

**hans otte**  
**sound of sounds**

PDF version 1.0 081020



edition :dacapo:

#### Apoio

Goethe-Institut Lisboa  
:dacapo: gGmbH, Bremen  
CESEM – NOVA FCSH

Esta publicação teve apoio do  
CESEM – Centro de Estudos de Sociologia  
e Estética Musical da NOVA FCSH,  
financiado por fundos nacionais através  
da Fundação para a Ciência e a  
Tecnologia, I.P.,  
no âmbito do projecto  
UID/EAT/00693/2020.

- Curadores principais do projeto  
HANS OTTE – SOUND OF SOUNDS:  
Joana Gama e Ingo Ahmels
- Goethe-Institut Lisboa: Julia Klein
- Culturgest: Pedro Santos
- Tradução: Patrícia Lara
- Design :dacapo: gGmbH, