



RPM

Revista Portuguesa de Musicologia
Portuguese Journal of Musicology

A influência medieval na composição contemporânea: Estudo de caso

The Influence of the Middle Ages on Contemporary Composition: A Case Study

Manuel Pedro Ferreira | Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

CESEM, IN2PAST, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal

mpferreira@fcsh.unl.pt | <https://orcid.org/0000-0003-1708-3247>



<https://doi.org/10.57885/rpmns.519>

Recebido em | Received 25/11/2024

Aceite em | Accepted 27/10/2025

**RPM**Revista Portuguesa de Musicologia
Portuguese Journal of Musicology

nova série | new series

11/1 (2024), pp. 105-130 | ISSN 2183-8410
doi: 10.57885/rpmns.519 | http://rpm-ns.pt

A influência medieval na composição contemporânea: Estudo de caso

Manuel Pedro Ferreira

Resumo

Este trabalho averigua a influência da música medieval nas composições do musicólogo e medievalista Manuel Pedro Ferreira, comparando-a com o papel que desempenhou na década de 1970 em obras de dois compositores da geração anterior, Jorge Peixinho e Constança Capdeville. Estabelece-se que, para estes, a música medieval foi quer presença fragmentária, quer inspiração estrutural. Indaga-se então se, na criação mais recente, os elementos medievais mudaram de estatuto. A ter havido mudança no caso aqui estudado, coloca-se uma segunda questão: se ela terá resultado da identidade musicológica do autor, da sua personalidade artística, ou talvez, de uma inclinação estética partilhada; caso em que tal mutação poderá ser sintoma de algo mais significativo na história da música recente. Uma análise dos processos composicionais, por tipologia de uso, conduzirá paulatinamente à conclusão de que houve realmente, a par de prolongamento, uma mutação, mas menos ligada à faceta académica do compositor, que emerge durante a década de 1980, do que à sua postura artística e ideológica, que remete para o final da década de 1970 e está na raiz da sua intervenção na imprensa, nos anos seguintes, a favor do pós-modernismo musical.

PALAVRAS-CHAVE: Medievalismo; Música contemporânea; Jorge Peixinho; Canto gregoriano; Motete; Marxismo; Pós-modernismo.

Abstract

This study investigates the influence of medieval music on the compositions of musicologist and medievalist Manuel Pedro Ferreira, comparing it with the role it played during the 1970s in the works of two composers from the previous generation, Jorge Peixinho and Constança Capdeville. It is established that, for them, medieval music served both as a fragmentary presence and as structural inspiration. The question is then raised as to whether, in more recent creations, the status of medieval elements in status has occurred. If such a change has taken place in Ferreira's case, a second question arises: whether this change resulted from the author's musicological identity, his artistic personality, or perhaps a shared aesthetic inclination; in which case, such a transformation could be symptomatic of something more significant in the history of recent music. An analysis of compositional processes, by typology of use, will gradually lead to the conclusion that there was indeed both continuity and change, but the latter is less connected to the author's musicological skills, which emerged during the 1980s, than to his artistic and ideological stance, which dates back to the late 1970s and underpins his advocacy in the press, in the following years, in favour of musical postmodernism.

KEYWORDS: Medievalism; Contemporary music; Jorge Peixinho; Gregorian chant; Motet; Marxism; Postmodernism.

If it is to belong to a tradition at all, even the most original musical invention will to a greater or lesser extent draw on remembered sounds. It is therefore essential to take into consideration the range of sounds available to every musician, whether or not the social context of hearing them is considered significant.¹

Palavras prévias

Nas últimas décadas, a investigação sobre música tem-se tornado cada vez mais diversa quer em método, quer em objecto; comparativamente, os correspondentes modos de exposição académica tendem a ser fechados e previsíveis. Ora, entre as aquisições recentes da musicologia, contam-se a valorização dos cruzamentos e interfecundações culturais, a exploração do diálogo entre o fenómeno local e o contexto global, e ainda o jogo entre a micro- e a macroescala dos acontecimentos, incluindo a dimensão biográfica; em certos contextos, também a consciência subjectiva do observador tem sido por este assumida na própria escrita, por se considerar que a personalização do testemunho aumenta a transparência epistemológica da abordagem.

É do conhecimento geral que o horizonte sonoro do músico de hoje abarca uma profusão de camadas históricas, diversamente situadas em origem, género e função ao longo de muitos séculos; estas camadas podem ser assumidas, ou não, pelo próprio artista, enquanto tradição musical. Quando um compositor contemporâneo dialoga criativamente com a música medieval europeia, reconhece-a enquanto património, sabendo que estes materiais não são neutros. Cabe-lhe, pois – em função do posicionamento de partida e dos objectivos particulares que assuma –, modular, na sua obra, o desejado grau de incorporação das referências históricas, geográficas e simbólicas associadas a tais elementos. A sua forma de proceder pode ser reveladora a vários níveis, permitindo iluminar seja uma atitude estética, seja a relação nela instituída entre culturas local e global, ou entre micro- e macroescala de acção e pensamento. Justificam-se, deste modo, estudos de caso que incidam sobre apropriações recentes, em partitura, de heranças sonoras temporalmente distantes.

No presente artigo, o estudo de caso, que representa a microescala, mais do que ilustrar um diálogo particular entre música antiga e contemporânea, surge como trampolim para a compreensão de uma mudança de paradigma musical, ocorrida globalmente no plano macrocultural e historicamente associada ao conceito de «pós-modernismo», cujas repercussões locais são evidenciadas. Também a correspondente abordagem metodológica parte da exterioridade da observação para uma investigação subjectivamente participada – em que sujeito e objecto se sobrepõem sem se confundir – e daí para o resgate, documentalmente controlado, da memória biográfica. Assim sendo, e desafiando os modos mais convencionais de escrita, as questões de base e as implicações do estudo só progressivamente se desvelam, convidando o leitor a acompanhar, a par e passo, o desenrolar da exposição.

1 John Blacking, «Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change», *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9 (1977), pp. 1-26, ver pp. 8-9.

O ponto de partida: Peixinho e Capdeville

O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, fundado em 1970 por Jorge Peixinho, deu destaque nos seus primeiros anos às composições não só do próprio, mas também de figuras dele próximas como Filipe Pires e Constança Capdeville, aos quais se viriam a juntar, já perto de 1980, alguns membros do grupo: José Lopes e Silva, Clotilde Rosa e Paulo Brandão.²

Jorge Peixinho e Constança Capdeville eram, sem dúvida, as figuras de proa do movimento de renovação criativa que grassava, na década de setenta, nos círculos musicais da capital. Cada um deles explorou a seu modo, com notável independência, as ideias que então faziam furor entre os jovens compositores europeus.³ Dá-se o caso de ambos terem recorrido nas suas obras, de forma episódica, a materiais musicais antigos;⁴ o que, não sendo inédito, acabaria, nos processos usados, por ser revelador. Começamos pelo primeiro caso, quase desconhecido.

O ano de 1972 abriu, no Teatro São Luiz em Lisboa, com um «Concerto de Música Antiga e Contemporânea». A par de quatro obras recentes, uma das quais recorrente ao longo do concerto,⁵ foram apresentadas catorze peças: nove delas escritas entre os séculos XII e XIV, três do período 1420–50, outra de cerca de 1500 e uma última da primeira metade do século XVI.⁶ Se admitirmos que, por convenção, a Idade Média se prolonga até meados do século XV, não nos resta senão concluir que, neste concerto, quase toda a música antiga era medieval.

Nas notas de programa, assinadas conjuntamente por Jorge Peixinho, que havia recentemente criado o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e António Oliveira e Silva, que integrou este último, mas havia pertencido, até pouco mais de um ano antes, ao Grupo

2 Ana Telles, «O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história», in *Mémoires...miroirs: Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, coord. Paulo de Assis (Lisboa, Colibri - CESEM, 2012), pp. 203-14. Ana Telles, «O 'cultivo da música contemporânea entre nós': No cinquentenário do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa», in *GMCL 50 Anos* (Lisboa, AVA Musical Editions, 2020), pp. 26-39.

3 Manuel Pedro Ferreira, «A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção», in *Jorge Peixinho: In memoriam*, coordenado por Jorge Machado (Lisboa, Editorial Caminho, 2002), pp. 223-86. Paulo Ferreira de Castro, «Constança Capdeville: Um acto de aprendizagem», in *16^{os} Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), pp. 83-6. Maria João Serrão, *Constança Capdeville: Entre o teatro e a música* (Lisboa, Colibri - CESEM, 2006).

4 A exposição de Jorge Peixinho à música antiga durante a sua estadia em Itália é por este revelada em entrevista televisiva (*Um Dia Com... Jorge Peixinho*, RTP (31 de Maio de 1971), disponível em <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/jorge-peixinho/>>): «Fiz vários exercícios de estilo [...] voltei-me para os [...] polifonistas italianos (Palestrina, Gesualdo) [...] haveria de fazer uma tese sobre o *Orfeo* de Monteverdi».

5 Os compositores contemporâneos representados foram um colega de Jorge Peixinho em Darmstadt, o francês Fernand Vandenberghe (1946-), com a sua primeira obra, para flauta e banda magnética (*Flux et reflux*, 1967); o espanhol Gerardo Gombau (1906-71), com *Sonorización heptáfona*, para harpa; e o próprio Peixinho, com duas obras, uma das quais (*Recitativo III*, 1969) forneceu sete excertos intercalados ao longo do programa.

6 Por ordem aproximadamente cronológica: *Kalenda Maya* (Raimbaut de Vaqueiras); *A l'entrada del tens clar* (Anónimo); duas *Estampidas a duas vozes* (Anónimo); motete *Chansonette / A la cheminée / Veritatem* (Anónimo); Cantiga de Santa Maria n.º 1, *Des oge mais quer' eu trobar* (Alfonso X); rondeau *Diex, coment pourroie* (Adam de la Halle); *Trotto* (Anónimo); rondeau *Ma fin est mon commencement* (Guillaume de Machaut); ballade *Entre vous, nouveaux mariés* (Johannes Legrant); rondeau *Bonjour, bon mois* (Guillaume Dufay); rondeau *Ce jour de l'an* (Guillaume Dufay); *Danza Alta* (Francisco de la Torre); e vilancico *Se viesse e me levasse* (Alonso Mudarra).

de Música Antiga de Lisboa (1963–70),⁷ justifica-se a justaposição do próximo e do remoto com a alegação de «que a música antiga se encontra surpreendentemente vizinha de uma sensibilidade e de uma certa problemática actual»; «os seus aspectos mais relevantes (tais como em Machaut ou em Dufay) poderão constituir, na definição lapidar de Michel Fano, os “harmónicos (mais longínquos embora) da nossa época”».

