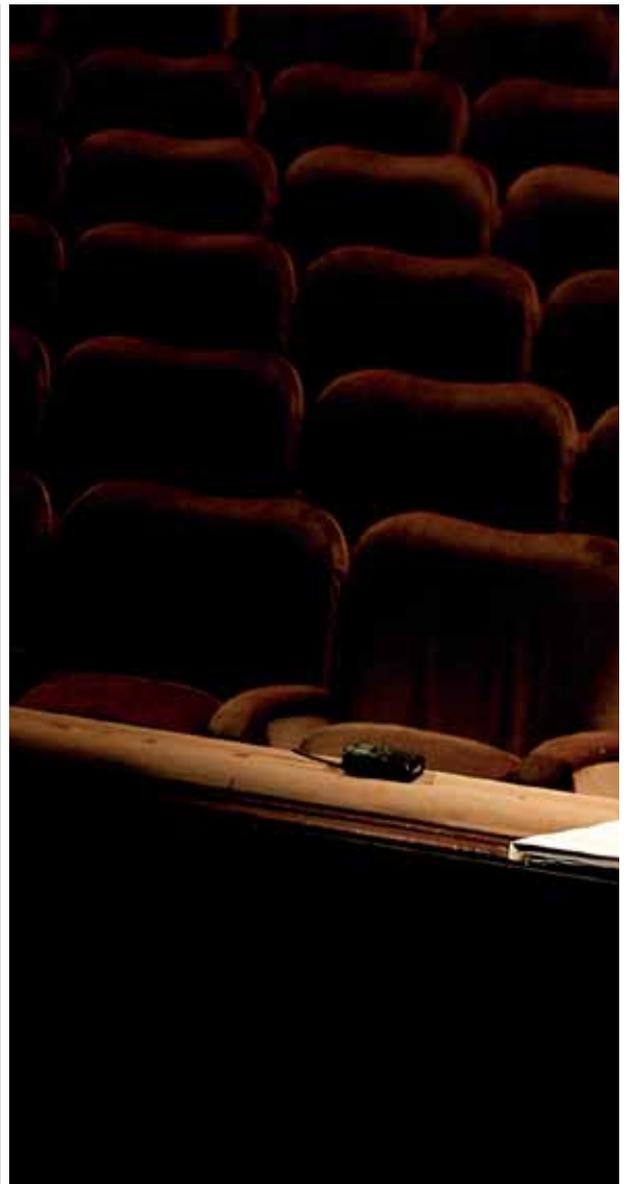
No final, além do inevitável casamento entre o Príncipe (que é coroado novo rei) e a bela Lília, o gigante transforma-se em relógio de sol e as duas margens do rio ficarão eternamente ligadas por uma ponte de pedras preciosas, resultantes do sacrifício da Serpente Verde. Também esta passa por vários estádios de transmutação: torna-se transparente e luminescente após ter engolido as moedas de ouro lançadas pelos Fogos Fátuos, forma um círculo mágico

à volta do cadáver do Príncipe para evitar a sua decomposição e, finalmente, desintegra-se numa série de pedras preciosas que são deitadas ao rio pela Velha. São as pedras preciosas que dão origem à ponte eterna e à harmonização das tensões entre os dois mundos.

Mas n’ “O Conto da Serpente Verde” nada é o que parece e tudo pode ser tudo. Numa carta de 1814, Goethe escreveu: “As pessoas utilizam como símbolo da eternidade a serpente que se fecha num círculo. Eu, pelo contrário, gosto mais de a considerar como imagem de uma temporalidade feliz.”

