

## Emmanuel Nunes: o homem, a obra, o número.

Rosário Santana e Helena Santana

Emmanuel Nunes, compositor português de renome internacional, possui uma obra que convém analisar tanto do ponto de vista estético como musical, pois contribui de forma única para o enriquecimento da criação musical contemporânea<sup>i</sup>. Extensa, revela influências várias, ocupando o misticismo e o número lugar de relevo.

Para além de um sólida formação artística e musical, o compositor possui ainda uma forte formação científico-humanista, estudando em 1975, os textos de Jacob Boehme, Maître Eckhart e da Bíblia, em particular o Antigo Testamento. No entanto, apesar de reflectirem características místicas, não encontramos estes aspectos na sua obra. De igual forma, algumas das suas obras levam-nos até ao simbolismo da Cabala<sup>ii</sup> em consequência do convite que lhe foi dirigido em 1979 por Recha Freier, o director do Festival Testimonium em Israel, que teve, nesse ano, a ideia de encomendar obras sobre textos tanto da Cabala como do Zohar<sup>iii</sup>. Reflexo deste texto, nasce uma obra que inicia com uma textura praticamente indecifrável ao ouvido, chegando depois a um magma sobre o qual é difícil efectuar qualquer controle. Não sendo esta textura aleatória, baseia-se em imitações que se estendem a todas as oitavas; a estrutura regressando a ela mesma sem se chegar a diferenciar. O objectivo é tornar audíveis as dimensões existentes, dimensões essas que não se ouvem quando apresentadas em simultâneo. Baseada no número quatro, *Chessed* foi o nome escolhido para a peça<sup>iv</sup>.

A utilização do número não é inconsciente, resultando mesmo por vezes, da provocação. Empregue a vários níveis, não as marca na sua totalidade, não as encaminha no sentido da série, nem é um aspecto globalizante<sup>v</sup>. Apesar de reflectir frequentemente sobre ele, existe na sua utilização um cuidado particular para que não se torne um elemento redutor mas sim um potencial. Por vezes surge como forma de definir os materiais da obra, revelando-se igualmente um elemento primordial na definição e estruturação do discurso. Nunes afirma que: "Durante toda a nossa existência como compositores [...] se produz uma espécie rara de contraponto dentro de nós mesmos: um contraponto entre o inato, o apreendido e tudo aquilo que surge como o ainda-não-apreendido. Três vozes de cujo

cruzamento se cria o paradoxo da originalidade<sup>vi</sup>. A verdadeira criatividade tem o poder de abolir a cronologia, sendo neste diálogo entre tradição, gesto criador e obra vindoura, que o compositor encontra um segundo paradoxo: a confrontação com "esta contradição fundamental que existe entre a altura da concepção, da realização e da audição de uma partitura"<sup>vii</sup>.

Nunes refere ainda a importância da leitura de Husserl, nomeadamente de *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*<sup>viii</sup>, em exemplos que são improvisos musicais; a melodia e o som que contém uma duração e uma ressonância próprias. Para este filósofo, o som contém em si mesmo o seu passado e o seu futuro sob a forma de intenções que o transformam em mais do que um simples ponto no tempo. O som chega assim ao presente que dura, ao "grande agora"<sup>ix</sup> consciencializado por Stockhausen em *Momentform*. O estudo de Husserl influenciou a análise que fez de *Moment* de Stockhausen. Nunes vê aí a cristalização da tradição, reflectindo dois aspectos da problemática da constituição do fluxo temporal presente na obra de Husserl; a duração una e a inserção desta unidade no decurso do tempo. "Que qualquer coisa persiste em mudar, eis o que significa durar"<sup>x</sup>. Influências da leitura destes textos vislumbram-se na maior parte das obras do compositor, onde o movimento discursivo é sustentado pela permanência de uma das suas dimensões<sup>xi</sup>.

