

# PROGRAMA

António Vivaldi (1678-1741) Concerto la m. 2 violinos  
-I. Allegro  
Solistas: Sara Areal-Martínez e Raquel Areal-Martínez.  
Violinos: Anna Pereira; Sara Rodríguez. Violeta: Eva Neiva.  
Violoncelo: Nuno Cruz. Contrabaixo: Diana Silva

Fritz Kreisler (1875-1962) Prelúdio-Allegro  
Solista: Raquel Areal-Martínez.  
Piano: Olga Amaro

Pablo Sarasate (1844-1908) Melodias Ciganas (1878)  
Solista: Sara Areal-Martínez.  
Piano: Olga Amaro

Rudesindo Soutelo (1952- ) Saraquel. Três quadros  
para 2 Violinos (2007)  
-1. Clarobscurio  
-2. Natureza interior  
-3. Luminiscência  
Violinos: Sara Areal-Martínez e Raquel Areal-Martínez.

Johann S. Bach (1685-1750) Concerto re m. 2 violinos  
(BWV 1043)  
-I. Allegro  
Solistas: Sara Areal-Martínez e Raquel Areal-Martínez.  
Violinos: Anna Pereira; Sara Rodríguez. Violeta: Eva Neiva.  
Violoncelo: Nuno Cruz. Contrabaixo: Diana Silva

Auditório do Centro Cultural de Vila Praia de Âncora  
24-Julho-2010, 21h30

# Saraquel

---

## O conhecimento do conhecimento

Por Rudesindo Soutelo

*“Um sujeito que evolui de um grau para o seguinte deveria poder explicar porque são os seus juízos no grau superior mais adequados que os que formou no grau inferior” (Jürgen Habermas)<sup>1</sup>*

“Dizer algo a alguém” e “compreender o que é dito” repousam sobre pressupostos mais complicados e bem mais exigentes do que o simples “dizer (ou pensar) o que é”. O filósofo alemão J. Habermas, na *Fundamentação linguística da Sociologia*<sup>2</sup>, reflete sobre a interpretação e a objetividade da compreensão comparando a atitude da «terceira pessoa» –os que se limitam a dizer como se comportam as coisas (nomeadamente os cientistas)– com a atitude performativa daqueles que tentam compreender aquilo que lhes é dito – os intérpretes.

Ainda que, em parte, possamos interpretar o passado, a atitude do presente quando olha para trás não vai muito além da objetividade do cientista porque não podemos intervir no passado e os modelos de interpretação são-nos transmitidos como um legado quase sagrado. Daí, que a imprevisibilidade essencial que nos resta é muito escassa.

O conceito de «imprevisibilidade essencial» só foi aceite nas ciências com a aparição de um novo paradigma, o interpretativismo, que a partir dos anos 70 conhece um espetacular desenvolvimento com as ciências do génio (ou do *ingenium*, ou da *engenharia*, ou do *artificial*, ou da *conceção*) e que restabelecem a engenhosidade que fora coartada pelo *Discurso do Método* de Descartes. Leonardo da Vinci já distinguia entre 'o primeiro universo natural' que termina onde a natureza deixa de produzir as suas espécies, e 'o segundo universo natural' que se estende até o infinito. Desde a antiguidade grega a música era considerada, junto com a Aritmética, a Geometria e a Astronomia, como uma das quatro ciências matemáticas que, segundo o filósofo latino Boécio, conformavam o *quadrívium*. Mas só com essa ciência natural dos sons não dava para ultrapassar o limitado 'primeiro universo' e construir a complexidade emocional, inteligível e transcendente que transformou a ciência musical em arte.