No prefácio da edição portuguesa de “O Conto da Serpente Verde” (Relógio D’Água) João Barrento cita algumas das leituras mais comuns deste condensado de símbolos, desde a “profecia política” à “transfiguração literária do processo de maturação da obra alquímica” defendida por Yvette Centeno (“A Simbologia Alquímica no Conto da Serpente Verde”). Numa recensão de 1796, o compositor Reichardt via o conto como espelho de “toda a história natural da humanidade” e também não faltam leituras filosóficas ou ligadas à maçonaria (Goethe, era maçom e conhecia de perto a simbologia alquímica). Outra leitura comum vê nele uma resposta à Revolução Francesa e aos seus efeitos, ideia desenvolvida por Barrento, podendo entender-se como “parábola da situação histórica no momento de viragem para uma nova era, depois da Revolução e do Terror”. Surge uma nova harmonia social onde emerge o entendimento entre classes e o interesse colectivo, mas sobre a égide de um monarca esclarecido.

O potencial de leituras é infinito mas, paradoxalmente, também pode ser visto como um mero jogo lúdico: “Um conto sobre tudo e sobre nada”, dizia Goethe. C.F.





rido. É óbvio que o “Conto” tem pontos em comum com “A Flauta Mágica” mas, ao mesmo tempo, tem toda uma série de premissas diferentes. Também o texto tem uma evolução de personagens que são muitas vezes o oposto da “Flauta Mágica”. Convém não confundir. Pela minha parte, quem sou eu para fazer uma segunda “Flauta Mágica”? **Há também um imaginário comum a muitos outros contos fantásticos...**

Existe uma base, um fundo, que faz parte da própria natureza do conto fantástico. Para além do facto de conter ou não elementos sociais, Goethe disse desde início três coisas muito importantes. A primeira é que “o ‘Conto’ não é para ser tomado alegoricamente, mas sim simbolicamente”. A segunda foi: “Este ‘Conto’ é a propósito de tudo e de nada.” E a terceira, também de Goethe, mais humorística: “No ‘Conto’, o que é que

**“O Conto” tem uma base que “faz parte da própria natureza do conto fantástico”**

**“Goethe disse três coisas importantes. Que ‘O Conto’ não é para ser tomado alegoricamente, mas simbolicamente. Que “este ‘Conto’ é a propósito de tudo e de nada.” E a terceira, mais humorística: “No ‘Conto’, o que é que se conta? O conto!”**

se conta? O conto!” Isto para mim é verdade.

**De que forma trabalhou a relação texto-música? Há música associada a personagens ou a símbolos?**

Na relação texto-música é óbvio que não iria usar a ideia de “leitmotiv” [motivo musical condutor que simboliza uma personagem, objecto, lugar, ideia, estado de espírito, etc., numa obra musical] como fez Wagner. Melhor do que Wagner não se pode fazer, só se pode fazer pior, por isso é melhor não usar! [risos] Nessa perspectiva, o que há são estruturas melódicas e harmónicas, e cores orquestrais relacionadas com cada personagem separadamente. Por exemplo, se é o Velho que age, tem o seu contexto orquestral, se é a Serpente que canta, tem um outro. A cor orquestral e a harmonia que emana são obviamente diferentes. Refiro-me ao discurso harmónico em sentido geral, mas há muito mais que isto. Por exemplo, uma maior ou menor mudança agógica tem a ver com as personagens que, em determinado momento, se encontram em diálogo.

**Como é que a arquitectura de “O Conto” se articula com a arquitectura da ópera?**

No primeiro acto, a mobilidade orquestral em geral é maior do que no segundo acto, devido à natureza diferente dos diálogos. Cada acto tem um título: o primeiro é “O Jogo dos Elementos” e o segundo “As Metamorfoses”. O segundo acto é menos escarpado em termos do desenrolar das vozes. Para facilitar o trabalho aos músicos e ao maestro, que já têm trabalho a mais, recorremos à tecnologia. Podíamos fazer como no “Quodlibet”, em que os instrumentos estão em vários pontos da sala, mas aqui optámos por deixar os instrumentos no mesmo sítio e é a equipa do Ircam que controla a sua projecção sonora. O som surge como se estivessem em cima, à frente, atrás, etc. Faz-se uma reconstituição sonora no espaço do teatro.

**A voz ocupa um lugar minoritário na sua produção anterior. Quais foram as suas principais preocupações em relação ao uso da voz na ópera?**

Nunca quis escrever para uma voz solista. Quando eu era novo, o que era mais praticado eram obras com uma voz. Se se fizer um catálogo das obras para voz dos anos 60 e 70 deparamo-nos com uma produção imensa. Mas nessa altura eu nunca senti essa necessidade. Sempre disse que só o faria se houvesse um contexto cénico, e assim aconteceu. Pode parecer estranho eu dizer isso, mas para escrever as partes vocais improvisei. Embora sempre com muita atenção ao texto e às frases. Para escrever para voz há dois elementos fundamentais: respeitar a prosódia original e saber qual é a expressão teatral que quero dar através da partitura. →





← **Falou em improvisação, isso quer dizer que deixou elementos à consideração dos intérpretes?** Não, eu posso improvisar, eles não! Referia-me à minha própria improvisação no processo de escrita das vozes, no sentido de não haver uma regra teórica. Cada personagem, em momentos diferentes da ópera, tem um tipo de música, uma atitude melódica e rítmica semelhante. Se você me pede “posso fazer-lhe uma entrevista?”, pode dizê-lo com ritmo e velocidade diferentes [exemplifica enunciando a frase pausadamente e depois mais depressa]. Há uma leitura minha do texto que vai desencadear o ritmo, a velocidade e outros elementos. Isto acontece em tudo, não uso nesse ponto uma estrutura pré-fabricada, é feita “à mão”. **Interferiu na escolha da encenadora, da coreógrafa e do elenco ou foram opções da direcção do teatro?**

Como é do domínio público, nesta casa de ópera houve muitos problemas de direcção e administração. Normalmente, uma ópera nova que se faz pela primeira vez é muito problemática. Não é o mesmo que fazer “La Traviata”, aí sabe-se com o que se conta. Oito meses antes da estreia não havia nem elenco, nem encenador, nem nada, foi um problema e tiveram de ser tomadas as devidas providências. Mas devo dizer que tive muita sorte com os cantores, com o Remix Ensemble e com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. A escolha de Peter Rundel como maestro era, para mim, indiscutível. **Mas os cantores foram escolhas suas ou do actual director artístico?** Ouvei algumas gravações dos cantores, mas foi Christoph Dammann que me propôs o elenco. **Como enquadra esta ópera em função do seu percurso anterior? Uma vez que o ciclo “A Criação” está concluído, pode dizer-se que**

**“Como sou ‘turista’, não me compete dizer o que está bem ou mal! Mas de há 20 anos para cá, a quantidade de música contemporânea que se toca, boa ou má, não tem nada a ver com a época da minha juventude”**

**“Ter um estilo reconhecível não é forçosamente sinónimo de qualidade. No que diz respeito ao estilo pessoal, é difícil explicar. A ideia de amor é diferente para cada um. Também cada compositor imprime uma marca na partitura, que não se vê, só se ouve”**

**ela inaugura outro ciclo?** “A Criação” terminou com a “Lichtung III”. “Das Märchen” [“O Conto”] é ela própria um ciclo. Se houver outra ópera, não terá nada a ver com esta. **Mas está a trabalhar paralelamente num projecto sobre Dostoiévski, a partir de “A Submissa”...** Sim, mas é outra coisa. Goethe é Goethe, Dostoiévski é Dostoiévski. **Mas o compositor é o mesmo...** Aí não tenho escolha, é fatal! **“O Conto” vai ser transmitida em directo para 14 teatros por todo o país, provavelmente vai ser vista e ouvida por pessoas que nunca foram à ópera antes. Acha que vai ser um universo de fácil acesso? Ou será um choque? A compreensão e a reacção do público preocupam-no?**