Era, portanto, com as lentes da modernidade que a música antiga encontrava, neste evento, o seu lugar. E mais se informava que, «com o fim de tentar estabelecer uma integração mais íntima entre a música do passado e a do presente, Jorge Peixinho compôs para este concerto uma obra totalmente baseada num especial tratamento do material do “Rondeau” de Machaut *Ma fin est mon commencement*, a partir dos seus elementos morfológicos e formais mais específicos».⁸

A obra de Peixinho terá sido apresentada nesta ocasião apenas de maneira parcial; é possível que fosse ainda *work-in-progress*. Nas notas à sua estreia integral, em França, realizada quase três meses depois, acrescenta-se: «Esta composição toma por eixo, tal como a obra de Machaut, o princípio do “espelhamento”. Todos os elementos de simetria adquirem aí uma importância primordial e catalisadora do processo musical, estando as proporções temporais estritamente ligadas, a todos os níveis, ao próprio processo. As secções mais rigorosas, derivadas directamente da estrutura harmónica do rondel de Machaut, alternam com outras secções mais livres, que possuem uma função de “desenvolvimento”».⁹ Na verdade, a composição é constituída por mais de vinte secções. Destas, algumas são escritas em partitura convencional; as restantes têm carácter indeterminado dentro de certos parâmetros, com recurso a reservatórios melódicos, chegando a prever um momento alargado de improvisação a partir de modelos de som e de uma nota predominante (Fá #), em alternância com excertos de uma gravação de Machaut.

7 Manuel Pedro Ferreira, «Grupo de Música Antiga de Lisboa», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, dirigida por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores, 2010), vol. 2, pp. 587-8. Uma selecção de gravações realizadas pelo grupo para a Emissora Nacional (1965-9) foi recentemente publicada em CD: *Grupo de Música Antiga de Lisboa* (Mpmp, Memória 3: 9MCD00104, 2025). As faixas 18 (*Stantipes I*) e 27 (*Kalenda Maya*) correspondem a peças incluídas no programa acima referido.

8 *Ma fin est mon commencement (Homenagem a Machaut)*, para cinco instrumentistas (JP 052): flauta doce / cornamusa (sic; cromorne?), harpa, viola / viela = viola descante, piano / celesta e trombone. Primeira audição parcial: Teatro São Luiz, Lisboa, 1 de Janeiro de 1972. Primeira audição integral: *Neuvième festival international d'art contemporain de Royan* (25-31 de Março de 1972), a 28 de Março. A duração foi estimada em 20'-25', segundo o catálogo cronológico incluído em José Machado (coord.), *Jorge Peixinho: In memoriam* (Lisboa, Caminho, 2002), p. 343. Duas críticas musicais, datadas de Fevereiro e Maio do mesmo ano (fazendo supor alguma execução posterior) são reproduzidas in Ferreira, «A obra de Jorge Peixinho» (ver nota 3), p. 269. A peça ganhou o Prémio de Imprensa de 1973.

9 Tradução do autor. Original em francês: « Comme l'oeuvre de Machaut, cette composition est axée sur le principe du « Spiegelbild ». Tous les éléments de symétrie y acquièrent une importance primordiale et catalysatrice du processus musical, les proportions temporelles étant strictement liées à tous les niveaux au processus lui-même. Les sections les plus rigoureuses, dérivées directement de la structure harmonique du rondeau de Machaut, alternent avec d'autres sections plus libres, qui possèdent une fonction de « développement » ».

Lembre-mo-nos que o rondel tomado por Peixinho como modelo consiste numa exposição musical seguida da sua exacta retrogradação. Sendo o fim idêntico ao princípio tanto na voz inferior, como no conjunto das duas vozes superiores, forma-se uma simetria melódica em que a coordenação polifónica acarreta a simetria do campo harmónico.¹⁰ Isto é evidentemente afim aos princípios de manipulação serial da Segunda Escola de Viena, cara à geração de Jorge Peixinho.¹¹ A selecção desta peça faz, portanto, todo o sentido à luz do universo criativo das décadas de 1960-70. Peixinho trabalhou sistematicamente o seu material, derivando dele quer os ambientes harmónicos; cada uma das vozes polifónicas originais (*Triplum*, *Cantus* e [*Contra*] *tenor*) surge a presidir a sucessivos grupos de secções.¹²

Alguns anos depois, seria a vez de Constança Capdeville recorrer, com abundância, à música medieval, através da técnica da colagem, em *Libera me* (1977-79). Os materiais medievais foram aí convocados a par de outros tipos de música, não sendo, no conjunto da produção artística da compositora, mais centrais do que outros tipos de material. Apesar disso, o grande impacto de *Libera me* entre os seus ouvintes fez com que a eleição de materiais medievais se destacasse na percepção pública da sua obra. É significativo a este respeito que Clotilde Rosa, querendo nos seus Estudos para piano evocar a figura de Constança, lhe tenha associado a citação de um *Kyrie*, enquanto Eurico Carrapatoso, dedicando-lhe a peça instrumental *La rue du chat qui pêche*, reutilizou um *inróito* gregoriano.¹³

Em *Libera me*, a música medieval surge, quer de maneira vaga, a modo de tela de fundo (o responsório gregoriano que dá o nome à obra fornece a polaridade de quinta perfeita que atravessa a obra, e o texto do *Gloria* inspira o início de uma secção), quer à superfície, como alusão. Remete-se, neste último caso, para a memória colectiva, através de colagem de fragmentos

10 O rondel de Machaut é uma peça justamente famosa, tendo sido comentada e transcrita, por exemplo, em Gustave Reese, *Music in the Middle Ages* (New York, W. W. Norton, 1940), pp. 350-2. Há a considerar também o seu simbolismo, explorado por Jacqueline Cerquiglini-Toulet, «*Ma fin est mon commencement: The Essence of Poetry and Song in Guillaume de Machaut*», in *A companion to Guillaume de Machaut*, editado por Deborah L. McGrady e Jennifer Bain (Leiden, Brill, 2012), pp. 69-78.

11 Manuel Pedro Ferreira, «Trajectórias da música em Portugal no século XX: Escorço histórico preliminar», in *Dez compositores portugueses: Percursos da escrita musical no século XX*, coordenado por Manuel Pedro Ferreira (Lisboa, Publicações D. Quixote, 2007), pp. 25-52, 366-77. Franck Jedrzejewski, *La musique dodécaphonique et sérielle: une nouvelle histoire* (Turnhout, Brepols, 2021), pp. 179-82. A elegância geométrica da simetria criada por Machaut havia já inspirado, à sua maneira, Cláudio Carneiro: Manuel Pedro Ferreira, «Cláudio Carneiro: O caso Khroma», in *Dez compositores portugueses*, pp. 113-26, 378-80. Um dos discípulos de Carneiro viria a inspirar-se directamente em elementos de cultura medieval: veja-se Isabel Rei-Samartim, «Fernando Corrêa de Oliveira e a música medieval galego-portuguesa», *Diacrítica*, 35/2 (2021), pp. 3-28.

12 Agradeço a José Machado a possibilidade de consultar, a 13 de Outubro de 2024, os materiais de Jorge Peixinho relativos a esta peça, constituídos por uma profusão de folhas soltas parcialmente enigmáticas e que permanecem bastante desorganizadas, apesar da arrumação feita na ocasião. A reconstituição da obra requer um paciente trabalho de investigação, que não tive oportunidade de efectuar.

13 Manuel Pedro Ferreira, «A música para piano de Clotilde Rosa», *Glosas*, 8 (Maio 2013), pp. 15-7. Eurico Carrapatoso, «Também neva na Gardunha», *Glosas*, 6 (Setembro 2012), pp. 13-5.

de uma sequência polifónica, de um *Amen* de Machaut e, sobretudo, de canto gregoriano (dois *inróitos* da Missa, um ofertório, um *Sanctus*, um *Agnus Dei* e duas antífonas, para além de um *Amen*, uma doxologia e de uma lição cantilada com o seu versículo introdutório). Tendo a obra sido já objecto de análise e comentário, torna-se aqui desnecessário maior aprofundamento.¹⁴

Posição do problema e escolha do objecto de estudo

Os processos composicionais dos séculos XIV e XV foram pontualmente recuperados, como técnica, por vários compositores do pós-guerra.¹⁵ Mas, a partir dos anos setenta, a música medieval acabou por ser, em autores como Arvo Pärt, uma inspiração decisiva, não só formal como esteticamente.¹⁶

Ora, tanto Peixinho como Constança concediam à música medieval uma presença refractada, fragmentária e, afinal de contas, só integrável na criação contemporânea enquanto eco (voz remota do passado) ou inspiração estrutural, ou seja: apesar do recurso a este repertório, o idioma do compositor não se viu decisivamente transformado. Podemos perguntar-nos se esta atitude perdurou, em Portugal, na geração seguinte. Na ausência de estudos de caso, é difícil responder.¹⁷

14 Gil Miranda, «O *Libera me*, de Constança Capdeville», e Manuel Pedro Ferreira, «*Libera me*: uma leitura», in *Dez compositores portugueses* (ver nota 11), pp. 307-41, 384. Aquando da estreia da versão para concerto, pude escrever: «Esta obra utiliza material de proveniência europeia (do canto gregoriano a Luciano Berio) e tibetana (música ritual, instrumentos vários) articulado com material original; o seu desenvolvimento é essencialmente horizontal, mas elementos verticais, instantâneos, nele vão entroncar. Esta justaposição de diferentes estilos (a que se chama ‘colagem’) transforma a música num espectro de passado e presente, num local de audição criativa em que os referentes se cruzam, se perdem e se reconstróem na unidade sonora» ([Manuel] Pedro Ferreira, «Crítica de concertos», *Música & Som*, 53 (Abril de 1980), pp. 10-2, ver p. 12).

15 Veja-se, por exemplo, Herman Sabbe, «Techniques médiévales en musique contemporaine: histoire de la musique et sens culturel», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 34/35 (1980-1981), pp. 220-33; Constantin Floros, György Ligeti: *Beyond Avant-garde and Postmodernism* (Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014), pp. 94, 149-50, 198.

16 Andrew Shenton, «1+1=1: The Elegant Mathematics of Arvo Pärt’s Tintinnabulation», in *Twentieth-Century Music and Mathematics*, editado por Roberto Illiano (Turnhout, Brepols, 2019), pp. 111-27.

