

Entrevista com Brian Ferneyhough

Felipe Ribeiro
(State University of New York at Buffalo)
ribeiro.lipe@gmail.com

James Correa
(CM/UFPEL - RS)
jcorrea.mus@gmail.com

Catarina Domenici
(IA/UFRGS – RS)
catarina@catarinadomenici.com

O seguinte texto é uma tradução da entrevista realizada com o compositor Brian Ferneyhough na ocasião de sua visita ao Center for the 21st century Music da State University of New York at Buffalo no dia 26 de Fevereiro de 2009¹. Ferneyhough estava acompanhado do Quarteto Arditti, que realizou um concerto com uma de suas peças (Dum Transisset I-IV) além de obras de Elliott Carter e Hilda Paredes. Além do concerto, Ferneyhough realizou uma palestra, atendeu a leituras de peças dos estudantes pelo Quarteto Arditti além de lecionar um masterclass com os alunos de composição. A entrevista foi idealizada por Felipe Ribeiro, James Correa e Catarina Domenici, e conduzida por Felipe Ribeiro e James Correa, ambos graduandos do curso doutorado em composição pela SUNY Buffalo.

Felipe Ribeiro: Vários compositores e pesquisadores referem-se a sua música como pertencente à escola de composição conhecida como Nova Complexidade. Sabemos por meio de várias entrevistas que você não simpatiza com este termo da mesma maneira que Grisey não aprovava ser classificado como compositor espectral. Qual a sua reação a compositores que não apenas são extremamente influenciados por sua música, mas também vem você como o principal representante desta escola?

Brian Ferneyhough: Realmente é difícil evitar tal classificação: você pode dizer que não concorda, como o próprio Grisey já afirmou. Talvez ele tivesse manifestado, por exemplo, uma visão mais diversificada da origem de suas influências, em particular sua interpretação das formas fractais globais de Stockhausen, as quais várias de suas peças

¹ A entrevista no original em inglês foi publicada no periódico canadense Search, Journal for New Music and culture. Summer 2009 issue 5. Acesso em: <http://www.searchnewmusic.org>

orquestrais demonstram. De certa maneira é injusto vê-lo apenas do ponto de vista do Espectralismo. Algumas de suas últimas peças, como *Vortex temporum*, possuem estruturas rítmicas e harmônias espectrais de uma incrível complexidade. Parece-me que enquanto se pode descrever pessoas colocando-as em uma determinada gaveta (você abre a gaveta, coloca-as dentro e as esquece em seguida), é bom lembrar que pessoas são seres muito complexos. Embora a atitude histórica, exemplificada pelos termos Espectralismo, Complexicismo ou o que quer que as pessoas chamem nos dias de hoje, possa não ser totalmente injusta, todos somos indivíduos. Então, alguém da minha geração fica irritado ao ser classificado como um compositor da Nova Complexidade, afinal eu surgi antes do termo. Se você tem um grupo de jovens compositores distantes de mim cinco ou seis gerações, acho importante que eles saibam que não vieram do nada. Todos nós viemos de algum lugar e, conseqüentemente, temos nossas influências. O que eu não gosto muito é a sensação de pertencer a um determinado clã. Para mim, é muito mais interessante ver as diferenças entre as pessoas ao invés de suas semelhanças. Eu tento não lecionar para quem tem essa tendência. Eles não precisam de mim; eles podem achar alguma outra pessoa que possa ensiná-los - eu prefiro ser desafiado por outras coisas. Considero que a situação da música contemporânea neste momento seja, realmente, "muito complexa", não porque tenha havido uma série de inovações técnicas na interface entre o notacional e o sonoro, mas por que nós vivemos num tempo muito complexo. Ao contrário do que os teóricos pós-modernistas gostariam que acreditássemos tudo tem sido reduzido a uma massa amórfica. Nós somos todos muito diferentes, mas as pessoas tendem a não focalizar no potencial dissonante das diferenças, talvez por diplomacia, é raro encontrar nos dias de hoje expressões dissidentes em torno de certos estilos. Creio que este seja um aspecto da chamada Nova Complexidade que eu gosto, ela irrita as pessoas. As vezes você as vê perdendo o controle, de uma maneira discreta, a respeito de seus desgostos ou ceticismo em relação a esta tendência. Desta maneira, creio que ela serve a uma função específica. Ninguém vê hoje o Espectralismo como um movimento politicamente ou socialmente relevante, como um movimento que problematizou questões estilísticas. O que é problemático a esse respeito é o jovem compositor que aceita determinado movimento sem questionar as premissas que este tipo de música traz consigo. É muito mais interessante analisar o que distingue cada compositor. Além disso, leva tempo para os jovens compositores perceberem que a segurança do clã é importante quando você está começando, pois você não vai querer começar de uma perspectiva totalmente isolada como eu. Eu discursava basicamente com pessoas mortas ou prestes a morrer. Entrei em contato com uma imensidão de estilos oriundos de diversas vertentes: um Varèse, um ou dois Stockhausen, um Webern. Tive que criar uma liga entre essas peças, algo que representasse um possível desenvolvimento para essa música; foi uma abordagem incoerente e passional. Acredito que hoje os compositores jovens carecem deste senso de perigo: "A ponte irá cair se eu passar por ela?" Dessa maneira, muitos dos avanços técnicos que os compositores jovens acabam adotando nesta ou naquela direção, não me parece fazerem uso do incremento na complexidade textural, conceitual, e articulação do discurso para um fim provocador. Novamente, parece-me que tudo está nivelando-se àquela massa amórfica. Isto é verdade em qualquer estilo; se você assume que o estilo é uma entidade viva, se assumirmos e acreditarmos na idéia de que existe um tipo de força-vital orgânica no fazer artístico, então fica muito claro que tudo vive, cresce, morre e não há nada de errado com isso. Isto apenas se torna uma crise aos que se encontram no leito de morte antes mesmo de terem atingindo a maturidade. Acredito que na atualidade existem diversos compositores jovens criando todo tipo de música extraordinária que não

está diretamente relacionada com o tipo de interface entre o notacional e o sonoro do discurso crítico e simbólico o qual eu represento – minha história é diferente à de muitos jovens. Parece-me que o que eles estão fazendo agora é se libertar das circunstâncias herdadas por convenção que não foram realmente investigadas a fundo, como a estrutura formal de grande escala, como a processualidade pode ser subvertida ou magnificada, como mover de um nível de discurso formal a um outro como, em outras palavras, posicionarmo-nos *vis-à-vis* com o material, qual a nossa perspectiva ou limite onde tudo parece desaparecer na imagem em que nos confrontamos musicalmente? Essas idéias são muito importantes e muitos compositores não apresentam a menor preocupação, me parece que numa perspectiva positiva, sobre o acabamento de suas composições. Os assim chamados ‘Compositores da Nova Complexidade’ são conhecidos por serem hiper sensíveis em relação aos detalhes de suas obras. Creio que alguns dos jovens compositores que estão criando novos materiais, agora nos seus vinte ou trinta anos de idade, realmente não se preocupam muito com isso. Algumas vezes isso pode parecer cru, desequilibrado ou mesmo cínico, mas até para ser cínico você precisa de acabamento; você precisa primeiro adotar a coisa com a qual você quer romper e eles não fazem isso. É quase como uma casa em ruínas, que ainda assim possui alguma energia em si, isso para mim confere um certo grau de aventura e excitação para aquele grupo em particular. Seria difícil imaginar aquele tipo de música sem passar por uma fase de criticar a história via prática notacional, quero dizer, a abordagem semiótica da relação entre o que apreendemos da imagem e o que apreendemos de uma imagem sônica da figura musical. Isto foi algo que eles tiveram que passar, e creio que agora eles emergiram no outro lado com uma abordagem mais lúdica em relação ao que eles fazem.

Felipe Ribeiro: Até que ponto você acredita que sua música influencia os jovens compositores?

Brian Ferneyhough: Eu sempre apoiei e ainda apoio vários compositores que estudaram comigo nas décadas de 70 e 80. Era um grupo de compositores que estava reinventando uma roda que nunca existiu, um grupo muito interessante de pessoas, alguns dos quais atingiram carreiras bem sucedidas, outros não. Todavia, eu respeitei imensamente a honestidade de seus estilos críticos. No entanto, a muitas gerações passadas, você se depara com uma atitude a la *Frankenstein*: você conecta a corrente elétrica aqui [no coração] e conseqüentemente ele se move; se você desligar, ele para. Essa falta de vitalidade me perturba imensamente. E isto é válido para quase todo tipo de música; você se depara com manifestações tardias de estilos clássico, romântico, neomodernista, pós Hindemithiano em que essas coisas sobrevivem sem se basear em nenhuma lógica de sobrevivência. Dessa maneira, eu acho perfeitamente aceitável que as coisas surjam e desapareçam. É também aceitável que a gente presencie esse desaparecimento, pois isso nos permite conciliar com coisas que já existem. Eu sempre achei um absurdo que o Espectralismo e o assim chamado Complexismo, sejam vistos como faces irreconciliáveis de uma mesma moeda. Parece-me que todos trabalhamos partindo da sonoridade fornecida pela série harmônica. Nós não escrevemos simplesmente qualquer nota; nós escrevemos para determinado instrumento, determinada dinâmica; nós escrevemos de uma maneira a enfatizar um harmônico em particular de uma certa sonoridade - o sistema tonal inteiro é baseado nesses princípios. Além disso, se um compositor não usar absolutamente nenhuma forma de estruturação, seja serial ou qualquer outra coisa, então: a) seu cérebro está provavelmente morrendo por excesso de tédio; e b) você não está representando o ser humano em sua plena forma, você não está fazendo justiça à

essência da nossa percepção e ao ser humano que irá ouvir a essa música. Em tal caso, eu sempre enfatizo que não devemos analisar essas tendências como coisas separadas, mas como manifestações de um *Zeitgeist*. Nós, compositores, somos sempre forçados a re-calibrar nossas relações com essas conscientizações implícitas em cada uma dessas tendências.

Felipe Ribeiro: O que você teria a comentar a respeito de sua experiência com um público não familiarizado com seu trabalho?

Brian Ferneyhough: Esta é uma questão muito interessante, porque este assunto nunca me foi colocado nesta maneira. Totalmente não familiarizado com meu trabalho, mas ainda familiarizado com o contexto de vários tipos de música contemporânea? Dependendo do nível e experiência dessas pessoas em relação às técnicas musicais, eu poderia dialogar com esse público. Eu considero muito difícil falar com pessoas que dizem: "ah, até eu poderia ter inventado algo assim, só improvisando numa flauta." É fútil argumentar com tal mentalidade. Você responde: "sim, mas esse sujeito leva cem horas para aprender esta peça sabendo que não pode executá-la perfeitamente, e mesmo assim se esforça para suceder. Deve haver alguma diferença entre você brincando com uma flauta e esse sujeito." Não há sombra de dúvida; veja a música japonesa Gagaku, a técnica do shō, por exemplo; você descobre que há lugar para a inexatidão, como se as pessoas não estivessem tocando seus instrumentos adequadamente. Parece-me que as pessoas que estão criticando meu trabalho, neste contexto em particular, não entenderam o que a peça está lhes oferecendo. Eu costumo dizer para o ouvinte: "Você tem que vir um pouco ao meu encontro. É evidente que esta peça não funciona em apenas um nível de percepção, e você não deve esperar ouvir todos os níveis funcionando ao mesmo tempo. Claramente, o instrumentista investe grande esforço e concentração durante a performance desta peça." Entretanto, nem tudo se resume a castigar o instrumentista por ser ambicioso o bastante por tocar esta peça, mesmo que certo desconforto esteja implícito. Eu sempre uso como exemplo Antonin Artaud falando sobre a dor do pensamento dentro de nós - toda sensação que temos ao atingir o limite do pensamento é imensamente dolorosa. Não dor literal, mas desconforto, desequilíbrio, vivenciar a experiência de estar fora de si e logo após voltar para dentro de si. Tudo isso nos indica um propósito, no qual a linguagem de expressão convencional não nos serve mais de uma maneira válida. Eu costumo dizer: "Certamente, se você ouvir uma cantata de Bach, e o cantor diz *und Er weint bitterlich* (ele gritou amargamente), você ouve uma figura descendente cromática." As pessoas daquela época teriam compreendido isto, mas as pessoas de hoje ao ouvir uma cantata de Bach não compreendem isso, algo está faltando para a compreensão desta música. É interessante ver o que nesta música corresponde ou que parece funcionar de uma maneira análoga à geração e mecanismo de transmissão que a música clássica e romântica tinham. Eu sempre as comparo diretamente com o primeiro período de Webern, as pequenas peças do primeiro período, pois ele realmente reduziu tudo a um mínimo absoluto, talvez além do mínimo absoluto. Se você ouvir apenas às notas individuais, elas significam quase nada. Você deve assumir que existe uma moldura na qual esta peça ressoa e na qual se autorenova. Assim, nós não ouvimos música como as pessoas do século dezanove; nós temos uma percepção diferente no que se considera significativa. Porém, eu acharia difícil me comunicar com pessoas que não tem conhecimento algum a respeito da história e desenvolvimento de diversos tipos de tendências estilísticas e expressivas. Por exemplo, no atual momento, faço parte do Centro Humanitário de Stanford, o qual envolve pesquisadores da área de humanas,

como história, letras, sociologia e literatura - são todos críticos e acadêmicos. Participando deste grupo como um compositor, essas pessoas me observam com muita cautela, principalmente pelo fato de que eu não questiono algo; eu crio algo que irá gerar comentários. Entretanto, as peças que escrevo comentam algo. O fato que existe som ao invés de texto não sugere que não há um potencial cognitivo. O difícil de lidar com esses eruditos é o fato de acreditarem que música é uma experiência prazerosa. Todos escrevem seus livros com seus tocadores de CD ligados. Isso me lembra um pouco de quando vivi na Suíça. Uma vez, fui convidado por um jovem casal para um jantar na casa deles. Eles queriam me mostrar a sua cultura, então durante o tempo todo em que estávamos comendo e conversando, ouvíamos ao fundo os últimos quartetos de corda de Beethoven. Pois bem, se isto não demonstra exatamente o que estava dizendo, que mesmas pessoas com uma incrível erudição, possuem uma limitação, um ponto ao qual não conseguem creditar arte por si só, então o que faço com pessoas que nunca ouviram música contemporânea? Você pode encher uns balões, colocar um nariz de palhaço e começar a dançar! Mas não, eu não faço isso.

James Correa: É muito interessante, especialmente para mim. Muitos anos atrás, quando estava iniciando estudos musicais, a primeira vez em que ouvi sua música foi durante o mesmo período em que fui apresentado à obra de Beethoven. Vindo de uma família sem nenhuma tradição musical, eu não tinha idéia de quem era Beethoven, sua música ressoou muito mais comigo.