Será certamente um choque para certas pessoas que vêm regularmente à ópera, como não será um choque para outras certas pessoas que nunca vêm à ópera. Todas as combinações são possíveis. Mas o facto de haver uma transmissão em 14 teatros espalhados pelo país é, para mim, uma acção extremamente importante de um ponto de vista de cultura social. **Vive em Paris desde 1964 mas vem a Portugal regularmente. A vida musical portuguesa mudou muito nos últimos anos? Qual é a perspectiva de quem está no exterior?** Como sou “turista”, não me compete a mim dizer o que está bem ou mal! Mas de há 20 anos para cá, a possibilidade de conhecer o que se passa, a quantidade de música contemporânea que se toca, boa ou má, não tem nada a ver com a época da minha juventude. É preto e branco. Hoje, o acesso às coi-

sas é incomparavelmente maior e tenho notado também um nível geral cada vez mais alto entre os alunos de composição que vêm aos meus seminários. Outro ponto, esse negativo, recorda-me uma frase de José Rodrigues Miguéis. Com um género de humor muito amargo, ele dizia: “Em terra de cegos quem tem um olho é rei, em Portugal quem tem um olho vaze-o!” Eu digo outra coisa: “Em terra de cegos quem tem um olho só tem um olho, não tem dois.”

**Considera que para um jovem compositor português continua a ser essencial a experiência de ir para o estrangeiro?** Não é a única. Eu de maneira nenhuma fui para fora para me especializar. Para alguém se especializar tem de saber. Para alguém tirar uma especialidade de medicina tem de ser médico. **Mas a sua música seria provavelmente diferente se não tivesse saído de Portugal...** Isso é pura especulação. Quem sai daqui pode ser músico ou não ser músico e quem fica também. Não é por sair de Portugal que alguém se torna compositor. É muito importante, mas não é a chave.

**Qual é a chave?** Não há chave. **O que torna reconhecível o estilo de um compositor? Como se explica que em muitos casos este seja uma marca evidente e que outras vezes não se consiga distinguir as obras de um compositor das de outro?**

É algo que acontece em todas as épocas. No tempo de Mozart havia centenas de compositores que hoje desconhecemos, que na altura eram reconhecidos. O grande compositor para Goethe, à parte de Mozart, que já tinha morrido, era um alemão seu amigo, Carl Friedrich Zelter, de que hoje ninguém fala. Goethe ignorava Beethoven e Schubert. Antes de responder à sua pergunta, ou melhor, de fazer um comentário, já que é uma pergunta sem resposta, devo fazer um parêntesis: também acontece reconhecerem-se imediatamente traços ou tiques de linguagem de um compositor sem que este tenha qualidade. Ter um estilo reconhecível não é forçosamente sinónimo de qualidade. No que diz respeito ao estilo pessoal, é difícil explicar. Por exemplo, a ideia de amor é diferente para cada um de nós. Não existe um conceito único e abstracto igual para toda a gente. É algo muito pessoal. Também cada compositor imprime uma marca pessoal na partitura, que não se vê, só se ouve. Mas o importante é a qualidade de cada momento, a qualidade de feita, mas não de uma feita tipo receita. O mais importante é a qualidade de cada momento, não são as ideias. De boas ideias está o inferno cheio!

# O que é que esta música tem de especial?

Músicos, musicólogos e maestros falam do prestígio internacional de Emmanuel Nunes: qual é, afinal, a originalidade da sua música? A sua música é velha ou nova? Será a sua ópera terrivelmente aborrecida ou surpreendentemente enérgica? *Pedro Boléo*

Emmanuel Nunes viveu grande parte da sua vida entre a França e a Alemanha. Esse facto biográfico não chega, no entanto, para explicar todo o sucesso internacional, o apoio institucional e a veneração de que é alvo actualmente nos circuitos mais oficiais da música contemporânea europeia. Herdeiro assumido de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, Emmanuel Nunes seguiu um caminho próprio e não precisa hoje de fazer parte de nenhuma “vanguarda” estética para ser respeitado por muitos e ser considerado por alguns como um dos mais importantes compositores europeus. Mas também há quem rejeite a sua música, relativize a sua importância como compositor e deteste o que ele representa.