A introdução do momento no fluxo temporal conduz à Obra Aberta, uma aspiração aporética de um desejo veemente de uma "quadratura do círculo": "tomar consciência de uma forma teoricamente aberta em que o tempo unidireccional reunisse sempre todos os materiais sonoros dentro de uma forma fechada"<sup>xii</sup>. Embora nunca tenha composto uma obra aberta, a improvisação, mesmo que localizada, só assume um papel de relevo em *Impromptu pour un voyage I*. Concorrendo para este ideal, a sua escrita tende para "uma forma aberta potencial que permite escutar *n* formas fechadas"<sup>xiii</sup>, aproximando um número significativo de obras nas recorrências perceptíveis de um mesmo elemento sob a aparência da mudança e das combinações diversificadas<sup>xiv</sup>; um dos aspectos fundamentais da forma, a sua "reversibilidade múltipla"<sup>xv</sup>. Esta mesma

forma, cujas inserções e interpolações requerem do compositor uma certa “mobilidade interior”, ou seja, que tenha a “capacidade de sair e entrar acrobaticamente na partitura ou no sistema”<sup>xxvi</sup>. Este movimento constante, que faz nascer a obra, conta a sua história na “sua maneira de unir o acaso e o determinismo no seio deste conceito-chave do pensamento do compositor – a coincidência”<sup>xxvii</sup>.

A passagem da forma aberta às formas fechadas efectua-se pela subtracção, pela redução, pela antecipação dos sons e dos ritmos num todo que se quer original; esta redução suspendendo o decorrer objectivo do tempo, transmitindo a intemporalidade na importância que confere ao instante. Chega-se assim, a “uma audição longa, liberta de contingências históricas – uma audição que permite uma identificação da essência”<sup>xxviii</sup>. O movimento constante das durações origina um universo de ressonâncias, de movimentos vibratórios apoiados nas alturas, que por vezes ao longo da História verificamos efectuar-se por meio de colagens. Em Nunes não se efectua da mesma forma. Neste compositor, as citações, excepcionais, provocam coincidências entre as diversas estruturas de forma a “criar um espaço capaz de as confundir”<sup>xxix</sup>.

As obras compostas entre 1973 e 1976 formam um primeiro ciclo, que acaba com *Strett*<sup>xxx</sup>. *La Création*, inicia em 1978 com *Nachmusik I*, sendo composto por dezanove peças. Nelas, Nunes utiliza quatro notas *pivots* que funcionam como um subconsciente harmónico. Presentes na primeira peça do Ciclo, *Omens*, encontram-se igualmente em todas as peças que compõem para *Suite*<sup>xxxi</sup>. Em *La Création*, Nunes necessitava de romper criativamente com o primeiro ciclo de peças. Assim sendo, escreve *Nachmusik I*, cujo princípio gerador, ao contrário do ciclo, era a ausência das quatro notas. Voluntariamente banidas da peça, esta obra é, segundo o compositor, negativa em relação ao primeiro ciclo e positiva em relação ao segundo. O princípio unificador deste ciclo são os fenómenos cíclicos, princípio que o compositor ilustra evocando Paul Klee e os seus cursos na Bauhaus: “Imaginem que duas pessoas se deslocam de um lugar para outro. Elas partem ao mesmo tempo e param ao mesmo tempo, mas enquanto uma deu sete passos iguais, outra deu onze. O que é interessante é conhecer a distância e a proporção de cada passo. E se se sobrepuserem as linhas das suas trajectórias obtém-se um movimento irregular”<sup>xxxii</sup>. Este acontecimento cria séries de proporções variáveis que integram espaços rítmicos de origens diversas. Estas séries/pares rítmicos são números que são concebidos como princípios dinâmicos, que segundo Jacob Boheme, “qualificam” a matéria musical<sup>xxxiii</sup>.

O número participa de forma significativa na concepção organicista da composição musical, sendo necessário compreender as referências que Nunes efectua da Cabala<sup>xxxiv</sup>. Salientamos ainda que no primeiro ciclo, Nunes utiliza harmonias comuns e elementos biográficos, e em *La Création* trabalha a língua e a sua rítmica. A partir de 1985, preocupa-se com o carácter de instrumentalidade, com o carácter artesanal de uma peça, com a forma como trabalha o tempo, os tempos interiores da obra... Para Nunes, compor é semelhante a um percurso iniciático, um percurso sinuoso cujo imaginário é semelhante a um labirinto, o mesmo a que se refere Vieira da Silva a propósito da sua obra como

pintora. “Um labirinto que é este espaço, que por vezes é o mesmo e o outro, e onde transparecem as diversas facetas destes seres musicais guiados por um *conductus* – um fio condutor. Um espaço onde o retorno é um *perpetuum mobile*, o mesmo espaço de Nunes e de Husserl onde “a percepção é um processo infinito”<sup>xxxv</sup>, um reflexo de uma escrita cuja concepção é um “cubismo em movimento”<sup>xxxvi</sup>.