Brian Ferneyhough: Eu tive uma experiência muito similar. Nenhum dos meus pais ou qualquer parente era de alguma maneira musical. Iniciei minha formação musical muito fortuitamente tocando em bandas escolares. Você se depara com tudo quanto é tipo de arranjos de Mozart e Meyerbeer, mas você aprende a essência destas peças. Então, tudo isso foi muito bom. Ao mesmo tempo, na escola, nós tínhamos que ouvir um bocado de música Britânica, a qual eu achava totalmente obnóxica e incompreensível. Madrigais do século dezesseis, Benjamin Britten, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, todos me pareciam estarem vivendo numa espécie qualquer de paraíso pseudopastoral. Tudo isso significou absolutamente nada para mim e eu fiquei extremamente irritado e frustrado. Esta não foi uma boa estratégia para me entender com a música clássica. O mesmo é verificado com a música do século dezoito. Eu realmente odiava a música do século dezoito, pois a considerava por demais formalizada. Não formalizada estruturalmente falando, mas num aspecto repetitivo. Para se escrever uma peça de música clássica, você precisa apenas de uma ou duas idéias novas, germiná-las em algum ponto da peça, e você se depara com uma composição automática. Quando as pessoas falam, “Mozart era um gênio, ele podia ouvir uma peça apenas uma vez e ir para casa escrevê-la!” Mas é claro! Isto se dá pelo fato de que quase tudo naquela música era extremamente convencional. Ele apenas precisava daqueles pedacinhos que não eram! Todos nós poderíamos fazer isso de uma forma ou de outra, mas não com música contemporânea, é claro. Quando eu comecei a trabalhar com música contemporânea, eu estava realmente procurando por algo que não estivesse totalmente imerso e preso à uma autoridade exercida por determinada cultura, como via acontecer na tradição inglesa e na autoridade das culturas do passado. As primeiras peças de música contemporânea que ouvi, as quais realmente mexeram comigo, eram peças que eu percebia como extremamente honestas, desprovidas de qualquer sentimentalidade, como *Octandre* de Varèse, uma das primeiras peças de música clássica que ouvi. Eu devo ter ouvido aquele velho disco, no qual havia apenas o segundo e terceiro movimento, pelo menos umas cem vezes! Eu

pensava: “isto é límpido, puro, desprovido de sentimentalidade; a música diz o que quer e se vai.” O que o compositor quer expressar é cheio de júbilo; é uma espécie de cerimônia do prazer intelectual, no qual para mim era absolutamente inovador e instigante. É claro, música nova deveria nos provocar, deveria nos inspirar, mas uma grande parte das pessoas que eu costumava lecionar aqui nos EUA não tem o mesmo *background* que eu. Eles vêm da música popular; muitos deles tocam baixo elétrico e cantam com suas bandas de garagem. Não obstante, quando vem estudar conosco, eles são muito abertos e receptivos a todas as formas não tradicionais de produção sonora. Um europeu é carregado com uma imensa ansiedade em legitimar, do qual tem suas origens no conhecimento herdado da tradição clássica. De certa maneira, existe um lado positivo que consiste no fato que todos reagimos de uma maneira ou de outra com relação ao contexto histórico. Entretanto, o lado negativo é que isso nos aprisiona. Nós raramente escrevemos uma nota sem pensar: de onde ela vem e por quê?

Felipe Ribeiro: Você já apresentou uma peça da mesma maneira com qual a Boulez faz em alguns concertos na Cité de la Musique ou já sentiu o desejo de fazê-lo?

Brian Ferneyhough: Sim, claro! Qualquer espécie de atividade pedagógica requer que você traduza a essência daquilo que você quer dizer em uma linguagem adequada à determinado público. Se eu for falar com um público com certo grau de intelectualidade, mas não necessariamente musical, na Cité de la Musique, irei falar uma série de coisas, evocar imagens, e questionar como essa música se relaciona com as demais artes. O título de uma peça pode muito bem apontar aspectos não necessariamente musicais, como minha peça *Carceri d’Invenzioni*, na qual estou lidando com Giambattista Piranesi e toda idéia de perspectivas contraditórias múltiplas. O termo perspectiva não é um termo no qual usamos com muita frequência na música. Naquele tempo, eu senti que era uma coisa importante, pois estávamos substituindo a tonalidade, ou nos opondo às camadas hierárquicas apresentada pela musica tonal. Você pode produzir um certo tipo de música que possua um certo número de diferentes camadas perspécticas, como uma série de transparências empilhadas uma às outras simultaneamente, você pode se mover entre elas como se estivesse movendo-se numa estrutura, um esqueleto ou uma construção de aço, onde você pode se mover de uma camada à outra. Enquanto que uma peça dessas não inicia da mesma maneira óbvia e clara como na musica tonal, algo nos leva a crer que podemos nos apropriar de certas partes dessa estrutura para nós mesmos, nossas próprias finalidades. Dessa maneira, eu tento realizar essas analogias. Quando eu fui para a UC San Diego, em 1987, a primeira disciplina que lecionei era introdução à criação musical para não músicos. Eu fiz duas coisas, uma que foi bem sucedida, outra que foi um total fracasso. Eu me perguntei quais situações esses estudantes associam com sons modernos – basicamente filmes de horror ou series de detetives na televisão. Se você fechar os olhos e ouvir parte dessas trilhas, nem tudo é ruim. Então, duas vezes por semana a gente sentava e ouvia à mesma trilha de abertura, como se estivéssemos assistindo aos seriados de detetives. No final do curso, nós tentamos realizar uma discussão ao redor do tema, mas toda aquela experiência não provocou qualquer reação por parte dos estudantes. Eles ouviram essa trilha ao menos umas vinte vezes durante o semestre, mas por causa do contexto eles não prestaram a devida atenção; eles reconheceram a música, o que já é alguma coisa, mas usar essa familiarização com a trilha para realmente entender sua essência? Não, isto não ocorreu de maneira alguma. Entretanto, a experiência que atingiu um maior grau de sucesso foi um experimento que fizemos com composição. Eu disse à turma: “Cada um de nós tem dois instrumentos

musicais aqui nesta sala, nossas vozes e folhas de papel.” Eu dei a eles um poema, acho que de E.E. Cummings, e nós tentamos criar algo musical usando apenas esses dois meios. Pudemos então falar um pouco sobre forma, sobre sonoridades representacionais ou onomatopéicas com relação às palavras do texto. Queremos, de alguma maneira, incorporar a distribuição visual do texto na página para a estrutura da nossa peça ou não? Se assim desejam, devemos então separar a turma em diferentes partes da sala. Essa experiência atingiu um sucesso moderado, mas sinceramente não creio que eles consideravam aquilo música. De certa maneira, eles também já possuíam um entendimento do que é música, e parte desse pensamento derivava, naqueles dias, dos Beatles e Led Zeppelin, e uma ou outra coisa. É muito interessante... Minha mulher, por exemplo, quando eu a conheci, entendia muito pouco de música contemporânea, mas ela adorava a música dos anos sessenta e setenta, particularmente *punk* e um pouco de *heavy metal*. Depois de um certo tempo, ela começou a entender bastante a respeito de música contemporânea, pois ocorreu em sua mente algum tipo de *crossover*, que possibilitou esses dois fenômenos distintos encontrarem alguma essência em comum em sua mente, mesmo que eu ache difícil entender como isto aconteceu. Talvez ela esteja apenas sendo paciente comigo, sei lá. A principal questão é: nessa atividade pedagógica de transmitir algum tipo de entendimento de música nova aos outros, você tenta fazê-lo via a experimentação da música por si só? Ou você faz uso de coisas do mundo exterior, nas quais possam apresentar algumas conexões no mesmo nível de experimentação que esteja tentando evocar. Eu já tentei ambas; às vezes elas funcionam, às vezes não. O que você não deve fazer, creio eu, é o que é feito muitas vezes na França, algo que já comentei anteriormente – os palhaços e os balões, *le spectacle*. Sabe: “Vamos tornar ‘música nova’ algo agradável! Iremos executar uns dez minutos de alguma peça de improviso de música nova e daí realizaremos um festival com cerveja, vinho, balões, e *pop stars!*” Isto nunca funcionou, mas eles continuam tentando realizar, ainda hoje! Eu não tenho idéia do porque – deve ser parte do caráter nacional! Eles realmente acreditam que: “Sim, nós podemos trazer cidadãos comuns para um tipo de entendimento tátil desse mundo sonoro.” Bem, o IRCAM tenta fazer isso ao construir instalações em que as pessoas andam pra cima e pra baixo, entram, pisam no chão e um som vem de lá; coçam a barriga e outro som vem de cá. Bem, tudo isso é legal, esse aspecto interativo; talvez com possibilidades visuais também, essa é uma das coisas que tentam fazer, é claro. Essa multiplicidade de meios tem se tornado incrivelmente importante. Eu não sei exatamente o que isso prediz para nós músicos, mas em todo caso, como músicos, estamos realmente num caminho complicado.

James Correa: Você acha interessante introduzir música contemporânea para a platéia jovem?