17 Um compositor que se justificaria indagar, deste ponto de vista, é Eurico Carrapatoso. No ciclo *Poemário erótico, ericatórico e burlesco* para barítono e piano (2004), o primeiro e último números têm por base poesias medievais alusivas à Balteira, e o *incipit* pianístico (que da segunda vez surge em inversão) alude vagamente, através de quintas abertas, a essa raiz, justificando a indicação expressiva: *in modo antico, ma non tanto*. Em «Castelo de Óbidos», secção do *Pequeno poemário de Pessanha* (2014), evoca-se musicalmente o universo cortês do Renascimento, sobretudo através do ritmo de Pavana e do contraponto cadencial, não obstante outras características apontadas por Manuela Toscano, «Eurico Carrapatoso: Da “Luz em um país perdido” ao “Cruzeiro do Sul”», in *Português: Palavra e música*, coordenado por Cristina Fernandes e Rui Vieira Nery (Lisboa, Caleidoscópio - Fundação Calouste Gulbenkian, 2023), pp. 431-519, ver pp. 498-500. Mais pertinente, para o nosso propósito, é a secção final de «D. Dinis», primeiro andamento de *Linhagem* (2019): entre os compassos 120 e 212, tanto a sonoridade como a construção remetem para a época do rei-trovador, cujos versos surgem então coralizados. Caso particular, sem conexão com precedentes portugueses, é o de Ivan Moody, compositor inglês residente em Portugal desde 1991, cuja afinidade com a música antiga é bem conhecida: veja-se Sérgio Azevedo (coord.), *A invenção dos sons: Uma panorâmica da composição em Portugal hoje* (Lisboa, Caminho, 1998), pp. 567-78; Manuel Pedro Ferreira, «Moody, Ivan William George», in *Enciclopédia de música em Portugal no século XX* (ver nota 7), vol. III, pp. 809-10.

A este propósito, é inevitável lembrar alguém que se especializou na música medieval (quer como musicólogo, dedicando-lhe estudos e edições, quer como intérprete, com as Vozes Alfonsinas)¹⁸ e que, em paralelo, cultivou a composição musical,¹⁹ pelo que, nos seus blocos pautados, se justapõem transcrições de fontes antigas e música recém-criada (Ex. 1). Este perfil – o de Manuel Pedro Ferreira – encaixa idealmente num estudo de caso que possa esclarecer a existência, ou não, no meio artístico português de finais do século XX, de uma verdadeira mudança na relação musical com o passado mais remoto.

Exemplo 1. Um bloco pautado do autor que compara uma transcrição medieval de uma canção com a versão original de Zebaoth. O lado esquerdo mostra a transcrição medieval com vozes (Soprano, Tenor) e instrumentos (Mandolin, Tabela) e letras em francês antigo. O lado direito mostra a versão original de Zebaoth com piano e voz, letras em alemão, e créditos para o compositor Manuel Pedro Ferreira e o texto de Else Lasker-Schüler.

Exemplo 1. Um lai medieval ao lado da versão original de Zebaoth, num bloco pautado do autor

18 Cristina Fernandes, «O detetive da música medieval», *Público* (10 de Dezembro de 2010) (suplemento «Ípsilon», pp. 22-4). Tiago Manuel da Hora, «Produção discográfica de música antiga em Portugal (1957-2015)» (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais, Universidade NOVA de Lisboa, 2020), pp. 229, 303-7.

19 Teresa Cascudo, «Ferreira, Manuel Pedro», *Público* (29 de Dezembro de 2001) (suplemento «Mil Folhas», p. 21); João Pedro Alvarenga, «Ferreira, Manuel Pedro», in *Enciclopédia de música em Portugal* (ver nota 7), vol. II, p. 480.

Pode então legitimamente perguntar-se em que medida a relação observada na década de 1970, na constelação de compositores então ligados ao Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, entre música medieval e partituras recém-inventadas terá sido prolongada, ou porventura significativamente alterada, na obra deste criador.

A ter havido mudança, coloca-se uma segunda questão: terá ela resultado da especialização musicológica do autor, da sua individualidade artística, ou, pelo contrário, de uma inclinação estética mais generalizada entre os criadores da geração respectiva?

No último caso, poderemos tratar tal mutação como sintoma de algo mais vasto e significativo, que valerá a pena indagar e caracterizar, tendo em conta que, segundo John Blacking, inovações significativas no som musical não representam necessariamente uma mudança no sistema musical; esta última, dependente de decisões individuais, exige «a change of heart as well as mind» – ou seja, uma alteração emocional dos afectos a par de uma alteração social da mentalidade – e envolve quer uma mudança cognitiva, quer uma mudança na estrutura do sistema musical.²⁰

Na ausência de alguém que se tivesse disposto a levar a cabo este estudo de caso, o compositor tomou-se a si próprio, excepcionalmente, como objecto de estudo, passando a assumir, no discurso subsequente, a primeira pessoa do singular.

Composição e musicologia: Fronteiras e sobreposições

Enquanto musicólogo, sempre procurei abordar o repertório medieval com respeito e com rigor, mesmo se a letra a resgatar de um documento antigo precise de ser entendida por via do seu contexto. Tal atitude estendeu-se à interpretação musical. Embora, passados vários séculos sobre a notação de uma música, a recriação sonora seja necessariamente impura, exija compromissos e suponha imaginação e criatividade, sempre fui crítico dos intérpretes cujo ego sobreleva a obra apropriada.²¹ Correndo o risco de leviandade e arrogância, achava-me imune a tal tentação, não por ter anulado o próprio egocentrismo – coisa de que são apenas capazes santos e bonzos –, mas por o ter canalizado para o plano da composição.

Em contrapartida, nada impede que a composição seja permeável à musicologia. Aliás, em jovem, vendo-me angustiado com o rumo a dar ao impulso criativo, abordei Luigi Nono e fui por este aconselhado a embeber-me na própria tradição musical, tendo em conta o estudo da música antiga ibérica realizado por Higiní Anglès e procurando imitar, no formato em que me sentisse mais confortável, os estilos de diferentes compositores.²²

20 John Blacking, «Some Problems» (ver nota 1), pp. 2-3, 12-3, 17.

21 Manuel Pedro Ferreira, «Interpretando a tradição musical: Da transcrição à execução» (conferência: Faro, Encontros AICultur, 26 de Novembro de 2005), disponível em <<https://www.academia.edu/78251988/>>.

22 Conversa havida, em francês, num camarim da Fundação Calouste Gulbenkian por ocasião da estreia em Portugal de *Quando stanno morendo...* — *Diario Polacco* n.º 2 (7.ºs Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea, 4 de Junho de 1983). Entre os compositores recentes, Nono mencionou somente, de acordo com os meus apontamentos,

Passados mais de quarenta anos, tendo-me tornado, entretanto, musicólogo profissional, é justo indagar até que ponto é que as minhas composições revelam essa especialização. A pesquisa foi realizada a partir das partituras e das respectivas notas de programa ou outras publicações a respeito, complementadas pelos esboços conservados e por alguns memorandos pessoais. Esta abordagem corresponde largamente ao que poderia ser o ponto de vista de um observador externo a quem fosse dado acesso aos documentos, e que pudesse registar informações complementares fornecidas pelo compositor.

Numa primeira aproximação retrospectiva, pareceu-me ter respeitado a fronteira entre as duas esferas de actividade, musicológica e criativa, dado que, à data de escrita do presente artigo, mais de cinquenta dos meus trabalhos académicos incidiam sobre cantigas medievais em galego-português, e não há qualquer traço delas nas minhas partituras em nome próprio.²³ Mesmo assim, para que tal impermeabilidade se confirmasse, seria preciso que a antiga música sacra, que representa outro tanto da minha escrita musicológica, estivesse ausente do meu catálogo criativo. Não é o caso; contudo, olhando atentamente, distinguem-se diversas camadas, com estatutos diversos; o que obriga a matizar a observação.

Primeiro, há as obras que resultam, não de iniciativa própria, mas de solicitações externas, nas quais fui abordado enquanto especialista de música medieval. Em 1994, encomendaram-me uma partitura (*De profundis*) para dois coros masculinos: um de monges budistas japoneses, o outro, de canto gregoriano. Aí, naturalmente, abundam os materiais medievais, tanto de origem europeia como japonesa, pois a peça deveria ilustrar o tema «encontro de culturas». Dada a radical divergência estilística entre os repertórios gregoriano e budista e a necessidade de filtrar o último através das convenções de escrita ocidentais, a opção de base foi a incrustação de elementos orientais no canto gregoriano, explorando a ocorrência de tons de recitação, de fórmulas e gestos melódicos similares e de estruturas pentatónicas em ambas as tradições, e incorporando hábitos musicais budistas na vocalização de certos intervalos comuns.²⁴

Bartók (o último livro de *Mikrokosmos*) e Varèse; foi generoso ao ponto de se oferecer para examinar os resultados da emulação recomendada, tendo escrito para o efeito a sua morada e telefone pessoais na folha que eu levava com o rascunho de uma miniatura musical. O conselho dado por Nono reflectia uma orientação pedagógica disseminada em Itália (subjacente à sua própria imersão, enquanto jovem, no madrigal italiano).

23 Descontem-se três breves melodias em estilo medieval, inventadas para juntar duas cantoras num concerto das Vozes Alfonsinas (*Digades, filha*, de Pero Meogo, 1995) ou para exemplificar algum argumento musicológico: *Disseram-me agora do meu namorado* (Lopo), ver Manuel Pedro Ferreira, «Musik und Betonung in cantigas d'amigo», in *Frauenlieder: Cantigas de amigo*, editado por Hgs. Thomas Cramer et al. (Stuttgart, S. Hirzel, 2000), pp. 247-57, ver p. 254. *A do mui bon parecer* (Martin de Giinzo), in Manuel Pedro Ferreira, «*Extempore jogralesco*», comunicação inédita ao Colóquio internacional «Mistérios e segredos dos Cancioneiros: caminhos da poesia, iluminura e escrita nas cantigas medievais galego-portuguesas» (Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 22 de Setembro de 2022).