Fomos ouvir vozes que julgámos capazes de nos esclarecer: qual é, afinal, a originalidade da música de Emmanuel Nunes? A sua música é velha ou nova? Será a sua ópera

**“Estou convencido de que a música de Emmanuel Nunes sobreviverá daqui a muitos anos. Tem força e está muito presente. Portugal devia estar orgulhoso deste homem”**  
*Peter Rundel*

**Peter Rundel**



PAULO PINENTA

Alexandre Delgado



terrivelmente aborrecida ou surpreendentemente energética? A sua obra é um mero exercício conceptual ou sente-se de facto alguma coisa do que nos chega aos ouvidos? Ou resumindo: o que é que a sua música tem de especial?

### Labiríntica

"Conheço bem há vários anos a música de Emmanuel Nunes", diz o musicólogo Philippe Albéra, ligado há muito a um dos mais conceituados grupos de música contemporânea franceses, o Contrechamps. Albéra gosta especialmente das obras de Emmanuel Nunes escritas há mais de uma década: "Sou crítico das obras em que usa electrónica ao vivo, em que quer organizar o espaço como faz com o som - o resultado é música mais rígida do que as composições de há 20 anos", diz o musicólogo. Para ele, a obra mais conseguida do compositor é "Quodlibet", de 1991. Albéra considera a música de Emmanuel Nunes muito pessoal e forte, e usa o termo "labiríntica" para a descrever: "É uma música estranha e poética. Perdemos-nos como num labirinto, mas de uma forma interessante. É imediata e ao mesmo tempo enigmática".

Eric Daubresse, compositor e responsável pela electrónica ao vivo de "O Conto" e colaborador de Emmanuel Nunes desde os anos 1990, destaca na música do compositor português "um notável domínio do tempo e a riqueza do seu trabalho com os timbres. É uma música onde há muitas cores". O especialista em música electrónica e seu colaborador regular no IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, em Paris), onde Nunes criou "Lichtung" (I e II), explica que "O Conto" não explora as possibilidades de especialização da música que Nunes desenvolveu noutras obras. Para Daubresse, a música de Emmanuel Nunes é "rigorosa e muito construída mas também muito expressiva". Mas fala-nos também da importância de Nunes como professor no Conservatório Superior de Paris: "Há uma geração de compositores que aprenderam coisas com ele. Não se trata de uma escola, mas de um conjunto de compositores que seguiram a sua própria estética", tal como o próprio Emmanuel Nunes seguiu o seu rumo a partir do que aprendeu com Boulez e Stockhausen.

Segundo João Rafael, compositor e estudioso da obra de Emmanuel

**"Ele vai cair no esquecimento total, vai ser varrido na voragem" Alexandre Delgado**

Nunes, ele naturalmente "absorveu aquilo que aprendeu. Uns aprendem técnicas e copiam. Mas ele não." Também o maestro Peter Rundel, que começou a tocar a música de Nunes na Alemanha quando era um jovem violinista há mais de 20 anos e hoje é um dos maestros mais "autorizados" (pelo próprio compositor) a dirigir as suas obras orquestrais, destaca a originalidade da sua linguagem musical. Rundel irá dirigir, no Teatro de São Carlos, a gigantesca partitura desta ópera. "Estou convencido de que a música de Emmanuel Nunes sobreviverá daqui a muitos anos. Tem força e está muito presente. Portugal devia estar orgulhoso deste homem."

### Reconhecimento?

Quem não pensa assim é Alexandre Delgado, que considera a música de Emmanuel Nunes "execrável". Alexandre Delgado, músico, compositor e crítico musical, não poupa nos adjectivos e diz: "Nunes representa tudo o que detesto na arte musical - é música conceptual e horrenda. Dentro de uma certa vanguarda acham que ele é extraordinário. Mas é-o apenas num meio muito restrito." Para Delgado, o sucesso internacional de Emmanuel Nunes "não é um sucesso junto dos melómanos. Mas junto de algumas pessoas fundamentais. É preciso ter os amigos certos nos sítios certos." João Rafael discorde: "Uma coisa é o êxito, que tem a ver com contactos, com a imprensa e com os media e não com uma apreciação de qualidade objectiva.