A imprevisibilidade essencial é uma medida da complexidade instantânea de um sistema modelizável que relaciona comportamentos não totalmente predeterminados ainda que potencialmente antecipáveis<sup>3</sup>. Assim, Johann Sebastian Bach modelizou a imprevisibilidade essencial da sua música aperfeiçoando modelos anteriores, como o fez com Vivaldi. Paganini foi o modelo aperfeiçoado por Chopin, Liszt ou Sarasate. Beethoven absorveu a modelização de Haydn e por sua vez todo o romantismo musical foi impregnado da modelização de Beethoven. Segundo a proposição 22 da *Monadologia* (1714) de Leibniz: “o estado presente de uma substância simples é naturalmente uma consequência do seu estado precedente, assim nela o presente está prenhe de futuro”<sup>4</sup>.

## Modelização inteligível

Na *Encyclopédie raisonnée des sciences, des arts et des métiers* de Diderot e de Alambert (1752), um dos artigos mais longos (40 páginas) trata dos sistemas e em grande parte está dedicado ao «sistema geral» das notações musicais porque, como anota Jean-Louis Moignet nos fundamentos de *O Construtivismo*, “é o processo de modelização mais espantoso inventado pelo espírito humano, já que permite representar inteligivelmente, reproduzir e comunicar o fenómeno mais inefável (o mais indescritível) que é possível conhecer: a harmonia musical”<sup>5</sup>. A música é, pois, um dos melhores exemplos de modelização inteligível. Reconhecer a complexidade é pensar simultaneamente nos projetos de ação possível e na avaliação das suas consequências múltiplas. A complexidade não está na natureza das coisas mas sim no código que utilizamos para as interpretar.

*Saraquel*, título formado pela junção dos nomes de Sara e Raquel, é uma obra cuja inteligibilidade constrói-se precisamente na própria ação modelizadora. A partitura foi uma prenda de anos para duas irmãs estudantes de violino que na altura da composição, outubro de 2007, tinham 11 e 8 anos de idade, daí que decidira limitar a dificuldade técnica –está escrita na primeira posição– mas não a complexidade pois, se queremos que as crianças evoluam para graus superiores, temos de lhes proporcionar desafios que possibilitem a construção de um pensamento complexo e não deixarmo-nos levar pelo facilitismo das simplificações redutoras da indústria da banalização cultural. Pierre Schaeffer diria que “se só fazemos a música que sabemos fazer, não fazemos mais do que perpetuar a banalidade”<sup>6</sup>

## Divino, natural e humano

O sistema tonal que regeu a música ocidental desde o século XVII até finais do XIX, do mesmo modo que o deus cristão, fundamentava-se no mistério da trindade –a tríada, ou acorde de três notas, representava para uns a origem divina da música enquanto para outros era a demonstração científica da existência duma harmonia natural e que já Pitágoras reduzira a razões matemáticas. A presunção de que o sistema tonal assenta na natureza é tão fantasiosa como a lenda de que o Espírito Santo lhe teria ditado a São Gregório Magno (sec. VI) as melodias que só foram criadas no reinado de Carlos Magno (séc. VIII) para unificar o canto litúrgico do Império Carolíngio. O *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* publicado em 1722 por Jean-Philippe Rameau, diz no Pre'face: “La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques”<sup>7</sup>. Mas essa matemática era já muito artificial pois assentava nas teorias de Zarlino que, contrariamente ao sistema pitagórico, melhorava a afinação das terceiras em detrimento das quintas. Rameau estabeleceu a formação dos acordes por sobreposição de terceiras e alargou as regras da modulação para todas as tonalidades favorecendo assim a consolidação do temperamento igual –a afinação mais artificial e desafinada de quantas se tinham experimentado– mas garantiu um sistema coerente e universal com regras claras que tanto serviu a Mozart como a Berlioz.

“Os sistemas não estão na natureza mas no espírito do homem”<sup>8</sup> conclui Claude Bernard em 1865. Wagner e Nietzsche foram, na música e na filosofia, o último alento daquela trindade. A reanimação artificial para mantê-la com vida –tanto no aspeto de ciência natural como no de crença sobrenatural– só prolongou a sua patética agonia e ainda hoje, como cadáver putrefacto, alimenta o negócio da intranscendência, da ignorância musical, do ‘olhar vazio’ do pós-modernismo –“doravante é o vazio que nos governa, um vazio sem trágico nem apocalipse”<sup>9</sup> (Lipovetsky).