24 *De profundis*, encomenda da organização ECJapanFest destinada a um concerto a realizar no dia 20 de Novembro de 1994, na Igreja de S. Roque em Lisboa, pelo Coro Gregoriano de Lisboa e um grupo de bonzos budistas japoneses da tradição de canto Shingi-Shingon; terminada apenas no início de Outubro, não houve condições para ser estreada. Na sua escrita procurou-se a compatibilização litúrgica, encontrando-se dois momentos comparáveis dos cultos cristão e budista: o ofertório gregoriano, momento fundamental da Missa católica, e o *Tengu*, salmo oferecido ao Buda juntamente com outras ofertas. O ofertório gregoriano mais apropriado para o último domingo antes do

Três Cânticos Baptismais

c. 2'50"

II. Para o Miguel (n.18/5/91)

Manuel Pedro Ferreira

$\text{♩} = 54$

Soprano
A - - - - - men Ni - si - quis

Tenor
Nos nos - qui vi - vi - vi - mus

Baritono
ô - (ô)

S.
na - tus - fu - e - rit de - nu - o non pot - test vi - de - re reg - num De - i, Ni - si - quis

T.
Be - ne di - ci - mus Do - - mi - ne, Nos nos - qui vi - vi - vi - mus

B.
i - - - - - ê ô - (ô)

Exemplo 2. Início de *Cântico Baptismais II* (1991, versão de 1997)

Mais recentemente, no âmbito de um esforço de promoção patrimonial do mosteiro de Alcobaça, perguntaram-me sobre repertório de canto cisterciense que pudesse ser apropriado por coros locais. Não havendo partituras que correspondessem ao pedido, e tendo eu investigado a fundo as fontes musicais da Ordem de Cister,²⁵ acabei por seleccionar e transcrever algumas

Advento (dia previsto para o concerto) foi tomado como base da composição; elegeu-se a sua forma responsorial, com versículos, tendo-se utilizado para a fixação dos detalhes melódicos e para orientação rítmica geral a lição de vários códices medievais. A este ofertório veio juntar-se uma paráfrase parcial do canto de oferta budista *Shichino-bongo*, ouvido em gravação e analisado através de transcrição autorizada fornecida pela comunidade budista interveniente. O tratamento do texto foi paralelo ao da música: texto-base latino, sendo os restantes sons comuns ao ofertório e ao *Tengu*. O ofertório surge enquadrado por duas secções inspiradas em peças da liturgia cristã do próprio dia: um Aleluia antifonal, simbolizando a aproximação de duas culturas, modelado no Aleluia *De profundis*, e um *Amen* que apresenta de forma polifónica as quatro frases da Comunhão *Amen dico vobis*, uma das quais em inversão.

25 «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», *Lusitania Sacra*, 13-14 (2001-2002), pp. 267-313. «La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée: Guy d'Eu et les premiers livres de chant cisterciens», *Revue de Musicologie*, 89/1 (2003), pp. 47-56. «A música antiga nos manuscritos de Arouca: contribuição para um catálogo» (com a colaboração de Mara Fortu), in *O órgão do Mosteiro de Arouca: Conservação e restauro do património musical*, coordenado por Ângela Melo (Vila Real - Arouca, DRCN - C. M. de Arouca, 2009), pp. 40-53. «Dating a Fragment: A Cistercian Litany and its Historical Context», in *'Quod ore cantas corde credas': Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*, editado por Leandra Scappaticci (Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2013), pp. 293-313. «Recitação do texto

peças, vazando-as seguidamente num arranjo coral a quatro vozes que pudesse funcionar como emblema sonoro da tradição alcobacense, do que resultou o ciclo *Cantica cisterciensia* (2022).²⁶

As partes que compõem este ciclo constituem pois, em conjunto com a partitura euro-japónica (que permaneceu muda e é irrecuperável para o palco), uma espécie de zona de transição entre a musicologia e a esfera composicional. São exceções; delas não se pode extrapolar para o resto da minha produção.

A presença do canto gregoriano

Em segundo lugar, há a considerar as peças que usam materiais gregorianos, fazendo-o como marca de sacralidade funcional; partindo de um contexto ritual, essas partituras exemplificam, contra a descaracterização sonora da liturgia católica corrente, o que poderia ser uma apropriação, genuinamente expressiva, da antiga música eclesiástica. Vindas de um agnóstico, constituem um manifesto a favor da consciência patrimonial no seio da comunidade cristã.

Refiro-me aos *Três cânticos baptismais*, compostos entre 1991 e 1997 para o baptismo de cada um dos meus filhos; foram inicialmente pensados para as vozes dos pais.²⁷ A presença do canto gregoriano, aí, está longe de ser episódica ou refractada, antes constitui a base audível da composição. O *Cântico II* (1991) retoma, em paráfrase e ostinato, uma antífona de origem remota, baseada no chamado «tom peregrino», que esteve na Idade Média associado à celebração musical de momentos de passagem como o baptismo: *Nos qui vivimus, benedicimus Domine* (Ex. 2). O *Cântico III* (1994) inspira-se no método de «centonização» gregoriana para ligar fragmentos melódicos e citações mais extensas de nove peças diferentes.²⁸

sacro: Claraval e Alcobça» (com Mara Fortu de Araújo), in *Mosteiros Cistercienses: História, arte, espiritualidade e património*, dirigido por José Albuquerque Carreiras (Alcobça, Jorlis, 2013), tomo II, pp.195-203. «As Vésperas do dia de S. Bernardo: Uma reconstituição», in *Manuscritos de Alcobça: Cultura, identidade e diversidade na unanimidade cisterciense*, coordenado por Catarina Fernandes Barreira (Lisboa - Alcobça, DGPC - IEM, 2022), pp. 185-205. «Alcobça and its Liturgy for St James», in *Cistercian Horizons: Collected Essays*, editorado por Catarina F. Barreira, Maria C. Casanova e Maria F. Andrade (Budapest, Trivent Publishing, 2024), pp. 109-24. «Manuscritos de Arouca», in *Enciclopédia do Românico em Portugal*, dir. José María Pérez González (Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2023), volume I, pp. 379-83. «Manuscritos musicais em Lorvão, um hino a S. Bernardo, e Alcobça», in *O Mosteiro de Lorvão no tempo de Catarina de Eça*, coordenado por Luís Rêpas e Catarina Fernandes Barreira (Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, no prelo). «Cistercian Order», *Grove Music Online*, editado por Deane Root (Oxford, Oxford University Press, em vias de publicação).

26 *Cantica cisterciensia*, para coro SATB: 1. *Exultat celi curia + Laudet celestis curia*; 2. *Benedictus es Domine*; 3. *Propter Syon + Ps. 62 (63)*; 4. *Salve regina*.

27 *Três cânticos baptismais*, para voz média feminina e dois barítonos ou S T B (1991-1997): I (1997), dedicado ao Martinho; II (2 vv. 1991, 3 vv. 1997), dedicado ao Miguel; III (2 vv. 1994, 3 vv. 1997), dedicado ao Lourenço. Apresentação e comentário em Manuel Pedro Ferreira, «Dois sacrifícios musicais», *Didaskalia*, XL/2 (2010), pp. 157-66.

28 Ofertórios *Confessio et pulchritudo*, *Diffusa est gratia* e *Posuisti*; gradual *Ego dixi*; comunhão *Feci iudicium*; responsórios *Levita Laurentius* e *Misit Herodes*; hinos *O quam glorifica luce* e *Veni creator spiritus* (excerto). Estas peças estão na sua maioria associadas às festas litúrgicas de Agosto, nomeadamente a do dia em que se deu o baptismo (27) e a de S. Lourenço (nome do baptizando e orago da igreja onde se desenrolou a cerimónia).

O caso destes *Cânticos baptismais* é único no meu trajecto, pois a escolha dos materiais melódicos decorre da vontade, irrepetível, de sinalizar um rito sacramental; mas poderá, ainda assim, ser sintomático de uma atitude em que o compositor, imaginando-se porta-voz de uma comunidade, decide incorporar na partitura, em lugar de evidência, os respectivos emblemas sonoros; atitude de antigo mestre de capela, que está nos antípodas tanto do individualismo romântico como do isolacionismo vanguardista.

Escrevi ainda meia-dúzia de peças de índole religiosa que julgo nada terem a ver com o universo medieval na sua sonoridade ou concepção, a não ser um vago melodismo e alguma atracção pelo modalismo como alternativa ao tonalismo. Penso ser pacífica a ideia de que o gosto pelo desenho melódico não é apanágio de nenhuma época em particular. Quanto à inclinação modal, ela poderá no meu caso advir, não da música antiga, mas da música tradicional beirã, seja por via familiar (através da minha avó paterna),²⁹ seja por via do folclorismo de Gallop e Lopes-Graça, que me chegou numa variedade de ramificações (livrescas, televisivas, corais e discográficas).³⁰ Por último, o facto de um *Sanctus* (2019), aliás completamente cromático, partilhar material com um *Agnus dei* (2022), como sucedia nas primeiras Missas polifónicas do século XIV (alheias à posterior unificação cíclica) revela consciência histórica, mas não me parece especialmente revelador, já que é corrente, entre os compositores, a reapropriação do material sonoro de uma peça para outra.

São para mim mais relevantes como exemplos de influência da música litúrgica medieval na esfera criativa própria – ainda que tal relevância se manifeste, em cada caso, de maneira singular – quer o ciclo pianístico *Le Gymnaste* (2000/5),³¹ quer a miniatura para duas vozes agudas *Mini-Magnificat* (2006).

Le Gymnaste, escrito para o filho primogénito, é um ciclo de oito curtas peças para piano, emparelhadas em torno das finais modais ré, mi, fá e sol, tal como no *oktoechos* bizantino e romano-franco. A estes graus estão associadas escalas e polos tonais nem sempre coincidentes

29 Maria José Correia, que cresceu, tal como a sua irmã Luzia, em Escalos-de-Cima e Oledo (Idanha-a-Nova). Cheguei a gravar ambas em cassette áudio (a primeira em data indeterminada, a segunda a 23/7/1995), tendo publicado uma só melodia, recolhida de ouvido em 1984: Manuel Pedro Ferreira, «Indo a Dona Silvana... (rimance)», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 206 (16 de Junho de 1986), suplemento *Arte Musical*, p. 2.

30 Rodney Gallop, *Cantares do povo português* (Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960/1937); Fernando Lopes Graça, *A canção popular portuguesa* (Lisboa, Europa-América, 1974/1953). Assisti, na minha puberdade, à série televisiva de Michel Giacometti «Povo que canta» (exibida entre 1971 e 1974) e, no final de década, tinha amigos tanto no grupo Almanaque (grupo de recolha e recriação de música tradicional, surgido em 1975 do coro da Juventude Musical Portuguesa) como no grupo vocal Arsis (1978-). O traço de ligação entre tudo isso era o maestro Francisco d'Orey, com quem acabei por travar amizade: ver Manuel Pedro Ferreira, «Orey, Francisco Manuel Cardoso d'», in *Enciclopédia de música em Portugal* (ver nota 7), vol. III, p. 939. Para uma discussão do modalismo na nossa tradição oral, veja-se Manuel Pedro Ferreira, «A questão da modalidade na música tradicional portuguesa», síntese inédita (2001) disponível em <<http://www.academia.edu/5021008/>>.

31 Publicado em papel e em linha, com gravações associadas, in Luísa Tender e Manuel Pedro Ferreira, *O pescador de sons: Desafios para piano em dez peças inéditas* (Lisboa, CESEM, 2019); tradução alemã, *Der Klangfischer: Zehn Stücke für Klavier musikalische Anregungen und pianistische Gedanken* (Lisboa, CESEM, 2023).

