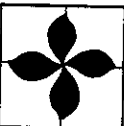




Música e Espiritualidade

V Encontro Cultural

S. Cristóvão de Lafões



Índice

- 7... Apresentação
- 11... *Christopher Bochmann*
A Espiritualidade no acto de criação musical
- 17... *Pe. José Ribeiro Gomes*
A escolha musical como antevisão do Admirável
- 29... *Manuel Pedro Ferreira*
Recordando o rei David: vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia
- 51... *Fernando Taveira da Fonseca*
Laudate Dominum in chordis et organo: vida conventual e música em Santa Cruz de Coimbra
- 65... *Maria de Fátima Eusébio*
O maravilhoso do esplendor da talha dos órgãos barrocos no *theatrum sacrum*
- 77... *Joaquim Marçal*
Música para uma Liturgia hodierna
- 83... *Carlos de Pontes Leça*
Fé cristã e criação musical erudita nos séculos xx e xxi
- 89... Música e espiritualidade: das mantras ao canto ocidental
Recital de canto por Liliana Bizineche,
acompanhada ao piano por Paula Grimaldi
- 91... Conclusões
A Comissão Científica
- 93... Anexo – Encontros Culturais de S. Cristóvão de Lafões

A Espiritualidade no acto de criação musical

Christopher Bochmann.

Necessariamente, um tema como “A espiritualidade no acto criativo” terá um forte teor subjectivo. Não pretendo fingir que não seja o caso; por outro lado, há muitos aspectos que se podem definir melhor, até com alguma objectividade. Pretendo cruzar uma visão mais objectiva com a minha experiência pessoal; portanto, uma visão empírica mas não totalmente subjectiva.

Ao apreciar uma obra de arte, ao ouvir uma obra musical, todos nós temos uma noção do que é a qualidade, o que acaba por ser um critério importante na nossa apreciação. Por um lado, procuramos sempre entregar-nos totalmente ao mundo do criador ou, no nosso caso, do compositor; por outro, há sempre uma tentativa de apurar a verdadeira qualidade – ou a qualidade da verdade. Ao ouvir uma obra de reconhecida qualidade – uma sinfonia de Beethoven, por exemplo – entregamo-nos ao mundo do compositor e reconhecemos a verdade na música (...ou a espiritualidade, a inspiração...); mas temos também atrás de nós o peso da opinião de gerações da generalidade dos ouvintes, até de tal maneira que se tornaria quase impossível questionar a qualidade desta obra, mesmo que o quiséssemos. Por outro lado, ao ouvir uma obra desconhecida de um compositor menos reconhecido – imaginemos, um Hummel ou um Bomtempo, ambos mais ou menos contemporâneos com Beethoven – procuramos entregar-nos ao mundo do compositormas a apreciação é mais difícil: podemos optar pelo “seguro” indo atrás da opinião geral sobre o compositor e afirmar que a peça é uma obra menor; ou então teremos a necessidade de nos questionar a nós próprios. É sempre mais difícil criticar uma obra de Beethoven, ou louvar uma de Hummel ou de Bomtempo. É claro, se houver aspectos técnicos ou objectivos, será sempre mais fácil argumentar e defender a nossa opinião; no entanto, em última análise o que faz com que consideramos uma obra boa ou não é algo de essencialmente subjectivo, que me atrevo a designar como a comunhão com algo que está fora de nós, uma situação que apenas a experiência acumulada de anos poderá tornar ligeiramente menos difícil. Mas será sempre algo que não se pode comprovar objectivamente. Lembramo-nos das pa-

lavras que Jesus dirigiu ao Tomé acabando com a frase: “benditos sejam os que crêem sem ver”. Parece-me que o reconhecimento de qualidade numa obra de arte é, em última análise, um acto de fé, a crença sem provas objectivas. Se a verdadeira apreciação é tão difícil com a música de um passado já bem conhecido, muito mais difícil será em relação à música dos nossos tempos onde ainda não há compositores definitivamente bons nem compositores definitivamente fracos. Esta indefinição produz uns dos resultados mais absurdos: os que falam mais ou menos bem de tudo (com medo de serem posteriormente mal vistos por não terem reconhecido uma obra prima); os que se escondem na filosofia para evitar a necessidade de fazer observações realmente musicais; os que desvalorizam o aspecto técnico, assim destruindo o único critério objectivo que existe. De facto, a apreciação da arte dos nossos tempos é pouco construtiva e nada desinteressada: quase tudo é apreciado de acordo com generalidades, de estilo, de compositor, de linguagem, etc.

No que diz respeito ao compositor ou criador, no acto da sua criação, o caso não é tão diferente assim: por mais que se planeie ou racionalize, é preciso chegar ao momento de sentir a ligação do raciocínio ao milagre: o definível ao indefinível. Vejo este fenómeno um pouco como uma tomada eléctrica e a respectiva ficha. A ficha pode suportar uma extensão que poderá ter uma proliferação de circuitos mais ou menos complicados: mas se a ficha principal não for ligada à tomada, nada funciona. Por outro lado, também podemos constatar que uma tomada com capacidade elevada de alimentação eléctrica se torna completamente inutilizável se não houver ficha para lhe tirar a corrente. Como já perceberam, a ficha é a técnica de composição e a tomada a inspiração, por falta de outra palavra.