## Atonalidade e agnosticismo

Não é com cadáveres que se constrói o futuro e, nos albores do século XX, Arnold Schoenberg modelizou o sistema atonal, garantindo a coerência e universalidade expressiva de todo um século. Para alguns aquilo era música pura –como a abstração na pintura– mas outros associaram a atonalidade com o anticristo e acabou rotulada por Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda de Hitler, como ‘arte degenerada’. Tão pura era a música de Schoenberg como

a de Beethoven, Mozart ou Bach porque a complexidade inteligível resulta do postulado de ambiguidade deliberada da correspondência ativa entre o fenómeno modelizado e o modelo estabelecido pelo sistema observante.<sup>10</sup>

No século XXI acreditar na tonalidade ou na atonalidade como linguagem de criação musical não faz qualquer sentido. Como compositor, quando me perguntam sempre respondo que sou agnóstico. A complexidade da imprevisibilidade essencial duma obra tanto pode precisar de cálculos sofisticados como ser resolvida contando pelos dedos duma mão. Tão só precisamos do grau certo de enigma/complexidade que estimule a imaginação. A fórmula recursiva de Edgar Morin pode ajudar-nos a compreender: “Todo o conhecimento adquirido sobre o conhecimento torna-se num meio de conhecimento iluminando o conhecimento que permitiu adquiri-lo”<sup>11</sup>.

A modelização harmónica e rítmica de *Saraquel* está baseada nos números onomásticos das meninas (4-5-8 e 6-5-8; Sara=4, Raquel=6, Areal=5, Martínez=8) e também nos números da data de nascimento (21/04/96=3-4-6 e 14/08/99=5-8-9) junto com 9-7 do autor e 11-8 das idades. Tudo isto, paralelamente com o título dos três quadros/andamentos –Claroscuro; Natureza interior; Luminiscência– serve para modelizar inteligivelmente essa complexidade agnóstica que contribui para refletir “no modo como se pensa, no que se pensa e no que se produz com o pensamento”<sup>12</sup>.

© 2010 by Rudesindo Soutelo (<http://www.soutelo.eu>)

(Vila Praia de Âncora: 22-VII-2010)

---

<sup>1</sup> Habermas, J. (2010). *Fundamentação Linguística da Sociologia (Vol. I)*. (L. Nahodil, Trad.) Lisboa: Edições 70, p. 311.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>3</sup> Moigne, J.-L. L. (1999). *O Construtivismo (Dos Fundamentos) (Vol. I)*. (M. Mascarenhas, Trad.) Lisboa: Instituto Piaget, p. 79.

<sup>4</sup> Leibniz, G. W. (2001). *Princípios da natureza e da graça - Monadologia*. (M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: Fim de Século, p. 46.

<sup>5</sup> Moigne, J.-L. L. *op. cit.*, p. 191.

<sup>6</sup> Schaeffer, P. (2008). *Tratado de los objetos musicales (3ª ed.)*. Madrid: Alianza Editorial, p. 335.

<sup>7</sup> Rameau, J.-P. (1984). *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels (1722)* (éd. Fac-simile). Madrid: Arte Tripharia, p. s/n.

<sup>8</sup> Bernard, C. (1865). *Introduction à la médecine expérimentale*. Paris: Librairie Joseph Gibert, p. 297.

<sup>9</sup> Lipovetsky, G. (2007). *A era do vazio (Ensaio sobre o individualismo contemporâneo)*. (M. S. Pereira, & A. L. Faria, Trads.) Lisboa: Relógio d'Água, p. 11.

<sup>10</sup> Moigne, J.-L. L. *op. cit.*, p. 200.

<sup>11</sup> Morin, E. (1986). *La connaissance de la connaissance - La méthode (Vol. 3)*. Paris: LeSeuil, p. 232.

<sup>12</sup> Ministério da Educação. (2001). *Currículo Nacional do Ensino Básico - Competências Essenciais*. Lisboa: Ministério da Educação, p.149.