Mini-Magnificat
para duas vozes agudas

Do Lourenço

Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num Et
Mag-ni-fi-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num Et

ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me-us in De - o qui-a fe-cit
ex-sul-ta - vit spi-ri-tus me-us in De - o

mi-hi mag-na qui po-tens est et sanc-tum no-men ei -
mi-hi mag-na qui po-tens est et sanc-tum no-men ei -

- us mi-se-ri - cor-di-a ei - us in pro-ge-ni-um et pro-
- us et mi-se-ri - cor-di-a ei - us in pro-ge-ni-um et pro-

ge-ni-um ti-men-ti-bus e - e - um
ge-ni-um ti-men-ti-bus e - e - um

Lisboa, 25 Nov. 2006
M. P. Ferreira

Exemplo 3. Partitura original de Mini-Magnificat (2006)

com os correspondentes gregorianos (como seja a variedade andaluza do modo de mi), mas são reconhecíveis estruturas de tipo «plagal», com reforço do 3.º ou 4.º grau, ou «autêntico», em que o 5.º grau assume um papel decisivo. Esta influência, inteiramente assumida, não impede que o estilo musical destas miniaturas tenha inspiração bartokiana ou evoque, em geral, o universo neoclássico surgido entre as guerras mundiais.

Quanto ao *Mini-Magnificat*, escrito para a esposa e o segundo filho (antes da mudança de voz), alude conscientemente à sonoridade medieval ao vazar a primeira frase em ré «plagal» transposto a lá (modalidade estruturada por quartas conjuntas em torno da nota final) e ao prosseguir, na segunda frase, em registo «autêntico». A peça exhibe também, à cabeça, um contraponto que evoca as primeiras décadas do século XII (Ex. 3). Vai do uníssonos até à quinta, dando relevo à quarta exposta, e ataca a oitava através de apogiatura dupla: u-2-3-4 5 4-6 10-9-8 6-7 4-5 4; depois, paulatinamente, o estilo vai-se transformando e torna-se menos previsível e mais agreste, incorporando ataques silábicos em segundas e trítonos, a par do leque completo de consonâncias.

A presença do motete medieval

Não me parece que tenha escrito outras peças semelhantes às que acabei de citar, seja em concepção, seja em sonoridade. Na verdade, é da música tardo-medieval, de meados do século XIII a meados do século XV, e especialmente do motete – e não do canto gregoriano ou das primeiras polifonias – que, suspeito, me veio a influência criativa mais marcante.³²

Um caso de interpretação ambígua é a textura de hoquete em *Vera* (2023), que pode evocar tanto a polifonia dos séculos XIII-XIV como várias músicas tradicionais – de África ao Canadá e aos Andes – de que tinha memória auditiva no momento da composição. Poderia também dizer-se que dei uso à possibilidade de composição sucessiva, comum na Idade Média, quando acrescentei, sem outra modificação, uma terceira ou quarta voz a versões preexistentes (a duas ou três vozes) de peças originalmente destinadas ao canto familiar, depois reformuladas para grupo coral. É o caso de *Ladainha de Dezembro* (2015), de *Zebaoth* (2018) e de *A-e-luia* (2020–

32 Estudei este repertório na Universidade de Princeton com Margaret Bent, do que resultaram os seguintes estudos, reimpressos in Manuel Pedro Ferreira, *Revisiting the Music of Medieval France: From Gallican chant to Dufay* (Farnham-Burlington, Ashgate, 2012): «Measure et temporalité: vers l'Ars Nova», in *La rationalisation du temps au XIIIème siècle: Musiques et mentalités (Actes du colloque de Royaumont, 1991)* (Royaumont, Créaphis, 1998), pp. 65-120; «L'identité du motet parisien», *Ariane*, 16 (1999-2000), pp. 83-92; «Compositional Calculation in Philippe de Vitry», *Studi musicali*, 37/1 (2008), pp. 13-36; «Dufay in Analysis, or — Who Invented the Triad?», in «*New Music*», 1400-1600: *Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003)* (Évora - Lisboa, Editora Casa do Sul - CESEM-UNL - CHAIA-UE, 2009), pp. 25-64. Para uma síntese, em português, sobre o uso de razões proporcionais na música das épocas mais recuadas, veja-se Manuel Pedro Ferreira, «Proporções na Música da Antiguidade e Medieval», *Revista de Educação Musical*, 121-123 (2005), pp. 5-23.

1).³³ Mas este processo encontra também paralelo na gravação multipistas, que permeia tanto a moderna música popular como a composição electro-acústica, e, portanto, não é certo que a ideia de acrescento de uma linha independente derive da familiaridade com a música mais antiga.

Já a escrita por camadas, desta vez polifónicas, se inspira explicitamente no motete medieval em obras nas quais também os textos confiados aos vários grupos de vozes divergem, surgem temporalmente sobrepostos e são debitados a diferentes velocidades. É o caso de *Delirium* (2000-1), para seis vozes (Ex. 4),³⁴ e de *Mar azul* (2018), para cinco vozes.³⁵ Este processo articula-se com uma planificação geral regida por proporções predeterminadas, exactamente à maneira dos antigos motetes, tirando partido, na ausência de signos de mensuração, das transformações de tempo e de figuração rítmica. As proporções escolhidas são normalmente as pitagóricas superparticulares (1:2, 2:3, 3:4, 8:9), mas também a proporção dourada (1:1,618), que não é redutível a números naturais.

Este tipo de planificação infiltrou-se nos meus métodos de trabalho, já que abrange outros oito títulos, escritos ao longo de mais de três décadas: os *Cânticos baptismais* (II-III),

33 *Ladainha de Dezembro*, S-A-B, letra e música. Versão inicial a duas vozes (voz média feminina e barítono) composta a 8 de Dezembro de 2015, com estreia a 22 de Dezembro de 2015 por família e amigos na habitual festa de Natal. Terceira voz superior (S) adicionada a 5 de Maio de 2022, aquando da transcrição digital. *Zebaoth*, para duas vozes médias feminina e masculina (S[A]-T[B]), sobre poema homónimo de Else Lasker-Schüler (*Baladas Hebraicas*), tomado na língua original, o alemão. Composto a 23 de Março de 2018. A versão a três vozes (S A T e sua transposição uma quarta acima, S S A) foi destinada ao agrupamento alemão Uncinus/Frauen; a voz intermédia foi adicionada a 22 de Maio de 2024. *A-e-luia* (2020-1): a quarta voz (*ad libitum*) foi acrescentada no agudo a três vozes previamente compostas, e que originalmente pertenciam a dois aleluias independentes. Ao dar os últimos retoques neste artigo, a 18 de Novembro de 2024, fui tentado a acrescentar uma voz intermédia também a uma miniatura instrumental que havia posto de lado e vim a redescobrir entre os meus papéis; terá sido composta em 1983, dado que o respectivo rascunho contém um acrescento na letra de Luigi Nono (ver nota 22).

34 *Delirium* (sobre poemas de Alexander Search, heterónimo de Fernando Pessoa, criado em 1903), para grupo vocal de câmara S S A T T B (encomenda da Casa da Música/Porto 2001; escrito em 2000-1). Designado «motete» no subtítulo original. Os poemas seleccionados foram escritos em Lisboa, em 1906 (*Fragment of Delirium*), 1907 (*The Picture*) e 1908 (*A Question*). O primeiro aparece incluído no índice de um livro projectado no início de 1908, intitulado *Delirium*. Os outros dois surgem listados cerca de dez meses depois, no índice de um livro sem título, em que Pessoa pensou reunir todos os poemas «subjectivos e mórbidos» de Alexander Search. Os textos aparecem primeiro declamados, integral ou parcialmente, procurando-se evidenciar a sua tensão interna; surgem depois em combinação simultânea, a diferentes velocidades, de forma a sugerir-se o delírio expressionista de que nos fala o poeta. Para tal, recorre-se a uma linguagem harmónica no limite da tonalidade e a processos construtivos inspirados nos motetes tardo-medievais. *Fragment of Delirium* e *A Question* são sujeitos a transformação mensural, operada, no primeiro caso, através da duplicação dos valores rítmicos, ou, no segundo, da mudança de tempo na proporção 2:3. Usa módulos de 20 compassos: 20+80+120 (proporções de 1:4 – dupla oitava – e de 2:3 – quinta) mais extensão de 4 compassos no final. A última secção divide-se em 40+80 compassos (proporção 1:2 – oitava), resultando no esquema 1:4:(2:4)+coda. Há ainda a registar a subdivisão do agrupamento final de 80+4 compassos pela proporção d'ouro (32+52), e da última parcela por 40+12, que é a secção d'ouro menor de 32 (12+20).

35 *Mar azul*, para cinco vozes (S S A T B), sobre dois poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen; acabado de compor a 15 de Outubro de 2018. As relações de proporção podem ser esquematizadas como 3:(4:3):(3:4), com base em módulos de 18 tempos, agrupados do seguinte modo: 54 + (72 + 54); (54 + 72). Camadas: Trio S²AT a começar, Duo S²B (inicialmente com voz A de permissão, depois com voz S²). Após 10 módulos, juntam-se as duas camadas a cinco vozes. Originalmente o primeiro poema ocupava 54 tempos, mais pausa de 6 tempos, e o segundo 80 tempos. A sobreposição foi conseguida pela duplicação do primeiro e pelo alargamento mensural do segundo na proporção 2:3, de modo que ambos ocupassem 120 tempos, mais 6 de pausas.

atrás referidos;³⁶ *Saudade*, para oboé ou flauta transversal a solo (1999);³⁷ *Canto de sereia*, para conjunto instrumental de câmara (2006);³⁸ *Ai tiranos!*, para coro e recitante (2018);³⁹ *Nocturno*, para piano solo (2019);⁴⁰ *Mascarado*, para voz e piano (2021);⁴¹ *Consonantiae*, para violino e piano (2023);⁴² e finalmente, *Palestina*, para coro misto e tenor solista (2024).⁴³ Estilisticamente, as obras citadas soam de maneira muito díspar, do atonalismo de *Saudade* ao samba de *Mascarado*,

36 O *Cântico* II (sem o *Amen* que lhe serve de introdução e coda) incorpora as proporções 1:1 (uníssonos) entre as durações de cada parte, conseguida pela relação 2:3 (quinta perfeita) entre as unidades de tempo da primeira e da segunda; 1:2 (oitava) entre as primeiras quatro exposições do baixo ostinato e as duas seguintes, que coincide com a proporção 1:1,62 (secção d'ouro) entre o começo da primeira exposição e o final da secção C1. Esquema formal:

A	B	B	B	C	C1		
	B	B	B	B1	B2	B1	A

No *Cântico* III, as secções (A), (B), (C+D), e (E) exibem as proporções temporais 2:4:3:1, com a razão 3:2 regulando tanto a proporção entre as partes (A+B) e (C+D+E) como a proporção entre as secções (C) e (D). As revisões de 1997, que desdobraram a voz inferior em duas, não afectaram o plano temporal aqui descrito.