Brian Ferneyhough: Na minha opinião, precisa haver algum senso de gratificação e participação pessoal envolvidas na introdução à música contemporânea. Você não pode fazer a música contemporânea ter um gosto melhor. É como ir ao dentista e a injeção que você toma tem um gosto de tutti-frutti. Isso não faz você se sentir melhor; ao contrário, faz você se sentir pior, pois todas as vezes que sentir aquele cheiro no futuro você vai se lembrar da injeção. Eu acredito que seja possível engajar jovens em o que podemos chamar de um empreendimento sócio-artístico, e não necessariamente em música apenas – penso que possa ser aplicado a tudo. Contudo isso tem se tornado cada vez mais difícil, porque o mundo capitalista é determinado em nos vender produtos idiotas ao mesmo tempo em que nos diz que somos livres para escolher. Liberdade não é assim:

you bate dez vezes na cabeça de alguém e pergunta “posso bater de novo?” - isso não é liberdade de resposta. Eu penso que o problema é realmente sobre os ideais socioculturais de individualidade, e vejo a maneira como a individualidade pode ser expressa em um ambiente cultural como uma GRANDE MENTIRA! Isso me enoja. Bom, todos precisam ser diplomáticos e burocráticos em alguma medida; todos temos que fazer coisas que não gostamos na universidade, tais como preencher formulários, fazer discursos babacas; mas essas coisas não importam, elas são imediatamente esquecidas. No mundo de hoje não há praticamente espaço algum disponível para o pensamento independente, porque ao mesmo tempo em que eles falam na liberdade de escolha do indivíduo, eles escondem uma vara nas costas, batem na sua cabeça o tempo todo e você nem nota. Então, o problema é: como você envolve jovens na compreensão desse desequilíbrio entre ideal e realidade sem envolver uma dimensão política. Eu acho que muitas pessoas falharam nisso, ora porque não puderam conciliar neles mesmos qual a mensagem que queriam comunicar, ora porque foram oprimidos pelas autoridades, tachados de subversivos que não estavam educando nossa juventude para se tornarem bons consumidores. Um bom exemplo é Cornelius Cardew na Inglaterra. Ele era um compositor muito inteligente, que ao longo de sua vida teve grande dificuldade em reconciliar suas posições políticas mais extremas com o tipo de comunicação que uma obra de arte demanda para si mesma. (Aqui vai uma pequena história para ilustrar): eu e minha esposa estávamos no carro, ela ligou o rádio e disse: “essa canção é horrível!” Eu disse: “Sim!”. Aquela canção acabou, outra começou e ela disse: “Oh, esta é uma boa canção!” Eu perguntei: “De que maneira esta canção difere da primeira?” Ela disse: “Esta fala sobre salvar as baleias.” Eu nunca me esqueci que naquele dia, lá no fundo, eu me dei conta que o que interessa é a letra da canção e não a música. A música não importa e este foi o problema com Cornelius Cardew. Num primeiro momento, a música foi um tipo de receptáculo para teorias sociais e estéticas, então você tem obras que requerem de alguma forma a realização complexa de princípios sociais como *The Great Learning*, por exemplo. Nesta peça, os cantores possuem partes individuais muito simples, mas a dificuldade está no conjunto. No seu período socialista-maoísta, Cardew começou a compor canções populares, à maneira de Rzewski. Essas canções eram terríveis, um tipo de variações de balada-de-salão-para-tardes-de-domingo. Como alguém que escreve canções populares ruins pode ter alguma teoria social para nos recomendar? A linguagem musical é, em parte, uma manifestação de princípios sociais – afinal, ela não está lá como um veículo para expressar princípios sociais para nós? Veja bem, Kant e Hegel eram um par interessante: um deles disse: “A Filosofia está acima da Arte, pois lida com princípios abstratos puros.” O outro disse: “Não! A Arte é superior à Filosofia porque endereça os mesmos princípios, mas com envolvimento físico e sensorial.” Bem, eu tentei ambos e definitivamente prefiro a versão artística. Hoje, com toda a mídia que nos é disponível, nós podemos de fato motivar as crianças a percorrer uma cidade, fotografar isso e aquilo, juntar tudo e fazer algo com isso. Eu não sei dizer o quão artístico isso é, mas é no mínimo uma forma incipiente de sensibilidade artística. Apenas dando um passo ao lado e olhando as coisas em um contexto um pouco diferente, nós começamos a compreender o que a arte faz. A arte fornece aberturas para olhar a realidade de um modo diferente, e isso pode, algumas vezes, ser artisticamente excitante, pode ser direto e político, mas, ao mesmo tempo, também pode ser extremamente distante. Muita gente me diz: “Oh, você vive em uma torre de marfim.”. Eu digo: “Não, pessoas que vivem em uma torre de marfim são aquelas que consomem e pensam que estão consumindo algo que elas querem de fato consumir. Eu prefiro consumir algo que eu não quero consumir, pois ao menos posso ter uma abordagem distanciada.” Quando eu trabalhei na Universidade de Chicago em

1986, eu tive que dar um curso para pessoas que não eram compositores, mas nós tínhamos que fazer um concerto no final do semestre. Então fizemos um concerto com comida. Nós escrevemos peças para percussão baseadas nos sons da comida. Descobrimos que certas coisas, tais como cenouras e salsa, tem envelopes sonoros distintos. Fizemos um concerto muito bom inteiramente baseado nesses sons. Depois me disseram que aqueles alunos continuaram trabalhando juntos por quatro anos após a minha partida porque ficaram muito entusiasmados em descobrir que coisas com as quais eles tinham uma relação íntima, como comida, poderiam ser também parte de uma experiência de distanciamento e re-calibragem.

Felipe Ribeiro: Morton Feldman disse uma vez que “compositores fazem planos e a música ri.” Por outro lado, você afirmou em uma entrevista com Richard Toop que “Se o artista não se depara com uma situação limitada ele geralmente não cria.” Alguns poderiam interpretar essas afirmações como contrastantes e, ao mesmo tempo, complementares. De um certo modo, você e Feldman apontam para a questão crucial da intuição e do controle no processo criativo. Como você lida com o equilíbrio entre essas duas forças em seu trabalho?

Brian Ferneyhough: Bem, de certa maneira isso é auto-contraditório. Quanto mais velho eu fico, menos eu me preocupo com isso. Eu me contradigo? – Sim. É como dizer: Você acredita em Deus? – Não! Contudo, existe uma certa área na minha vida a qual eu posso apenas explicar através de um vocabulário semelhante. Isso é contraditório? – Sim. Eu assino embaixo? – Sim! O que muita gente não entende sobre Morton Feldman é que ele tinha um grande senso de humor de judeu do Brooklyn. Quando você lê as traduções das suas falas para o alemão, elas são hilárias, porque o alemão é uma língua muito exata e controlada, e as pessoas que se inspiram no Feldman lêem isso como se fosse a Bíblia. Se você os ouve falando essas coisas em voz alta ou se você lê o original em inglês americano, você vê que não é nada disso. Então existe uma separação transliteracional entre o que os alemães captam do Feldman e o que os americanos captam dele, o que é diferente. Desta forma, ambas afirmações estão corretas. É verdade, contudo, que a medida que envelheceu, Morton Feldman pensou mais e mais sobre a forma global. Talvez porque as peças ficaram mais longas, tal como o quarteto de cordas de cinco horas de duração (*String Quartet II*, 1983). Essa peça é baseada em estruturas cíclicas, o que eu não acho muito interessante. Mas outras peças suas, um pouco mais informais, como *The Turfan Fragments* ou o *Concerto para Flauta*, são invenções texturais maravilhosas. Esse re-usar, re-pensar, desenrolar o pergaminho enquanto o suspende pelo outro lado é bastante Talmúdico de alguma maneira. Eu frequentemente falo sobre a vontade de criar como sendo um vasto quantum de energia ou determinação que tem que ser empurrada contra um conjunto de matrizes ou pistas de obstáculos para poder emergir do outro lado como arte. Eu passo um bom tempo calculando essas matrizes, as quais irão permitir que eu use essa energia disforme para fazer objetos específicos. Diferente da música serial, esses objetos não são transcrições dessas matrizes em som. Eu uso essas matrizes para criar ambientes que eu possa escolher deliberadamente. Por exemplo, se a matriz me dá dez possibilidades neste momento, eu vou usar uma delas, então tomo uma decisão de acordo com certas premissas. Se, contudo, a matriz me dá apenas uma possibilidade, eu tenho que usá-la e isso tem conseqüências tanto para as coisas que vieram antes como para as que vem depois. Então você tem um re-pensar qualitativo de ferramentas quantitativas. Acho que não estamos tão longe um do outro nesse ponto.