Mas o reconhecimento no caso de Emmanuel Nunes é porque a música dele é o que é. Não tem cunhas. Teve um reconhecimento progressivo." Para Alexandre Delgado "a música contemporânea continua a ser um gueto" e, por isso, a questão é apenas a de "saber entrar" no círculo. Segundo ele, Nunes conseguiu-o sobretudo graças à protecção da Fundação Gulbenkian. Sobre a música dele, diz sucintamente: "Estou no direito de odiar. Prefiro música pimba." E acrescenta com ácida ironia: "Nesse dia tenciono estar a quilómetros do São Carlos. Só por masoquismo é que ia aguentar um espectáculo de cinco horas com música de Emmanuel Nunes", diz.

João Rafael tem outra ideia desta estreia mundial. Para ele "Conto" será "um marco na história da ópera", e compara-a à importância da ópera "Wozzeck", de Berg, no século XX.

Mas estará esta discussão aberta apenas a maestros, especialistas da música contemporânea ou da ópera? Quem conhece afinal a música de Emmanuel Nunes em Portugal? João Rafael não pensa que a música de Emmanuel Nunes seja pouco conhecida em Portugal: "Claro que não é conhecido como o Marco Paulo. Mas a música dele sempre foi tocada cá, na Gulbenkian."

De facto, desde os anos 1970 que as suas obras (várias encomendadas pela Gulbenkian) são tocadas com alguma regularidade em Portugal. Mas hoje há mais grupos de música contemporânea e orquestras, por todo o mundo, a fazê-lo. E como ficou conhecido Emmanuel Nunes enquanto figura pública? Isso parece ser mais recente: "Julgo que foi sobretudo depois do Prémio Pessoa" (no ano 2000), diz João Rafael, que destaca também outros prémios atribuídos ao compositor, incluindo uma distinção da UNESCO.

Alexandre Delgado diz que Nunes foi "sacralizado e enlevado", e critica em concreto os elevados custos da ópera "O Conto" que, segundo ele, davam para "um ano de uma companhia de ópera" e representam "mais dinheiro do que para a Tetralogia de Wagner" (que o São Carlos tem vindo a apresentar). Para Alexandre Delgado, Emmanuel Nunes é um "sub-Boulez" ou, em alternativa, "um Lully", comparando-o ao famoso compositor da corte de Luis XIV. Mas vaticina: "Ele vai pagar a factura e vai ser brutal. Vai cair no esquecimento total, vai ser varrido na voragem." Delgado não acusa apenas o compositor e a sua música. Fala-nos também daquilo a que chama "a falta de coragem das pessoas". Segundo ele, "99 em 100 assumiriam que abominam aquela música. Mas preferem dizer que é muito interessante." Peter Rundel, admirador da música de Emmanuel Nunes, pensa que, pelo contrário, a música de Nunes pode interessar verdadeiramente mesmo aqueles que nunca tiveram nenhuma espécie de formação musical: "Mesmo sem 'background' ou conhecimentos musicais, se se é curioso e aberto pode-se sentir uma qualidade e uma força energética na sua música".

"O Conto" vai confirmar ou desmentir esta força, energia e originalidade que o maestro atribui à música difícil e controversa de Emmanuel Nunes?

Quem puder ouvir dirá de sua justiça.



DO REALIZADOR DE WALK THE LINE

**RFM**  
SÓ GRANDES MÚSICAS.

**SABADO** **tvmais**

**CURTO CIRCUITO**

**Comunidade**

**OPERA**

**NÃO PERCA NOS CINEMAS**

LINC **OPERA** **LIONSGATE** **M/12-0**