37 *Saudade*. In *memoriam Duarte Lino Pimentel*, 1.^a parte: 6/4 u.t. = 72 equivale a 2.^a parte, 4/4 u.t. = 50. Na 1.^a parte há 269 tempos com u.t. = 72; na 2.^a, com u.t. = 50, temos 2 tempos de silêncio, mais 180 de música (os 6 tempos de acelerando nos compassos 75-76 são compensados pela *fermata* final). A 1.^a parte equivale a 179,3 tempos quando convertida a u.t. = 50, portanto temos praticamente duas partes a ocuparem, cada uma, a mesma duração.

38 A forma tripartida do *Canto de Sereia* (encomenda do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa) obedece às proporções 6+9+3, com base em períodos cíclicos de 27 tempos.

39 A composição *Ai tiranos!* segue exactamente as proporções 3:8:9:9 (teoricamente correspondentes às relações intervalares de 11.^a, 2.^a maior e uníssonos), descontando os quatro tempos de «ouvi isto» (secção extra-estrutural que marca a divisão d'ouro menor da peça) e três tempos de pausa extra, um no início, os outros no fim das secções B e C.

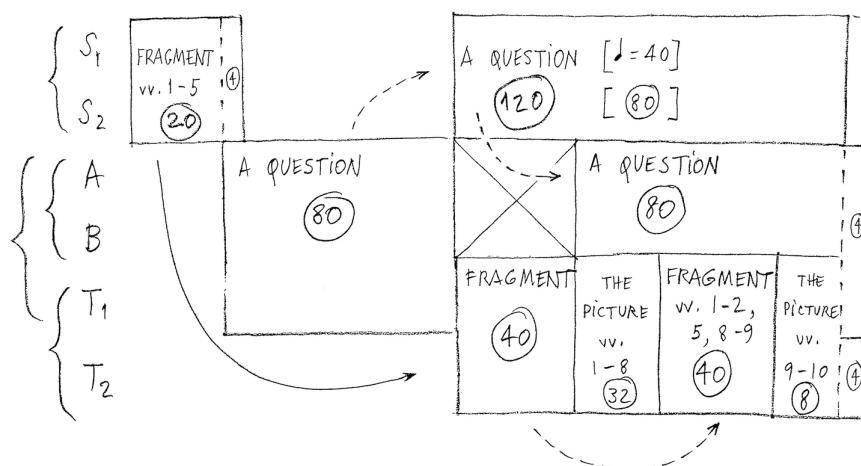
40 *Nocturno* tem duas partes de igual extensão, separadas por um compasso modulatório também simetricamente dividido. Na segunda parte, o tema ocupa, em nova tonalidade, a linha mais grave, com a duração alargada para 60 semínimas (formando uma proporção dourada quer relativamente ao início da anterior exposição temática, 37 tempos antes, quer relativamente aos 97 tempos que constituem a segunda parte da peça).

41 *Mascarado* [*Trilogia Covid*, n.º 3] divide-se em sete secções. Nas cinco secções centrais (excluindo, portanto, o prelúdio instrumental e a coda) o piano usa cinco padrões rítmicos. A divisão de ouro menor de 105 compassos separa as secções A-B-C das seguintes. O ponto central da canção, que divide a secção D segundo a proporção 3:2, é marcado pelo retorno do padrão rítmico inicial na parte do piano e pelo início de uma modulação a si menor.

42 A ideia-base de *Consonantiae* é a exploração de consonâncias perfeitas de quarta e de quinta no piano, e consonâncias várias no violino, começando com as imperfeitas de terceira menor e sexta maior em cordas duplas no primeiro terço (21,5 compassos), correspondente a uma melodia em modo menor; quintas perfeitas e imitação à 5.^a superior entre o início do segundo terço (c. 23) e o meio da peça (c. 32); cordas triplas, com quinta e oitava ou quintas sobrepostas (mais um caso de simultaneidade de passagem), entre o meio e a secção de ouro (cc. 33-40); e simultaneidades livres até ao final. No piano usou-se uma técnica isorrítmica, explorando o desfaseamento entre níveis de composição. À mão esquerda, foram confiados quatro gestos musicais formando um bloco de 4 compassos de 6/2, equivalente a 48 semínimas, repetido quinze vezes, mais uma. O final de cada bloco é marcado por uma barra dupla. A mão direita assume três gestos musicais formando um bloco de 45 semínimas, repetido dezasseis vezes, mais uma. O desfaseamento é anulado ao fim de 720 semínimas (48x15 = 720 = 16x45), ou seja, 60 compassos, recuperando-se a sincronia com a última exposição, extranumerária, de ambos os blocos. Há dois compassos de extensão final, ficando a peça com 66 e não com 64 compassos.

43 *Palestina* usa tons de cantilação judaicos (da comunidade sefardita de Aleppo) e islâmicos (diferentes melodias) gravados pelo autor em 2016, na Cisjordânia e em Jerusalém; foram respectivamente aplicados a textos do Livro de Job (em paráfrase) e do malogrado poeta palestino Refaat Alareer. A peça compõe-se de duas partes de duração aproximadamente igual; o uso da técnica isorrítmica na primeira parte permite que aí se conjuguem proporções de 2:1:3 (na linha inferior) e 9:8 (nas linhas superiores).

passando pelo neo-romantismo de *Nocturno*; a marca medieval é nelas sub-reptícia, com a já referida excepção dos *Cânticos baptismais*.



Exemplo 4. Esquema descritivo de *Delirium* (manuscrito entregue com a partitura, 2001)

A preferência pessoal pela manipulação abstracta de proporções é, simultaneamente, lúdica, não requerendo outra justificação; apoiada na convicção, que advém de antigas leituras, de que os padrões e estruturas são subconscientemente apercebidos, mesmo que não sejam imediatamente inteligíveis;⁴⁴ e confortada pela consciência de que tal inclinação não constitui originalidade. Para além do precedente medieval, lembremos que a planificação numerológica, levada ao extremo, era uma segunda natureza em Emmanuel Nunes, cujos seminários de composição frequentei em 1983-4.

Pode aqui fazer-se um paralelo com a maneira como tenho usado o serialismo dodecafónico. Este aparece simultaneamente matricial e a descoberto só nos andamentos iniciais de *Saudade* e das *Líricas*, para piano (2021).⁴⁵ Na segunda das *Três canções de Rilke* (1989), é usado apenas na linha vocal e de forma irónica, de modo a incorporar uma cadência tonal.⁴⁶ Em *String Song*, para trio de cordas (2000-1), preside à planificação prévia, mas na prática a série é dividida em três células, cada uma associada a um andamento, e só se ouve na versão de tema pancromático – também ironicamente harmonizado, pois a modulação contínua acaba por convocar todas as

44 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version* (Berkeley - Los Angeles, The University of California Press, 1974): livro adquirido em Abril de 1978. Anton Ehrenzweig, *The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception* (London, Sheldon Press, 1975): livro adquirido em Maio de 1978.

45 *Saudade*: série Eb C F# D E F G# A B G C# A#. *Lírica n.º 1*: série Db G Bb E C Ab D B F A Eb Gb.

46 *Três canções de Rilke*, II: série C G B Bb A Ab C# D# E D F# F tratada, depois da exposição, com recurso a inversão, retrogradação e transposição parcial de grupos de 3, 6 ou 9 notas. Vejam-se os textos associados à estreia norte-americana da obra, traduzidos e publicados em apêndice em Manuel Pedro Ferreira, «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), pp. 167-216.

tonalidades (Ex. 5).⁴⁷ Finalmente, em *Seis irmãos*, para piano solo (2021), a série desdobra-se, ao longo da composição, em seis escalas heptatônicas, correspondentes aos diferentes andamentos (sendo, portanto, à superfície, completamente inaudível).⁴⁸ Em suma, o uso de sonoridades e de proporções medievais é posto ao mesmo nível dos métodos seriais: ocupam quase sempre o plano de fundo, emergindo só ocasionalmente em primeiro plano.



Exemplo 5. Folha de capa de *String Song*, para trio de cordas

47 *String Song* foi uma encomenda do Ministério da Cultura. A partir de uma série dodecafônica germinal, cada grupo de quatro notas corresponde a um andamento – E Eb G F# (*Tenderness*) F G# C D (*Impulsion*) A# B C# A (*Rage*) – só que *Rage* aparece como andamento central (T-R-I), incorporando uma passagem de escrita indeterminada e um *Menuetto stravagante*. A primeira célula da primitiva série surge ainda dividida em duas para formar, no Interlúdio, o início e o fim do tema. A ideia de usar andamentos separados para retratar afectos foi, na altura, um retorno consciente ao modelo barroco, com o intuito de contrariar tanto o capricho individualista herdado do romantismo, como a frieza emocional característica de muita música de vanguarda.

48 Nesta obra, dedicada aos seis irmãos Lamas Pimentel, os doze graus da escala cromática foram, à partida, distribuídos por seis colecções de sete graus cada, sendo que cada colecção, a partir da segunda, perde um grau relativamente à anterior, incorporando, em compensação, um novo grau. Cada peça (= irmão), tem em comum com a(s) adjacente(s) seis graus da escala. A série cromática original foi organizada através da alternância de intervalos de terceira menor e de segunda maior, cinco intervalos (3.^a-2.^a-3.^a-2.^a-3.^a) simetricamente organizados quer a partir da base (dó), quer a partir do topo (ré), envolvendo onze graus, sendo a nota central (dó #) comum a ambas as sequências. Fica de fora um grau (sol), o qual, devido à sua relação de terceira menor com o si bemol, quinta nota a partir da base, foi colocado no meio, a par do dó #.

Balanço intercalar

Resuma-se o que pudemos observar até agora. Descontando dois casos de sobreposição entre as esferas musicológica e composicional, encontramos somente três títulos com influência do canto litúrgico medieval, englobando citação (*Três cânticos baptismais*), configuração estrutural (*Le Gymnaste*) ou alusão (*Mini-Magnificat*); dois outros (*Delirium*, *mar azul*) são claramente inspirados, do ponto de vista construtivo, no motete polifónico. Em conjunto, estes títulos representam somente um décimo do meu catálogo. Outras oito peças têm afinidade conceptual com o motete, mas essa afinidade é praticamente irreconhecível (com a excepção recente de *Palestina*) e teria certamente passado despercebida, não carregasse o analista a memória do processo de composição.