Felipe Ribeiro: Helmut Lachenmann disse que as pessoas geralmente reprovam uma peça por causa de sua forma: “esta é uma peça boa, mas a forma é ruim... ou, ‘esta é uma peça boa mas é muito longa.’ Eu digo, ‘Bem, eu também sou muito comprido. Qual parte devo cortar?’ Como você aborda estruturas formais em suas peças? Pode nos dar um exemplo?

Brian Ferneyhough: O interessante sobre grande parte da música de Lachenmann é que ele não pensa na forma. Lachenmann lida com a criação de situações a partir de uma pequena semente. Ele coloca um certo tipo de processo em movimento, tal como uma vibração ou um som raspado, e o espalha por toda a orquestra para mostrar o quão diferenciado eles podem ser. Ele usa essa técnica muitas vezes e ela não é dependente da forma, mas sim do contexto local. Lachenmann trabalha com uma linha de tempo, a qual ele subdivide através de vários processos seriais. Há pontos onde algo tem de começar e terminar, mas nada é dito sobre o que começa e termina. Ele desenha, então, várias combinações instrumentais e vários tipos de texturas nos sketches sob a linha de tempo. Talvez isso tenha mudado nos últimos anos, porque ele está voltando a uma relação muito mais próxima com a tradição do século 19 em termos da integridade gestual. Mesmo assim, uma grande parte de sua música é, como ele mesmo diz, instrumental musique concrète. Ela ressoa em nós potenciais ocultos de ambientes sonoros, tais como a orquestra sinfônica, apontando a distância entre o seu modo de produzir um som e aqueles que são convencionalmente associados à belas texturas. Então, forma é uma das coisas que eu tenho dificuldade com a música dele. Não que eu não entenda os princípios ou mesmo as coisas locais que estão acontecendo, mas tenho dificuldade em calibrar a moldura global e observar qual o efeito que ela tem nas situações locais. Eu sempre começo pela forma global – quase sempre. Eu planejo o número de compassos e decido a duração de cada um em relação aos outros, de acordo com certos princípios. Eu sempre comparo isso a alguém correndo uma prova de obstáculos: tudo bem se você tem um obstáculo aqui e outro ali: você corre seis passos e pula, corre seis passos e pula. Mas o que acontece se você fizer isso à noite, usando uma venda sobre os olhos, com obstáculos de alturas e distâncias diferentes? É muito mais um tipo de progresso tátil, e eu gosto disso. Eu gosto de idéias formais que interferem umas com as outras, como uma cerca de arame farpado: se você tenta pulá-la, você vai se enroscar. Eu gosto da sensação de “cola” sobre a forma. Eu tento arranjar situações nas quais diferentes camadas formais, as quais podem ser ou não coerentes em termos das tendências globais, se unem de modos que são ora destrutivos, ora amplificadores; às vezes elas se confirmam, mas estão vindo para aquela situação de diferentes direções e com diferentes velocidades. Eu penso forma como um conjunto coerente de raios laser de energia, os quais podem ser independentes, mas que assumem um potencial estrutural completamente diferente quando você os projeta através dos outros em uma tela. Gilles Deleuze tem uma frase maravilhosa: “en peinture, comme dans l’art, il ne s’agit pas de capter la forme mais de libérer de l’énergie.” Não é uma questão de fixar a forma, mas de liberar as energias as quais a forma nos fornece. E esse é o modo que eu vejo forma: sempre como um processo transformativo provisório, algo que a todo e qualquer momento está sempre se movendo em múltiplas direções.

James Correa: Você aborda forma mais como uma teia de relações do que como um objeto fixo?

Brian Ferneyhough: Bem, eu acho que objetos são muito importantes. O interessante sobre figuras e texturas é que figuras tendem a ter um começo e um fim; desta maneira elas não podem ser muito longas ou muito curtas, dependendo do que elas contêm. Já texturas, você pode cortá-las a uma certa duração e isso não as estraga. Se você pensar em *Atmospheres* de Ligeti, por exemplo: de maneira geral não há movimentos internos que nos levem a julgar se a textura está muito longa ou muito curta. Eu gosto de pensar figuras e objetos como coisas que tem uma coerência interna, a qual tem a ver com dois pontos: 1) o tempo que elas necessitam para acontecer – Esse tempo é suficiente para percebermos e apreciarmos esse elemento? Talvez esteja muito rápido, então não conseguimos perceber o que está acontecendo; ou talvez esteja muito lento e ficamos entediados. 2) objetos coerentes se permitem ser torcidos por forças a eles aplicadas. Novamente volto à idéia do raio de laser: você o aplica a um objeto, você entorta, tira uma lasca, trinca, torce, e através do grau de distorção que esse objeto agora apresenta nós podemos começar a julgar o tipo e a quantidade de energia que foi nele aplicada. Desta maneira criamos uma ponte entre “coisificação” e força aplicada, entre coisas que são concretamente o que elas são e coisas que tendem a mudar imprevisivelmente devido à força aplicada sobre elas. Eu geralmente chamo isso de torque: é a resistência que o processo de torção aplica ao objeto que nos diz o tipo e a quantidade de partículas de energia que estavam em jogo naquele momento.

Felipe Ribeiro: Ontem Hilda Paredes disse durante uma masterclass, “aquilo que você escreve tem um tipo de vida interior – você precisa compreender que material você está usando no começo.” Você concorda?

Brian Ferneyhough: Eu não discordaria de Hilda de maneira alguma. Contudo, nós tiramos diferentes conseqüências disso. Hilda buscaria uma linha de tempo organicista, a adequação de tempo e material, mas eu não faço isso. Eu vejo tempo como um elemento potencialmente separado no jogo. Eu não quero criar um compartimento ideal para esta coisa musical; eu quero mostrar que o tempo está sempre jogando ora como um parceiro negativo e ora positivo para o material. Se você pensa em Webern, todo o mundo diz: “oh, sim, o primeiro compositor a usar igualmente som e silêncio”, mas nós não falamos sobre o que o silêncio faz. Em todo o caso, eu não penso isso como silêncio; eu penso em termos do grau de informação que isso nos apresenta. Se você tem um glissando numa textura normal, nós não sabemos o quão longo o glissando será. Ele está lá, nós podemos reconhecê-lo, ele preenche um certo espaço, mas não contém nenhuma propriedade de informação interna - poderia bem ser silêncio. Ele aponta para a ausência de elementos sintaticamente significantes naquele momento. Eu tento compor música na qual é muito claro que a quantidade de tempo que uma certa coisa ocupa não é a quantidade de tempo ideal para aquela coisa. *Chronos-Aion*, uma peça para grande ensemble, ilustra bem isso. Esta peça tem muitas seções pequenas e algumas delas são frustrantes, pois algo se inicia e desenvolve, sendo substituído por outra coisa, e a forma global da peça não é cumulativa. Outro exemplo é uma peça para grande orquestra chamada *Plötzlichkeit*, a qual funciona da mesma maneira. Eu construí a forma decidindo a priori, de acordo com determinados procedimentos randômicos, o quão longa uma determinada seção seria. Utilizando outros procedimentos randômicos, eu decidi que material aquela seção iria conter, e através de outros procedimentos randômicos, eu decidi quais instrumentos e em que prioridades estariam presentes. Todas essas coisas estão vindo de fora; elas não estão vindo de dentro de mim. Eu tenho que jogar com esses dados e decidir como trabalhar em termos do grau de coerência do material e do

tempo local. Isto é algo que me preocupa bastante no momento: aspectos globais e locais da forma aliados a certos tipos de fluxo de informação.