Em *Quodlibet*, aborda uma questão fundamental: o espaço. Esta obra revela-se um caleidoscópio, havendo nos materiais utilizados, aspectos permanentes no que se refere ao gesto. O espaço, ideia desenvolvida pelo compositor aquando do estudo da *Segunda Cantata* de Webern, não é visto unicamente como espaço físico, mas também como espaço no interior de uma obra<sup>xxxvii</sup>. Nunes desenvolve a ideia de um espaço ao nível da própria composição e chama-lhe contraponto de parâmetros, trabalhando-os por forma a que evoluam de forma não coincidente; o ritmo desenvolvendo-se de forma independente em relação às alturas, a dinâmica servindo unicamente ao seu relevo. Ao trabalhá-los de forma independente, Nunes considera ter feito uma primeira abordagem da espacialização do som e do fenómeno sonoro.

Sendo a escrita contrapontística a base de certas possibilidades de espacialização, nomeadamente os motivos horizontais ou as *décalages* que se efectuem entre grupos, e uma forma de trabalhar por desfasamento ou por retorno como no cânone ou na fuga, este tipo de pensamento está presente na sua obra *Tif'ereth*, onde elabora os elementos de quatro grupos diferentes de forma totalizante. Em *Lichtung* trabalha a velocidade de deslocação espacial do ritmo e do timbre, tornando o espaço móvel e definível no tempo; a sua plasticidade, objectiva.

Separando os parâmetros, através da ideia do seu contraponto, concebe algumas obras seriais, sem contudo esquecer um dos elementos mais importantes da composição musical, a harmonia. Influenciado por estas obras, mais do que pelo Serialismo, afirma que os textos de Boulez são interpretados num sentido que não corresponde de forma alguma ao presente nas suas obras. Existindo harmonia, mais do que contraponto de parâmetros, as diferentes dimensões, mesmo quando tratadas separadamente, mantêm-se harmónicas pelas coincidências estruturais.

Relativamente a este tipo de contraponto, Nunes refere-se a ele como “os pontos cadenciais”, que no interior de cada parâmetro não são organizados em relação uns aos outros podendo existir uma acumulação de timbres ou de intensidades num momento em que, ao nível das alturas, não exista qualquer ponto estrutural importante; este afastamento não sendo, no entanto, anti-serial. Utilizando por vezes a ideia de pedal na elaboração de um elemento, refere-se a esta ideia como, a necessidade de existir uma fixação ao nível de um certo parâmetro, quando existe uma grande actividade no seu seio. Num texto de 1983 sobre *Grund*, afirma: “Creio que, em todos os tempos, um certo congelar desta ou daquela dimensão do discurso musical, e uma incessante adequação desse congelamento aos diferentes graus de mobilidade criam, entre essas dimensões, uma transformação profunda das relações de força, onde um dos aspectos mais importantes é a mutação de responsabilidade de uma dimensão para

outra, no que diz respeito ao seu papel na concretização daquilo a que chamei a aplicação teleológica do gesto musical<sup>xxxvii</sup>.

Assim, e em *Minnesang*, utiliza duas notas que sustentam o trabalho do texto e das formações rítmicas durante mais de metade da obra, sendo o intervalo de terceira maior uma fatalidade, um anagrama. Em *Machina Mundi* sofre influências do madrigal, forma musical onde não existe uma incidência directa do conteúdo semântico na maneira de compor, de estruturar o discurso<sup>xxxix</sup>. Tendo uma forma semelhante de escrita, os diferentes géneros de madrigais diferem em alguns pontos que os poderão caracterizar, nomeadamente, o ritmo. Não tendo uma noção exacta das dimensões das diferentes obras, Nunes liga-se de forma mais estreita ao material que escolhe. Este, vive, e o compositor segue-o, sendo condicionado unicamente pela realização formal. Tendo como linha de força o aprofundamento da sua linguagem tenta unir o rigor e a expressividade musicais. De toda a produção musical de Nunes, destacamos *Quodlibet*, obra escrita para o Coliseu dos Recreios de Lisboa, e dedicada a Luís Pereira Leal<sup>xxx</sup>.

Palavra de origem latina, *Quodlibet* significa "o que agrada" e consiste na combinação de melodias e textos preexistentes que são apresentados de forma improvisada, ou numa composição de carácter humorístico. Tendo o seu auge entre os séculos XVI e XVIII, manifesta uma grande flexibilidade no tratamento formal, sendo a citação uma das suas características mais notórias. No caso concreto desta obra, a citação é utilizada como princípio criador possuindo duas particularidades: o material utilizado procede exclusivamente de obras do compositor; a técnica da citação apoia-se muito mais sobre as estruturas de alturas do que sobre a realização concreta das partituras anteriores.

*Quodlibet*, é um verdadeiro quodlibet no sentido em que a matéria inicial é preexistente, não existindo a citação directa de uma obra que não seja do compositor. Retirando de diversas obras os diferentes materiais, o compositor retrabalha-os de forma livre<sup>xxxi</sup>, utilizando igualmente a técnica presente nas sequências do canto gregoriano; pela introdução de materiais diversos tipo mosaico, onde o resultado não é directamente influenciado pela estrutura original<sup>xxxii</sup>. Encontra-se de tal forma construída, que é difícil estabelecer relações audíveis entre ela e as que a precederam, pois os ritmos utilizados são específicos, dependendo da natureza da obra e da disposição dos músicos em cena. Este último ponto levanta alguns problemas no momento da composição, pois o sincronismo dos músicos colocados a grande distância uns dos outros é praticamente impossível.

Composta para orquestra fixa, com maestro próprio, sete solistas igualmente fixos e dispostos perante a orquestra, um grupo de vinte e um solistas e que mudam de posição durante a peça em espaços não acessíveis ao público, e que são dirigidos por um segundo maestro que ocupa diversas posições, possui um sistema central que comanda diferentes cronómetros digitais, visíveis de um qualquer ponto da sala e que coordenam e controlam temporalmente os maestros e dão a entrada aos músicos<sup>xxxiii</sup>.

O Coliseu<sup>xxxiv</sup>, espaço de grande reverberação, levanta alguns problemas no momento da composição, sendo necessário estar atento ao tempo de reverberação de cada instrumento para que não seja ultrapassada a densidade preestabelecida. A dinâmica é outro elemento a considerar, pois a sala põe dificuldades no equilíbrio dinâmico dado que as distâncias entre o público e os músicos varia de forma constante. Os diferentes planos em que se desenrola a peça também influem na sua percepção já que a audição se efectua de forma directa (onda directa) ou indirecta (onda reflectida). A utilização do Coliseu dos Recreios como espaço de composição faz com que a sua execução noutra espaço não conserve as mesmas características<sup>xxxv</sup>. Nunes disse a propósito: esta obra "representa um passo a mais no meu trabalho consagrado ao espaço como elemento constitutivo de ideias musicais"<sup>xxxvi</sup>.

Na sua obra os elementos que trabalha, estrutura e define são vários e complexos. O seu domínio técnico e expressivos sempre presente. O seu pensamento, lógico, estruturado e claro, define espaços de som característicos. A sua obra, extensa e complexa, um mundo sonoro novo onde o pensamento estruturante aliado a uma expressividade e emoção raras, se conjugam para dar forma e revelar um mundo sonoro em contínua transformação. Notam-se no entanto inúmeros traços de personalidade que definem o criador e que se mantêm, permitindo e clarificando o nosso percurso de fruição e conhecimento da obra.