É também como o casal: por mais completo seja o homem ou por mais completa seja a mulher, é só em conjunto que conseguem produzir o filho. Estes paralelos que já tenho utilizado noutros contextos, juntam-se neste momento com especial significado: na Segunda-feira vamos inaugurar as instalações “novas” do Departamento de Música da Universidade de Évora. A iniciar o programa, cantar-se-á a peça genial de Thomas Tallis com texto do hino “O nata lux de lumine”: Ó Luz nascida da Luz. Na fé cristã, Jesus é filho de pai divino e mãe humana: é a inspiração e a técnica. O que cada compositor procura escrever, em cada obra, é um “Jesus”.

Há quem gosta de desvalorizar a técnica: ouve-se falar muitas vezes da secundarização da técnica por comparação com a intuição: contanto que haja inspiração não importa a técnica; ou pior: é melhor não pensar na técnica pois é a inspiração que conta. Mas Jesus não nasceu sem mãe, sem elemento humano, sem a parte palpável, sem a técnica. Que a verdadeira música não possa existir sem a inspiração, sem a intuição, sem a parte subjectiva, sem um pai divino – isto, sim, é mais fácil acreditar; que ela não possa existir sem técnica, sem a parte objectiva, sem mãe humana, parece mais difícil acreditar, sobretudo entre os que não dominam esta técnica!

Ora, o grande problema da criação é atingir aquele estado em que se sente corrente entre inspiração/intuição e a técnica. No meu entender, é claro que a facto de Haydn (de cuja morte comemoramos em 2009, 200 anos) ter escrito a frase “Laus Deo” ao fim de várias Sinfonias (por exemplo, no no. 101 “O relógio”) não confere à obra qualquer espécie de religiosidade, mas antes o reconhecimento da parte do compositor de que

acabou um momento em que ele sentiu a comunhão entre a técnica e a inspiração. Curiosamente, o compositor alemão do século XX, Karlheinz Stockhausen, também escreveu *Deo Gratias* ao fim da partitura de *Gruppen*. Em nenhum dos casos, iria eu interpretar a frase como mero alívio a ter terminado a partitura! Parece que os compositores sentiram algo de especial, alguma comunhão com algo fora deles.

No acto da criação e evidentemente com base na minha experiência pessoal como compositor, existem, penso eu, cinco fases na relação do compositor com a sua própria obra.

A primeira fase seria a da intenção inicial: ao receber uma encomenda ou um convite para escrever uma peça, o compositor entra num período perfeitamente objectiva e fria de imaginar como poderia eventualmente realizar a peça: é uma fase incrédula, perto do desespero, em que ele não acredita ser capaz de poder cumprir a missão. Em determinado momento, porém, entra-se numa segunda fase em que o compositor não só começa a acreditar, como se entusiasma com a ideia, brincando com várias hipóteses e combinações possíveis, familiarizando-se com a totalidade do mundo musical que está a nascer. A passagem da primeira à segunda fase é incontrolável: nunca se sabe em que momento irá chegar aquele “entusiasmo”, o momento de “gelatinização”, o momento em que o desespero dá lugar à esperança, às possibilidades. Na tradição romantizada, o compositor fica à espera da inspiração, até com pautas na mesa de cabeceira, caso venha à noite! Na realidade, o “ficar à espera” é a maneira com menos probabilidades de suceder. A inspiração é preguiçosa, coitada, e precisa de ser espicaçada pela técnica: a técnica ou o raciocínio pedem a colaboração da inspiração. A tomada pode estar aí: se não trouxermos a ficha, dificilmente saberemos se temos luz ou não.

Por outro lado, também há dificuldade de sair da segunda para a terceira fase: a definição da obra e a sua colocação em papel. É perigoso dar-se o luxo de ficar demasiado tempo antes de entrar na fase da escrita: quanto mais tempo o compositor convive com a totalidade das possibilidades e as suas múltiplas riquezas, mais difícil se torna chegar ao ponto de definir a especificidade. Daí a importância de prazos na encomendas, de compromissos de estreias à vista, para não alongar excessivamente esta fase, procrastinando eternamente.

Mas uma vez entrado na fase da escrita da partitura, ou seja, a definição exacta da obra, é preciso ter uma atitude essencialmente diferente. Como diz o compositor Pierre Boulez (um dos grandes génios da música da última geração, agora com 84 anos), no acto da composição o compositor tem de ser infalível: ele não pode estar dentro e fora da obra simultaneamente, não pode ser actor e observador, fazedor e comentador. Esta fase leva muitas vezes menos tempo do que a fase anterior: o momento de comunhão resulta do desaparecimento de dúvidas. Na minha experiência, lembro-me de uma obra cujo período de gestação durou uns três meses, mas que realizei em papel em dois dias! Por outro lado, hoje em dia tenho tendência de ficar menos tempo na gestação, transferindo uma grande parte do planeamento logo para a fase da escrita de modo a poder desenvolver o pensamento à frente do ouvinte. Há quem prefere raciocinar e planejar primeiro e sozinho, para só depois mostrar o resultado ao ouvinte: pessoalmente, prefiro, cada vez mais, partilhar com o ouvinte o processo de raciocínio.