Podemos agora responder à primeira das perguntas atrás formuladas: face à geração anterior de compositores portugueses, a forma de apropriação da música medieval revela, por um lado, alguma continuidade, e, por outro, sinais de mudança. A continuidade consiste no uso de materiais medievais como incrustação e como inspiração estrutural. Os sinais de mudança apercebem-se quer no papel decisivo que tomam os antigos processos composicionais na paleta técnica do compositor, quer na centralidade das sonoridades medievais na imagem auditiva de certas peças. Mas as mudanças, na verdade, são mais profundas.

Para melhor entender o caso, é necessário abandonar a perspectiva sincrónica de um hipotético observador externo e abraçar, com a ajuda do testemunho pessoal, uma visão simultaneamente diacrónica e descentrada da obra musical. Concretamente, há que colocar o musicólogo e o compositor, que emergem a partir de meados dos anos oitenta, no seu contexto prévio, que é o de dirigente político estudantil, de animador musical e de jornalista desdobrado em crítico. A necessidade deste recuo cronológico, que poderá surpreender o leitor, emerge do depoimento biográfico (com desenvolvimento e fontes documentais em rodapé) que logrei arrancar a mim próprio e passo a citar.

Um depoimento pessoal

Em finais da década de 1970 vivia-se em Portugal, não sem convulsão, o refluxo revolucionário. Numa altura em que três quartos do espectro partidário, incluindo os partidos do centro, se reclamavam de alguma forma de marxismo, as minhas leituras de teoria política privilegiavam os pólos autogestionário e libertário.⁴⁹ No liceu tinha tido algum protagonismo pós-revolucionário

⁴⁹ Karl Marx e Wilhelm Reich foram autores que então muito frequentei e apreciei; Lenine suscitou-me apenas curiosidade histórica; não sei se Gramsci e Lukács me terão deixado alguma marca. Entre as múltiplas leituras em que me banhei – parcialmente alimentadas pela livraria Buchholz, a 250 metros da Juventude Musical Portuguesa, e pela livraria do colectivo «Contra-a-corrente» na Rua da Atalaia, perto do Conservatório Nacional, já que a Livraria Opinião (1971-1980), vizinha da Academia de Amadores de Música na Rua Nova da Trindade, tinha uma oferta pouco internacional – cabe mencionar alguns textos que então valorizei: a crítica marxista ao comunismo soviético feita por Tony Cliff, *State Capitalism in Russia* (London, Pluto Press, 1974) e Cornelius Castoriadis, *La société bureaucratique*,

e em 1977, como líder da célula do Movimento de Esquerda Socialista aí existente, era membro do Secretariado Estudantil do partido. Em 1978, tendo rompido com o MES, animava um grupo de reflexão sobre a utopia anticapitalista formado por outros jovens dissidentes e publicava, policopiado, o respectivo jornal.⁵⁰ Entretanto, tendo ingressado no curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes, tentei absorver a literatura mais recente sobre o tema, o que me levou à problemática do pós-modernismo.⁵¹

Nessa época tinha começado também a interessar-me, intelectualmente, pelo fenómeno musical. Os dois primeiros livros musicológicos que li com atenção incidiam sobre a música tradicional africana e a sociologia da música.⁵² Comecei a envolver-me, como flautista e animador, nas actividades da Juventude Musical Portuguesa (a que viria a presidir alguns anos depois)⁵³ e no Outono de 1978, comecei a escrever para a revista *Música & Som* (de que

2 vols. (Paris, UGE, 1973-1975); as teses radicais de Claude Berger, *Marx, l'association, l'anti-Lénine: vers l'abolition du salariat* (Paris, Payot, 1974); a discussão do modelo jugoslavo em *Autogestão: Jugoslávia, Checoslováquia*, coordenado por J. Abreu (Lisboa, Base, 1974), temperada pela realidade descrita, por exemplo, em Mihailo Markovic e R. S. Cohen, *Yugoslavia: The Rise and Fall of Socialist Humanism* (Nottingham, Bertrand Russell Peace Foundation, 1975). A reflexão política era também alimentada por periódicos, muitos deles, significativamente, desaparecidos por volta de 1980. Lia então regularmente, por exemplo, a revista *Vida mundial* (1967-1979), mas também *Economia e Socialismo: Revista mensal de Economia Política* (Lisboa, Livraria Bertrand, 1976-1981), *Negaciones: Revista crítica de Teoria, História y Economía* (Madrid, Editorial Ayuso, 1976-1979) e *Raiz e Utopia* (Lisboa, Centro Nacional de Cultura, 1978-1981).

50 Entre 1976 e 1978 escrevi para, concebi e/ou dirigi várias publicações juvenis de índole político-cultural, em particular os títulos *Pegar pela raiz* (1977) e *Criar gota-a-gota* (1978); ainda liceal, em 1977, cheguei a polemizar com Ribeiro e Castro (dirigente do CDS) nas páginas do *Diário de Notícias*. A militância no MES começou em 1976; a ruptura deu-se na sequência da entronização da ideologia marxista-leninista no III Congresso (Dezembro de 1977), instigada por dirigentes que, depois da dissolução do movimento em 1981, vieram a ter um papel de relevo no Partido Socialista e ocuparam cargos de relevo nos domínios executivo e legislativo (Augusto Mateus, ministro da Economia, e Eduardo Ferro Rodrigues, que esteve à frente de vários ministérios e presidiu à Assembleia da República).

51 Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York, Rizzoli, 1977). Segundo Jorge Peixinho, no ensaio «Música e pós-modernismo» (escrito em 1983 mas só publicado em 2002), pós-modernismo é uma expressão «oriunda da arquitectura, onde se pretendeu assim designar um novo espírito, talvez mais do que uma mera corrente, no qual a recuperação de valores tradicionais, vinculados culturalmente à nossa memória colectiva se contrapunha aos cânones mais ortodoxos do construtivismo [...]. O espírito do pós-modernismo penetrou avassaladoramente na poética musical, como reacção necessária ao ascetismo construtivista, elevado mirificamente à categoria mítica da pureza e do rigor científicos. A recuperação de signos de um passado musical, através [...] de uma nova formulação sintáctica, de uma nova função semântica, da dicotomia equilibradamente procurada (ou estabelecida) entre alguns níveis dos valores tradicionais [...], a polifonia de estilos, os confrontos entre linguagens distintas [...] trouxe até nós a abertura de horizontes insuspeitados»: cf. Manuel Pedro Ferreira, «A obra de Jorge Peixinho» (ver nota 3), apêndice III, pp. 283-6.

52 John Blacking, *How Musical is Man?* (London, Faber and Faber, 1976): livro adquirido em Outubro de 1977. John Sheperd et al., *Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (London, Latimer New Dimensions, 1977): livro adquirido em Abril de 1979.

53 Em 1978-79 a Juventude Musical Portuguesa era um viveiro de criatividade e pensamento, como atesta o programa quinzenal «Binário» então realizado para a RTP, ideado por António Wagner Diniz, Constança Capdeville, Ivette K. Centeno, Luís Madureira e Manuel Graça Dias. As actividades de animação musical em escolas, dinamizadas por Helena Lamas Pimentel, estavam em alta. Esta deu a ler aos seus próximos o livro de R. Murray Schafer, *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* (London, Universal Edition, 1974). Circulavam, por iniciativa do Grupo de Música Activa da J.M.P., textos para discussão, p. ex. «O que é a música?», tradução de um excerto do anterior livro do mesmo autor, *The Composer in the Classroom* (Toronto, BMI Canada, 1965). Para uma visão de

fui colaborador até 1983); mais tarde instituí e coordenei o boletim *Informação Musical* (dez números, 1981-3) e passei também a publicar no semanário *Expresso* (no período 1982-3), de onde transitei para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (no período 1983-9). A música contemporânea despertava-me especial curiosidade e acabou por ocupar o centro da minha reflexão.⁵⁴ A partir de 1981, como crítico, acabei por me tornar um paladino do pós-modernismo musical,⁵⁵ convicto então de que «o impasse dos progressismos, de feição teleológica ou voluntarista, no campo político, tem como contrapartida, no campo artístico, o esgotamento do vanguardismo e a revalorização da sensibilidade».⁵⁶

A crítica da vanguarda leninista e da centralidade da acção partidária eram de facto coerentes com a descrença no vanguardismo do compositor e na centralidade da música de concerto na transformação da sensibilidade. Exigia-se, pois, uma diferente abordagem conceptual do processo criativo. Haveria que deixar de forçar o rumo da arte e aceitar, ao invés, a convivência de múltiplos modos de expressão. Isto implicava não só aceitar, como Peixinho, a possibilidade de citar e filtrar a música histórica, ou assumir, como Constança, a inevitável interferência da memória sonora na imaginação criativa; mas também reivindicar a liberdade radical de adoptar e conjugar, sem qualquer hierarquia, na própria invenção, todas as linguagens e géneros musicais, recuperando, justapondo e fundindo as respectivas técnicas de composição. A organicidade tornar-se-ia, de maneira mais evidente do que até então, específica de cada peça, diferenciada em processo e resultado auditivo. A coerência estética emergiria da subordinação da racionalidade ao afecto que a obra, ou andamento, procurasse atingir, voltando a emoção a ocupar um lugar central na comunicação musical.

conjunto, veja-se «A JMP interpretada por Antigos Presidentes», *Arte Musical*, 4.ª série, III/13 (Outubro-Dezembro, 1998), pp. 71-5, e Manuel Pedro Ferreira, «Juventude Musical Portuguesa», in *Enciclopédia de música em Portugal* (ver nota 7), vol. II, pp. 666-9.

54 Sendo, desde 1976, aluno do flautista Carlos Franco, membro destacado do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, acompanhei as suas actividades pelo menos desde 1978. As revistas inglesas *Musics* (1975-1979) e *Contact: Today's Music*, depois renomeado *Contact: A Journal of Contemporary Music* (1971-90) faziam parte das minhas leituras de então. Em 1979 comecei a esboçar algumas miniaturas musicais; a partir de 1980 comecei a frequentar regularmente os Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea e a mergulhar a fundo no estudo do Jazz e da História da Música. Entre os livros que influenciaram, a partir de 1980, a minha compreensão do fenómeno musical, contam-se dois de Marshall McLuhan, *Understanding Media* (London, Routledge, 1964, repr. Abacus, 1974) e *The Gutenberg Galaxy* (London, Routledge, 1962, repr. 1971).