## Bibliografia

- Borel, Hélène; Bioteau, Alain; Daubresse, Éric; Emmanuel Nunes, *compositeur portugais xxème siècle*, col. Présences portugaises en France, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 2001
- Szendy, Peter; *Réécrire: Quodlibet d'Emmanuel Nunes*, Revue internationale de critique génétique, IRCAM-Centre Georges Pompidou, 4/93
- Nunes, Emmanuel; *Temps et spatialité*, Cahiers de l'IRCAM, nº 5: Espaces, Paris, 1994

<sup>1</sup> Emanuel Nunes nasce em Lisboa em 1941, fixando-se em Paris em 1964 onde prepara a sua admissão à Escola Superior de Música de Colónia. Durante um ano, e partindo de *O Cravo bem temperado* de J. S. Bach, estuda fuga e analisa algumas das obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, nomeadamente a produção de Webern, *Wozzeck* (1914-21) de Berg, e *A Sagração da Primavera* (1913) de Stravinsky, centrando a sua atenção na harmonia e no ritmo, dois parâmetros cujo tratamento é particularmente cuidado nas suas obras. A obra de Boulez, *Penser la Musique Aujourd'hui* (1963), revela-se uma referência. Segue depois para Colónia onde, entre 1965 e 1967, estuda com Henri Pousseur (composição), Jaap Speck (música electrónica) e George Heike (fonética). Regressando a Paris em 1970, obtém no ano seguinte o primeiro prémio de Estética do Conservatório de Paris, onde estuda com Marcel Beaufils. Nesse mesmo ano é apresentada

a sua obra *Purlieu*. Bolseiro do Ministério da Educação Nacional (1973-74), foi compositor-residente em Berlim no âmbito do programa DMD entre 1978 e 1979. Reside desde 1979 alternadamente em Paris e Oeldorf, sendo responsável por uma cadeira de Composição na Escola Superior de Música de Friburgo, e convidado como professor pelo Conservatório Nacional Superior de Paris.

<sup>ii</sup> Em exemplo: *Tifereth* e *Chessed*.

<sup>iii</sup> O texto enviado por Recha Freier a Nunes, extraído do Zohar, fala da morte de um rabino cujo corpo estava rodeado de uma estranha luz que, de tão intensa, se deveria evitar. Nunes encontra aí semelhanças entre a descrição do texto e a forma como pretendia na altura clarificar a textura ao longo da peça. Nasce assim uma obra para quatro grupos instrumentais utilizando o material de *Einspielung I*.

<sup>iv</sup> Na árvore da Cabala, o número quatro dá pelo nome de Chessed cujo significado é benção ou graça.

<sup>v</sup> Em exemplo, *Musik der Frühe, Nachtmusik* e *Wandlungen*, ligadas pelo número cinco, *Duktus* baseia-se no número sete que rege a harmonia e os grupos tímbricos.

<sup>vi</sup> NUNES, Emmanuel, "Quasi une utopie", *Conséquences*, Outono 1985/Primavera 1986, pp. 40-44.

<sup>vii</sup> ALBÉRA, Philippe, "Notations-Souvenirs-Fragments", texto tirado de uma entrevista com Emmanuel Nunes, Contrechamps/Festival de Outono de Paris, 1988, p.17.

<sup>viii</sup> HUSSERL, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduzido do alemão por Henri Dussourt, Presses Universitaires de France, 1964.

<sup>ix</sup> GRANEL, Gerard, *Le sens du temps et de la perception chez E.Husserl*, Gallimard, 1968, p.57.

<sup>x</sup> RICOUER, Paul, *Temps et récit*, tomo III, Editions du Seuil, Paris, 1985, p.46.

<sup>xi</sup> Como em certos prelúdios de Bach onde a harmonia e a melodia se fundem numa rítmica invariável, ou no prelúdio de *Ouro do Reno* de Wagner onde um único acorde sustenta o desenvolvimento discursivo e musical da obra.

<sup>xii</sup> FAUST, Wolfgang Max, "Im Gespräch: Emmanuel Nunes", entrevista com Emmanuel Nunes, Berliner Künstlerprogramm der DAAD, Berlim, p.3.

<sup>xiii</sup> "Notations-Souvenirs-Fragments", p.17.

<sup>xiv</sup> Cfr. *Cessed III* ou *Musik der Frühe* onde nos *da capo* por vezes sobressaem vozes imersas em texturas ou prisioneiras de um contraponto sempre presente nas obras de Nunes.

<sup>xv</sup> "Notations-Souvenirs-Fragments", p.17. Em *Lichtung*, um reverso da dramaturgia musical onde a obra não se constrói passo a passo, mas se desconstrói nos elementos iniciáticos, reveladores de virtualidades escondidas.