Felipe Ribeiro: Você usou duas expressões: ‘procedimentos randômicos’ e ‘você decide.’ Como você trabalha com isso?

Brian Ferneyhough: Os procedimentos randômicos são as matrizes das quais falei anteriormente. Essas matrizes foram feitas manualmente, mas existe um certo procedimento de objetificação envolvido nisso, de outra forma, eu poderia muito bem ter escrito um diário. É muito importante que eu aprenda sobre os desejos das coisas nelas mesmas, que eu possa me dobrar aos seus desejos ou que eu possa subvertê-los a meu modo. De certa maneira é como criar alteregos com os quais eu possa dialogar em um nível local. Se eu os crio de acordo com algum procedimento simbólico global ou se eu os crio inteiramente de maneira randômica não interessa, desde que eu leve à sério aquela constelação particular de contingências. Claro que algumas coisas são ordenadas logicamente, como a estrutura rítmica. Eu não tenho que utilizar 24 séries de material; eu posso utilizar uma, duas, ou sete delas, mas eu tenho de usar algumas delas.

Felipe Ribeiro: Sabemos através de entrevistas e artigos que você utiliza os programas de auxílio à composição desenvolvidos no Ircam PatchWork e OpenMusic para gerar vários parâmetros em suas peças, especialmente ritmos. O uso desses softwares é parte da sua rotina como compositor ou você utiliza-os apenas em projetos específicos? Qual a relação com o seu processo composicional?

Brian Ferneyhough: Eu uso para quase tudo; quando não uso, acabo inventando procedimentos que eu possa trabalhar informalmente. O problema de usar vários tipos de softwares é que se você não é cuidadoso o programa acaba ditando para você o que ele quer fazer e eu não quero isso. No começo eu só queria reproduzir algumas maneiras de trabalhar que já havia usado antes. Com o passar do tempo, percebi que usando esse software, eu poderia expandir alguns vetores associativos muito além do que eu poderia ter feito manualmente, simplesmente porque não teria tempo de explorar todas essas possibilidades manualmente. Se eu levo duas semanas para realizar um processo manualmente, eu posso fazer uma centena por dia com o computador, isso significa que eu posso ficar muito mais próximo do material. Dessa maneira tenho muito mais intimidade com a ordem que o computador manipula as situações e com o tipo de resultado que ele me oferece. Isso é algo que eu não podia fazer quando realizava esses processos manualmente. Vejo isso como algo positivo. É verdade que tenho usado esses programas especialmente com ritmo, desenvolvi um grande número de processos rítmicos particularmente com a versão antiga do PatchWork. Minha maneira de pensar também se expandiu, certamente alguns desses procedimentos não teriam me ocorrido se eu tivesse continuado trabalhando apenas de maneira artesanal, manualmente. Sim, eu vejo meu envolvimento com esses programas como algo importante para o meu trabalho. Contudo, eu não uso sempre em relação a todos os aspectos da música, eu tendo a usar em termos de estrutura rítmica, por exemplo, como o tamanho de um compasso reage ao tipo de material que é colocado nele. Procedimentos condicionais, tais como If-then, são muito importantes. Por exemplo, se você tem um compasso de um certo tamanho, ele pode ser seguido apenas por um ou três outros tamanhos de compassos; o próximo compasso lê aquilo e decide por um de dois outros tamanhos de compassos. Dessa forma, na macro-estrutura você visualiza uma evolução de tendências,

mas na escala local é muito mais um procedimento mecanicista.

Felipe Ribeiro: Se dissermos que há diferenças entre suas composições com e sem o uso de computador, poderíamos afirmar que a maior delas é a quantidade de tempo despendido trabalhando no material? Por exemplo, em Etudes Trancendantales...

Brian Ferneyhough: Essa peça foi feita inteiramente a mão. O trabalho que eu fiz nessa peça acabou mais tarde resultando em um grande número de práticas generalizadas que eu ampliei através de outras peças. Creio que a primeira peça em que usei uma estrutura rítmica gerada por múltiplos algoritmos foi em 1990, a primeira versão da peça Allgebrah para oboé e cordas. Eu tinha três vezes quatro linhas de material rítmico cujo desenvolvimento e grau de variedade eram baseados sobre uma mesma série de valores que eram expressos em três tipos de texturas. Eu tinha um caderno com todos os ritmos possíveis de serem usados na peça. Eles foram previamente criados de modo bastante rigoroso, mas como eles foram depois usados compasso por compasso é um assunto diferente. Todas as peças que eu fiz depois dessa usam de alguma forma esse tipo de estrutura. Lembrei também do meu segundo quarteto de cordas de 1979 onde eu já estava usando linhas abstratas de material rítmico que eram recortadas e reordenadas de formas diversas. Os princípios já estavam lá, a partir de 1992/93 eu sempre usei alguma versão do PatchWork ou OpenMusic, e mais recentemente o PWGL.

Felipe Ribeiro: Você pode descrever como você trabalha densidade em suas obras?

Brian Ferneyhough: Vejo densidade como algo relacionado ao gerenciamento do tempo. Se você encontra uma maneira de sugerir ao ouvinte o tamanho do espaço em que o material evolui - digamos, um certo número de tempos - é possível então sugerir dentro daquele grupo de tempos um movimento de aproximação ou afastamento de certos graus de densidade. Isso pode estar relacionado a uma estrutura métrica regular, tal como aumentando ou não o número de impulsos por tempo, nesse caso, a densidade acaba tornando-se um pouco mais estatística. O que gosto de fazer é: se eu tenho dez compassos onde a densidade varia do começo ao fim de um compasso de modo imprevisível eu volto para a série de dez compassos e uso outra parte do programa para me dar o valor absoluto de variação de densidade em algum dos compassos. Se eu tenho um compasso pequeno e o primeiro tempo contém um impulso e o segundo tempo contém dois impulsos, claramente a peça está ficando mais densa; mas como é apenas um compasso pequeno, o valor de variação de densidade é muito baixo. Mas, por exemplo, se um compasso tem cinco tempos e começa com dois impulsos por tempo e termina com quinze impulsos por tempo, temos uma grande variação. Eu então reordenaria esses compassos de acordo com a magnitude do grau de mudança de densidade, do menor para o maior ou vice-versa. Eu poderia dizer: nos primeiros quatro compassos vou reordenar dessa maneira, nos próximos três vou reordenar daquela maneira, e os últimos três de outro modo qualquer. Desse modo você tem ondas: você tem uma onda de quatro compassos com uma média crescente de densidade, uma onda de três compassos e outra também de três compassos. Gosto de usar materiais que foram gerados de um modo, de maneira diferente, que nos predisponha a ouvir um outro aspecto do seu significado.

Felipe Ribeiro: Nos seus esboços você desenha gráficos para definir a evolução dos parâmetros musicais como Lachenmann faz?

Brian Ferneyhough: Não, eu sempre trabalho diretamente com notação musical, gosto de ter algo no papel à minha frente com notas, é como faço. Atualmente eu tenho dois monitores grandes, um tem meus programas no PatchWork e o outro tem minha partitura. Eu não componho e depois copio para o Finale, trabalho indo de um para o outro o tempo todo, uma espécie de processo de colagem.

James Correa: Como é sua rotina de trabalho? Você é um compositor que trabalha regularmente todos os dias ou você trabalha baseado em projetos?

Brian Ferneyhough: Bom, isso às vezes acontece. Aconteceu ano passado quando eu tinha que escrever uma peça para um grupo grande em um período de tempo bastante curto. Nessas situações você não tem muita escolha, tem que trabalhar quinze horas por dia. Mas normalmente eu trabalho por volta de seis horas por dia, exceto nos dias em que dou aula. Não consigo esvaziar minha mente das atividades de sala de aula, mesmo antes de começar a aula não consigo compor. Mas, uma vez que eu durmo, me acordo na manhã seguinte e posso começar novamente. Sim, sou um trabalhador bastante regular.

James Correa: Como você organiza seu processo composicional?