55 Não há um único entendimento do que seja pós-modernidade musical, mas pode ser útil citar, para além das palavras de Jorge Peixinho atrás transcritas (ver nota 51), excertos do balanço feito no início da década de 1990 por Renzo Cresti, «La musica italiana alle soglie del Duemila», in *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, editado por Alberta Cataldi (Napoli, Flavio Pagano, 1992), vol. I, pp. vii-xxxvi: «l'artista non ha più una fede cieca nel razionalismo strutturale [...] la ripresa della suggestività [...] consente una libertà linguistica ed espressiva intensa e diversificata [...] la ricerca di tensioni molto accentuate lascia il posto alla ricerca di assonanze, simmetrie, referenze psicologiche e descrittive [...]». Independentemente da sua orientação artística, o conceito de pós-modernismo, enquanto tal, acabou por não ter grande acolhimento entre os compositores nacionais: Ângelo Martingo, *Contextos da modernidade: Um inquérito a compositores portugueses* (Porto, Atelier de Composição, 2011).

56 Manuel Pedro Ferreira, «Viena 1900», *ABC*, 10 (Outubro-Novembro 1983), pp. 76-9, ver p. 77; citado (com gralha aqui corrigida) em Manuel Pedro Ferreira, «A obra de Jorge Peixinho» (ver nota 3), pp. 223-86, ver p. 254.

Pôr em causa a centralidade transformadora da música de concerto implicava, quer revalorizar os contextos funcionais e informais da prática e da criação musical, quer dessacralizar o compositor, reimaginando-o enquanto agente de autonomia artística inserido na comunidade. Ora, uma vez desacreditadas quer a definição oitocentista das classes sociais, quer a predeterminação do seu papel histórico (que antes tornara o contexto operário sedutor para os artistas de esquerda), não restava ao candidato a «intelectual orgânico» senão servir protagonistas sociais dissociados de qualquer aspiração revolucionária.

Quando comecei a tactear a minha identidade criativa, vi-me pois, gostosamente, como intérprete de necessidades alheias, inicialmente música para cena (*La chambre d'Elsa* de Louis Aragon, Faculdade de Letras, 1983) e para uma curta-metragem (*Venise Proue*, de Marie-Carole de Beaumont, Montréal, 1984); quando finalmente julguei encontrar a minha voz (*Duettino*, 1988), não quis escrever para instrumentos específicos nem usar as respectivas técnicas estendidas, para não limitar as possibilidades de apropriação social da partitura.

Tinha também acabado de me casar. Enquanto membro de uma célula familiar com valências musicais (flauta, canto e piano), abriu-se um novo horizonte de produção e recepção. A música caseira, incluindo as suas extensões utilitárias (na senda do conceito de *Gebrauchsmusik* que se associa a Hindemith), poderia, para mim, prefigurar uma comunidade imaginada capaz de formar a própria voz, dando corpo a um impulso autogestionário com elevado grau de autonomia artística.⁵⁷ Vivi-a, portanto, até hoje, através de cerca de trinta peças envolvendo família e amigos, como a realização possível de uma utopia sociocultural enraizada nos ideais libertários da juventude.⁵⁸

57 No meu comentário à Festa da Fraternidade da UEDS (União de Esquerda para a Democracia Socialista) realizada em Maio de 1979, após levantar a questão da relação entre música e autogestão, dou a seguinte resposta: «na música como no resto o indivíduo vê-se votado ao papel de espectador – ou, mais correctamente, as suas capacidades são aproveitadas e desenvolvidas apenas na medida em que o sistema as pode integrar: a educação musical, quando existe, é orientada para a criação de hábitos de consumo ou para a reprodução das elites profissionais, não para a socialização da criatividade. Ouvir música, comprar música, imitar música, não criar música. Por outro lado, a autogestão é apresentada como alternativa à hierarquização e desigualdade sociais vigentes, em que o lema é: Aceitar o poder, votar o poder, imitar o poder, não criar poder. Seria então lógico que uma perspectiva política autogestionária encarasse a música de uma forma igualmente crítica e subversiva» ([Manuel] Pedro Ferreira, «É preciso, imperioso e urgente!», *Música & Som*, 47 (Maio-Junho de 1979), p. 10). Dois anos depois, ao escrever sobre o concerto dos Clash em Cascais, sugiro que o grupo transporta «a utopia do jovem Marx: seria possível, pela emancipação da sensibilidade (a consciência empírica imediata) a apropriação de toda a riqueza da consciência social». Mas – acrescento – dado que «as músicas populares vivem num universo de fraca autonomia [artística]», «os limites a esta apropriação são estreitos no Rock. Serão então precisas esferas de apropriação especializadas», apesar de isso acarretar, de alguma maneira, «a diluição dos vínculos comunitários» ([Manuel] Pedro Ferreira, «Clash em Cascais», *Música & Som*, 64 (Maio-Junho de 1981), pp. 7-8).

58 Desconto aqui a invenção oral, em 1991, de um embalo em estilo tradicional e de três canções de bonecada (em estilos de fado, samba-canção e *rhythm&blues*), dedicados ao bebé Miguel. Para além dos *Três cânticos baptismais*, acima referidos, também *Embalos* (2021) e *Vera* (2023) comemoram nascimentos no seio da família, que emprestou as vozes para a estreia musical. *Três canções de Rilke* (1989), *Le Gymnaste* (2000-2005) e *Menina* (2019) foram dedicados à esposa ou ao filho primogénito. *Canção profana de Natal* (1995), *Mini-Magnificat* (2006), *Canção simples de Reis* (2012), *Cosmogonia de Natal* (2013), *Ladainha de Dezembro* (2015), *Festa se faça* (2016), *Prólogo* (2017), *Ai tiranos!* (2018), *Sanctus* (2019) e *Palestina* (2024) foram peças concebidas, a par de algumas harmonizações,

De facto, a vertente de pós-modernismo por mim perfilhada surge vinculada a um pensamento político que valoriza a arte como prática social partilhada e a capacidade de expressão autónoma de cada instância comunitária (seja esta um grupo religioso, uma rede familiar, um círculo estudantil, uma comunidade coral ou um movimento cívico).⁵⁹ A sociabilidade pretendida orientou a minha imaginação sonora para uma escrita relativamente acessível ao executante, na qual, idealmente, cada linha convoque o canto, e o resultado se queira replicar em acto ou audição. Ver-me como compositor ao serviço de outras vozes, ainda que esse serviço tenha sido apenas imaginário, tem sido um conforto e um importante incentivo à criação.

Conclusão

Retomando a resposta à primeira das perguntas iniciais: à luz deste depoimento, a herança medieval ganhou peso na paleta de recursos técnicos e no leque de sonoridades admissíveis por ter mudado também a perspectiva estética, o contexto afectivo e o tipo de apropriação social das novas composições.

Houve mudança cognitiva (falência da perspectiva teleológica, equiparação das linguagens musicais), emocional (acentuação da comunicabilidade expressiva) e estrutural (desvalorização da sala de concerto, valorização das sociabilidades próximas e das redes informais). Em suma, a diferença observada é sintomática da mudança de paradigma cultural que o próprio autor ajudou, previamente, a promover.

É desta perspectiva que se deve entender a liberdade inusitada no uso da música medieval, abarcando presença funcional, alusão e planificação de fundo. O conhecimento histórico-musicológico potenciou a sua recuperação para o presente, mas o importante é ter sido posta a par de outras sonoridades e de outras técnicas, ao serviço de necessidades expressivas surgidas da vivência social.

Respondendo, pois, à segunda questão inicialmente levantada, a mudança face à anterior abordagem tem menos a ver com a especialidade musicológica do autor do que com a postura pós-moderna que enquadra a sua produção artística. Foi essa postura, partilhada (nos

para apresentação em festas de Natal. *Mini-Aleluia* (2014), *Zebaoth* (2018), *Aleluia breve* (2020) e *A-e-u-a* (2021) nasceram como cânticos pascais interpretados por pais e filhos, ou apenas pelo casal; este foi igualmente intérprete, a duo ou a solo, da *Trilogia Covid* (2020-2021). As peças dedicadas a amigos incluem *Blues* (1994-1995), *Prelúdio de Outono* (1999), *Faz de conta* (2000), *Balada da Isabel* (2010), *Kyrie breve* (2014), *Quadra de Aleixo* (2018), *Líricas* (2021), *Seis irmãos* (2021) e *Consonantiae* (2023).

59 Exemplificam a primeira categoria os *Dois hinos a Madre Teresa de Saldanha* (sobre textos de J. A. Mourão), encomendados pelas freiras da Comunidade Dominicana do Convento dos Cardaes (1999); e a última, quer o hino *Certo tempo*, para o movimento de cidadãos progressistas «Tempo de avançar» (2015), quer a canção de intervenção *Fala do badameco*, feita no âmbito de uma campanha em defesa de Mamadou Ba (2022). Há comentário político também em *Ladainha de Dezembro* (2015), *Festa se faça* (2016), *Ai tiranos!* (2018), *Palestina* (2024) e, em segundo plano, nas canções da *Trilogia Covid* (2020-2021). Recorde-se a convicção de que os intérpretes «são instrumentos de produção sonora coordenados por uma vontade soberana representada pela partitura. Ora, o poder assim assumido só é socialmente aceitável se for ele próprio instrumento de uma ideia em que a sociedade, ou parte dela, se reconheça [...] O compositor é socialmente responsável pela ideia a que dá corpo sonoro»: «*Libera me*: uma leitura» (ver nota 14), pp. 330-1.

seus aspectos mais gerais) com outros compositores da mesma geração,⁶⁰ que lhe permitiu revalorizar de maneira sustentada, não fragmentária, dentro e fora da sala de concertos, os processos e sonoridades de antanho, sempre que a sua invocação fosse útil ou justificada pelo contexto da composição.

Manuel Pedro Ferreira doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton (1997), especializando-se na Idade Média. Professor catedrático na NOVA FCSH, foi coordenador do CESEM entre 2005 e 2023. Escreveu ou coordenou mais de vinte livros e publicou mais de duzentos trabalhos científicos em livros e revistas, tendo dirigido vários projectos de investigação e criado, entre outras ferramentas digitais, a Portuguese Early Music database (2010-). Integrou a direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (2012-2022). Fundou e dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou oito CDs. Tem estado também activo enquanto crítico musical, compositor e poeta.

60 O artigo de Mirjana Veselinović-Hofman, «The nature of post-modern classicality in European music», *New Sound*, 39 (2012), pp. 49-57, ajuda-nos a perceber como a trajetória de «neo-classicismo aberto» de alguns compositores (entre nós, por exemplo, Alexandre Delgado ou Sérgio Azevedo, que se vêem como continuadores de Joly Braga Santos ou Fernando Lopes-Graça, respectivamente) acabou por convergir com a atitude pós-moderna, mais ou menos assumida, de outros autores. A ironia das notas de programa das *Três canções de Rilke* in M. P. Ferreira, «Da música na história de Portugal» (ver nota 46), pp. 215-6, nas quais o comentário é distribuído por três personagens, representativas do pensamento de um estruturalista, de um analista independente e de um adorniano, é significativa de um ajuste de contas com a mentalidade de vanguarda.