Permito-me aqui abrir um parêntese para afirmar que creio que a nossa época é uma de menor hermetismo, em que as técnicas utilizadas condizem cada vez mais com as maneiras de ouvir. Não é por acaso que já quase ninguém utiliza a técnica dodecafónica – técnica que servia de ferramenta para criar música mas que não permitia ao ouvinte reconhecer a série só de ouvido. Progressivamente, a tendência de hoje é de tornar o raciocínio ou a técnica mais audível. Por sua vez, esta tentativa tem tendência de resultar numa certa simplificação, por um lado, e uma menor experimentalidade, por outro: daí vê-se porque certos compositores optam por vários graus de neo-tonalismo, ou neo-romantismo. Todas estas manifestações incluem-se numa espécie de pós-modernismo. Neste momento, porém, em 2009, a revolução e a mudança implícitas na designação “Pós-modernismo” deixaram de ter tanta importância. No entanto, o ideal da técnica mais audível mantém-se.....(assim, feche-se o parêntese).

Assim, a terceira das minhas cinco fases na criação de uma obra completa-se: desenha-se a barra dupla final. O compositor entra numa quarta fase que é uma de satisfação de ter terminado a obra mas de falta de distanciamento dela suficiente para poder ter uma apreciação objectiva da peça: é a mãe que telefona ao filho várias vezes por dia apesar de ele já estar a desenvolver uma vida própria!

Finalmente, passamos à quinta fase, que talvez não seja fase nenhuma: o compositor consegue distanciar-se da sua obra e olha para a peça quase como se fosse de outra pessoa. Desenvolve um olhar crítico: se não gosta da peça, possivelmente acabará por retirar a peça do catálogo e/ou fazer uma revisão; se gostou da obra, passa a ter uma sensação agridoce em que se misturam o orgulho de ter escrito uma obra que considera boa, e o desespero que resulta da sensação de nunca mais poder reencontrar a inspiração (a tal comunhão) para poder escrever outra obra da mesma qualidade.

Os pormenores destas fases da composição de uma obra, que acabei de esboçar, podem variar bastante de obra para obra, pelo menos na minha experiência. Variam naturalmente de compositor para compositor. Por exemplo, sabe-se que Stravinsky e Hindemith compunham com horário muito regular, enquanto Schönberg e Bartók eram capazes de ficar parados algum tempo para depois escrever obras inteiras em tempo-record.

No meu caso particular, nunca tive a oportunidade de passar a compor todos os dias da semana: tenho sido sempre professor ao mesmo tempo. Mesmo assim, o meu catálogo de obras não é sensivelmente menor do que o de outros que aparentemente têm mais tempo. É que para mim o ensino é uma maneira de me manter musicalmente “em forma”. Assim, através do próprio ensino e da direcção, mantenho as condições técnicas para poder aceder mais depressa àquela comunhão com a espiritualidade. A técnica mantém-se sempre activa. A técnica.....uma palavra frequentemente mal tratada e denegrida. Eu não tenho medo nenhum em afirmar a importância da técnica, não só como uma das duas bisnagas da cola de resina, mas como a única maneira de realmente aproveitar e realizar a totalidade da gama de hipóteses que a espiritualidade nos revela: a perfeição técnica é a única maneira de ultrapassarmos a preocupação com a técnica, e chegar a outro patamar.

Termino com uma pequena observação curiosa. Para mim, como compositor, sinto a dimensão espiritual em tudo que escrevo e que me parece ter qualidade; como ou-

vinte, sinto uma espiritualidade em tudo que eu ouço. O facto de uma obra ser instrumental ou coral, orquestral ou vocal, não altera em nada a espiritualidade da música de qualidade. Uma obra em que sinto que há menos espiritualidade, vou classificar como de menos elevada qualidade.....Ora, não posso deixar de achar estranha a atitude da Igreja Católica em relação a esta questão: permite-se a execução na igreja de obras com texto litúrgico, ou pelo menos sacro. Acontece, no entanto, que existem imensas obras que assim são permitidas mas cuja qualidade intrinsecamente musical (e daí espiritual) é claramente inferior, enquanto grandes obras do repertório universalmente reconhecido são proibidas. Estranho é que a Igreja Católica, que costuma lutar pelos valores da espiritualidade também na vida secular, esteja aqui a inverter o seu critério, valorizando o meramente objectivo em vez do verdadeiramente inspirado, preferindo o (muitas vezes) banal ao que tem o sopro divino. Sempre senti que Deus representava a vida na sua totalidade. A qualidade. A natureza. A calma interior.

E fecho com um pequena citação de Paul Klee (do *Pädagogisches Skizzenbuch*):

“Para o artista, a comunicação com a natureza permanece a condição essencial. O artista é humano; ele próprio é a natureza; parte da natureza no espaço natural”.

A natureza também é um “Jesus”.

É filho de
O divino com o palpável,
O subjectivo com o objectivo,
A inspiração com a técnica. ø