Brian Ferneyhough: Frequentemente a primeira coisa que trabalho é a duração global. Depois trabalho na estrutura dos compassos, porque ela tem grande significância para a estrutura rítmica que vai conter. Aqui existe um tipo de relação fractal entre o tamanho relativo de dois compassos e as durações relativas dos ritmos que irão aparecer nesses compassos. Por consequência, eu não posso criar esses ritmos se eu ainda não defini os compassos. Esse processo pode acontecer de seção em seção, mas normalmente se dá sobre toda a composição. Reparei que tenho assumido uma postura mais improvisatória nos últimos anos, tenho criado processos como esse, mas não trato-os como leis. Tenho tratado eles como um tipo de membrana flexível que me permite passar outras coisas através dela. Às vezes eu me surpreendo com o que acaba entrando em uma peça. Talvez isso venha da minha ópera *Shadow Time*, porque na ópera temos sempre que fazer vários tipos de concessões. Eu senti que poderia me permitir a brincar muito mais de uma maneira séria. Por consequência em *Shadow Time* há citações de outras músicas, uso de técnicas relacionadas com formas históricas, como recitativo e ária; coisas que não teria pensado em fazer em um momento anterior. Embora eu não faça mais isso, penso que hoje trato a natureza problemática das situações em que posso me encontrar com uma mão muito mais leve do que anteriormente.

*Felipe Ribeiro: Você mencionou sua ópera *Shadow Time*, esse é o seu primeiro trabalho em que o texto aparece em primeiro plano?*

Brian Ferneyhough: Acredito que sim, apesar de que, no final de *Etudes Trancendantales*, na nona canção, próximo ao fim há um poema falado. É verdade que tendo a problematizar o uso do texto e *Etudes Trancendantales* é na realidade uma série de nove canções tentando achar o sentido da expressão textual, sua exegese através de distâncias diferentes da técnica musical. Em *Shadow Time*, é um pouco diferente. Pedi para o poeta Charles Bernstein escrever um texto que fosse bastante permutável e que obedecesse a certas normas, de modo geral relacionadas aos números primos, referentes ao número de sílabas por linha e o número de linhas no poema. Ele escreveu o texto, mas

utilizou estruturas anagramáticas, em grande parte os textos não eram ornamentados, não eram textos com palavras multi-silábicas, mas normalmente com palavras bastante simples. Eu tive muita dificuldade de sentar e ler os textos antes de começar a trabalhar com eles. Uma vez que consegui aceitar a natureza simples deles pude permitir um contato direto, uma identidade perceptível das palavras para passar através da música para o ouvinte.

Felipe Ribeiro: Você também pediu que o texto fosse sobre um tema específico?

Brian Ferneyhough: Não, eu já havia decidido o tema. Seria sobre a possível culpa do tão chamado intelectual nas décadas de vinte e trinta, tendo como base o holocausto e as percepções sobre alegoria e a idéia de representação de Walter Benjamin. Eu já tinha as cenas, sabia quantas seriam e como seriam suas estruturas. A única outra constrição que eu coloquei foi que o texto fosse possível de ser publicado como um livro de poemas, eu detesto libretti de ópera que não possuem valores artísticos intrínsecos. Eu estava pensando muito mais nos moldes de algumas óperas de Monteverdi e Mozart que possuem textos muito bonitos que soam perfeitamente bem por eles mesmos. Essa era a idéia que eu tinha, e ele acabou realmente publicando como um livro.

Felipe Ribeiro: Você concorda que Shadow Time apresenta questões ideológicas?

Brian Ferneyhough: Ideológica em um sentido amplo, mas não ligada a uma ideologia em particular. Eu apoio muito mais as teses de Theodore Adorno do que dos teóricos da cultura marxista-leninistas. O maior ato político em que os artistas podem se envolver, e no qual podem se identificar continuamente, é o repensar positivo da natureza da comunicação. Em outras palavras, você está usando a linguagem na qual você escreve para criticar a linguagem em que você escreve como um típico exemplo de linguagem no contexto cultural que você se encontra. Eu não represento nenhuma ideologia política em particular, sou definitivamente não-político. Eu nunca votei em minha vida, nunca vivi em um país onde eu estivesse qualificado para votar. Não sei se isso é sintomático ou não, talvez seja. Eu não me desculpo por isso, pois isso me permite colocar minhas preocupações - nesse sentido de maneira transformada - em uma obra de arte. Isso é o que T. S. Elliot, que infelizmente está um pouco fora de moda, costumava chamar 'purificar a linguagem da tribo'. Purificação não soa bem atualmente, mas o que ele estava querendo dizer era que temos que renovar a linguagem tendo por base a nossa experiência com a linguagem, e é isso que eu tento fazer.

James Correa: E você não vê isso como um ato político?

Brian Ferneyhough: Em um sentido amplo sim. Tanto quanto eu não aceito a saída fácil de alguns artistas que dizem que tudo é política. O que isso quer dizer? Porque nós precisamos da palavra então? Se tudo é vermelho, você não precisa da palavra vermelho.

James Correa: Qual o impacto que a colaboração com o Arditti String Quartet teve no seu processo criativo e na recepção de sua música?

Brian Ferneyhough: Não tanto no processo criativo, mas certamente na recepção! Eu me considero um músico antes de tudo, toda a chance que tenho de me atirar no centro de um processo de aprendizagem é uma oportunidade que agarro com as duas mãos,

especialmente no caso de indivíduos tão inteligentes e anti-diplomáticos. Eu gosto de fazer isso de vez em quando, quatro ou cinco vezes por ano, estar em uma situação onde você trabalha com músicos de verdade, tomando decisões sobre o que eles estão fazendo e mostrando o seu comprometimento com o comprometimento que eles têm com você. Eu penso que você tem que fazer parte daquela comunidade, fazer parte do universo deles, e isso dá algum trabalho. Obviamente a grande quantidade de viagens e gravações realizadas pelo quarteto tem levado minha música a lugares que jamais havia imaginado. Também não podemos subestimar o fato de que o Arditti Quartet são grandes intermediários com produtores de rádio, diretores de festivais, etc; nem todos os compositores são seus melhores embaixadores. Mas, finalizando, é a interação humana que eu valorizo acima de tudo.

Felipe Ribeiro: Você acha que existe diferença entre suas obras para flauta e o resto de sua música? Por exemplo, Carceri di Invenzione IIb e Bone Alphabet.

Brian Ferneyhough: Na realidade você escolheu duas obras bastante similares. Bone Alphabet usa trinta zonas de material gerado algoritmicamente, que são depois divididas e redistribuídas de acordo com diversas regras. Carceri di Invenzione IIb usa quarenta e oito sequências rítmicas fixas que são espalhadas por toda a peça aplicadas a compassos de diferentes tamanhos em uma espécie de galáxia espiral. Elas são ambas bastante mecanicistas neste aspecto.

Felipe Ribeiro: Para mim elas parecem ter poéticas distintas...

Brian Ferneyhough: Eu ficaria bastante surpreso se esse fosse o caso. Talvez você tenha ouvido apenas performances ruins da minha música. Não foi Schoenberg que disse 'minha música não é difícil, é apenas mal tocada'? Em Darmstadt esse ano, o Arditti Quartet interpretou todos os meu quartetos de cordas em dois concertos, na ordem em que foram compostos. Foi sensacional! Foi uma revelação até mesmo para mim, ver aonde é possível traçar uma linha entre eles. Isso é comparável com a coisa da flauta, na realidade é muito melhor que a coisa da flauta. Os cinco quartetos realmente formam uma unidade com significado, quando, se você tenta como algumas pessoas fazem, interpretar todas as peças para flauta em um concerto, você tende a apagar todas as diferenças entre elas porque a cor de um interprete se coloca por sobre todas as peças e isso se torna um percurso com obstáculos: 'será que a energia dele vai durar até a última nota?' Eu não gosto quando as pessoas tocam toda minha música para flauta junta.

Felipe Ribeiro: Então existe pelo menos uma diferença entre sua música para flauta e seus quartetos de cordas?

Brian Ferneyhough: Aparentemente sim. Eu nunca pensei sobre isso antes do concerto em Darmstadt, mas de fato, a história dos meus quartetos de cordas de 1967 até 2008 oferecem uma experiência cumulativa, enquanto a música para flauta não. Bom, um instrumento é um instrumento, as possibilidades disponíveis para ele, em termos de diferenciação em grande escala, são bastante limitadas. Não estou muito certo que eu os veja com possibilidades equivalentes. Eu tenho escrito muitas peças para instrumentos solistas e grupos de câmara, e eu não vejo todas essas peças juntas. Não gostaria de que fossem todas interpretadas juntas.

James Correa: Aonde você se vê hoje como compositor?

Brian Ferneyhough: Em um lugar muito mais livre do que no passado. Penso que você tem que trabalhar através da ordem para permitir que a ordem ilumine onde suas disposições internas estão. Algumas vezes você reordena suas disposições de acordo com a cor daquela luz. Vejo que com o passar do tempo, muitas coisas que antes eu era forçado a refletir com muita seriedade, agora digo: 'já estive lá, fiz aquilo; já pensei sobre isso, sei o que eu acho disso, sei como isso mexe comigo.' Eu não preciso mais sentar e pensar por uma semana sobre isso de novo antes de eu escrever música. Hoje com frequência confio em mim como artista, por definição, estando de fato em uma situação em que mesmo que eu não consiga discernir no momento, o que esta acontecendo, sei que algo com significado irá emergir de minhas atividades. Eu creio que é apenas um tipo de delegação superior. Eu delego muito mais das minhas tomadas de decisões a áreas da minha mente que eu não tenho acesso direto.

Felipe Ribeiro: Mário de Andrade uma vez disse 'o povo do Brasil precisa entender que cultura é tão importante quanto o pão.' Que conselho você daria para jovens compositores de países em desenvolvimento, que querem alcançar novas audiências e fomentar seu ambiente cultural? Considerando que os recursos financeiros são geralmente escassos ou não existentes.

Brian Ferneyhough: Eu só poderia pretensiosamente dar algum conselho para essas pessoas tendo por base minha experiência na Europa e nos Estados Unidos com música contemporânea. Eu diria que no momento, a coisa mais importante é enfatizar o aspecto interpessoal. Na Europa nos anos sessenta, setenta e oitenta, a música contemporânea era considerada um grande negócio, por exemplo, o Bundes-Counselor da Alemanha montava concertos com peças do Lachenmann. Ele nunca falou o que ele pensava sobre isso, mas eles faziam isso porque Lachenmann era considerado um Kultur-Produkt (produto cultural). Quando o muro de Berlin caiu, todos esses artistas subitamente descobriram que ninguém estava realmente interessado neles. Uma vez que o armamento da política cultural da Guerra Fria foi posto de lado, também terminou a supostamente importante influência desses artistas nos eventos mundiais. Isso é algo que não me preocupou já que, de qualquer modo, eu nunca aceitei essa tese. Sempre acreditei que eles estavam sendo manipulados. A situação hoje é bastante interessante; o que mantém a música contemporânea indo agora não é o estado dando as pessoas um monte de dinheiro para produzir obras que o estado não quer, mas sim os grupos de interpretes. São os grupos e o entusiasmo das pessoas nesses grupos, a devoção quase de monge a suas comunidades que mantém a música contemporânea viva. Soma-se a isso a criação nos últimos quinze anos de uma network entre os países desses grupos, isso também tem ajudado a manter uma base forte para a música contemporânea. Rechercher Ensemble, Sur Plus, Aventure Ensemble, IRCAM, Ensemble Modern, London Sinfonietta, Elision; essas são todas comunidades de pessoas interessadas e elas são quem mantém nós compositores compondo. Por consequência, eu suponho que em países onde não há infraestrutura, essa seria a maneira de agir. Monte o seu grupo com músicos que queiram se envolver pessoalmente e veja o que você pode fazer com eles. Penso que é um pouco como na Idade Média: os menestréis andarilhos que viajavam de cidade em cidade mostrando seu trabalho. Um monte de pessoas faz isso hoje com dois cantores e um computador. Essa, para mim, parece ser uma maneira excelente de fazer isso: organize seus meios próprios, veja que tipo de música pode ser escrita para o tipo

de grupo que você tem, que sejam pessoas que queiram ficar juntos por vinte anos aconteça o que acontecer. Isso é o que eu iria oferecer como sugestão.

Sobre os autores

Felipe de Almeida Ribeiro é doutorando em composição pela State University of New York at Buffalo sob a orientação de Cort Lippe e Jeff Stadelman. Iniciou seus estudos em música na Escola de Música & Belas Artes do Paraná (Brasil) e no Conservatoire Erik Satie (França). Em 2005, obteve o título de Bacharel em Música pela Universidade Federal do Paraná e em 2003 o de Licenciado em Música pela Escola de Música & Belas Artes do Paraná, estudando composição, música eletrônica e violão com Rodolfo Coelho de Souza, Maurício Dottori e Orlando Fraga. Em 2006, mudou-se para o Canadá com o intuito de continuar seus estudos em composição. Lá, graduou-se mestre em composição pela University of Victoria, onde estudou com os compositores Dániel Péter Biró e Gordon Mumma. Em Victoria, recebeu o prêmio "Robert W. Ford Graduate Scholarship" por excelência em pesquisa e criação. Durante seu mestrado, além de compor, desenvolveu atividades na área de música eletrônica sob a orientação de Andrew Schloss. Sua música tem sido executada em diversas salas de concerto na Alemanha, Brasil, Canadá, Estados Unidos, Itália e Holanda. Participou de diversos festivais, conferências e masterclasses estudando com compositores como Brian Ferneyhough, Chaya Czernowin, Gueorg Friedrich Haas, Wolfgang Rihm e Helmut Lachenmann.

James Correa é professor de composição e computação musical no Conservatório de Música da UFPel. Doutor em música pela State University of New York at Buffalo, suas obras tem sido apresentadas na Argentina, Estados Unidos, Canadá, Europa e nos mais importantes eventos dedicados à música contemporânea no Brasil. Sua música vem sendo interpretada por grupos e solistas internacionais como Ensemble Orpheus, Ice, Barton Workshop, North/South Consonance, American Brass Quintet, Grupo PIAP, Orquestra do Teatro Sao Pedro, Magnus Andersson, Catarina Domenici e Rene Lecuona. Em 1999 James Correa foi um dos 20 compositores de todas as Américas selecionados pelo grupo North/South Consonance para a temporada de 2000; no ano de 2001 foi um dos cinco compositores escolhidos para representar o Brasil no festival Syntèse 2001 promovido pelo Institut International Musique Electroacustique de Bourges, França. Correa foi membro fundador do Núcleo de Música Contemporânea de Porto Alegre, do NIMTAC (Núcleo de Integração entre Música Teatro e Arte Contemporânea) e do coletivo de compositores Sons Transgênicos. Foi também membro da comissão artística do ENCOMPOR, um dos diretores do Festival Multimedia Internacional Multiple-X, um dos organizadores do concerto anual promovido pelo Lejaren Hiller Computer Music Studios e é membro da ICMA (International Computer Music Association).

A pianista Catarina Leite Domenici é Professora Adjunta de Piano na UFRGS. Possui Doutorado e Mestrado em Piano Performance pela Eastman School of Music, onde foi agraciada com o Performer's Certificate e o premio Lizie Teege Mason. Com mais de 20 anos de dedicação à música contemporânea, realizou centenas de concertos no Brasil, Estados Unidos e América Central, tendo recebido vários prêmios por seus CDs. Entre 2008/2009 desenvolveu pesquisa de pós-doutorado "Interações Compositor-Intérprete na Música Contemporânea" na University at Buffalo, tendo apresentado o trabalho "Composer-Performer Collaboration: A Joint Venture in New Music" no Performer's Voice Symposium in Cingapura em Outubro de 2009. Nos Estados Unidos, foi professora no Chautauqua Music Festival, University at Buffalo, Eastman Community Music School, Nazareth College, and the Finger Lakes Community College.