<sup>xvi</sup> MACIAS, Enríque, "Tifereth de Emmanuel Nunes: o esplendor emblemático do espaço.", entrevista com Emmanuel Nunes, Fundação de Serralves, Lisboa 1991, p.9.

<sup>xvii</sup> *idem*

<sup>xviii</sup> *ibidem* p.5.

<sup>xix</sup> *idem*

<sup>xx</sup> Um ciclo ligado a Monteverdi, Schubert e Mahler. Em exemplo, *Ruf*, que integra fragmentos melódicos de *Canto da Terra*, que funcionam como uma "espécie de filtro auditivo", [...] como se eu tivesse escutado o último andamento do *Canto da Terra* através de *Ruf*, ou o contrário" (Cf. MACIAS, *op. cit.*, p.5.)

<sup>xxi</sup> Nunes utilizou estas quatro notas como *pivots*, como tónicas que evoluem e criam gravitações de energia variável, como as geradas pelos campos gravitacionais da física molecular.

<sup>xxii</sup> NUNES, Emmanuel, "Aspectos da análise temporal sobre a perspectiva de Edmond Husserl", seminário transcrito por Enríque MACIAS, Quintas Jornadas de Música Contemporânea de Santiago de Compostela, Março de 1991.

<sup>xxiii</sup> Os verbos empregues por este teósofo são *qualificarem* e *inqualirem*. Para este autor, uma qualidade é "um poder, uma força agitadora". (KOYRÉ, Alexandre, *La philosophie de Jacob Boheme*, Vrin, 1979, p.87-88.)

<sup>xxiv</sup> Em exemplo: as dez *Sephirot*, representações em lugar de números e que são a "emergência dos poderes e das emanações divinas" (Cf. SCHOLEM, Gershom, *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, 1977).

<sup>xxv</sup> LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, 1988, p.28.

<sup>xxvi</sup> MACIAS, Enríque, *op.cit.*, p.3.

<sup>xxvii</sup> Segundo Nunes, uma noção ligada à obra aberta.

<sup>xxviii</sup> Texto originalmente destinado a um seminário de Composição e Análise no IRCAM em 1985, e incluído num folheto do disco Adda/Radio France.

<sup>xxix</sup> Na obra de Emmanuel Nunes nota-se a influência tanto de diferentes épocas da História da Música como de autores, nomeadamente do Canto Gregoriano, de Monteverdi, Gesualdo ou Vecchi, de Bach ou Beethoven, onde os andamentos lentos constituem um ponto de referência a nível do ritmo, e de algum Schubert, nomeadamente o da *Grande Sinfonia*, obra preconizadora da mudança que se irá sentir com Mahler.

<sup>xxx</sup> Tendo sido composta entre Setembro de 1990 e Abril de 1991, Quodlibet foi uma encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>xxxi</sup> Esta peça é um quodlibet não somente em relação à forma mas também no que respeita a forma de a trabalhar.

<sup>xxxii</sup> Os materiais são introduzidos sem recorrer à sobreposição de elementos. O compositor utiliza a justaposição cerrada e heterogénea. Esta justaposição, com durações muito diversas faz com que a passagem de um material a outro possa durar alguns segundos ou apenas minutos, conforme a secção.

<sup>xxxiii</sup> Cada parte individual, bem como as partituras de cada maestro (partituras parciais) possuem as indicações cronométricas necessárias à perfeita sincronização das diversas partes.

<sup>xxxiv</sup> Foi nesta sala que a obra foi estreada a 11 de Maio de 1991 com o Ensemble Modern, as Percussões de Estrasburgo e a Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Max Foster e Emilio Pomarico. O Coliseu dos Recreios em Lisboa, é uma sala que faz parte do imaginário do compositor. As suas proporções impressionavam-no na infância e na juventude. Teve a oportunidade de aí escutar os intérpretes mais importantes tornando-se este local, um local de memórias capazes de o conduzir a explorá-la numa obra única.

<sup>xxxv</sup> Este espaço foi estudado de forma exaustiva pelo compositor que, de cronometro na mão, estudou os tempos de deslocação dos músicos nas galerias e tribunas por forma a controlar as suas posições móveis e as ressonâncias da sala.

<sup>xxxvi</sup> Citado por António Gomez-Schneekloth em "Quodlibet", programa dos 15º Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991, p.99.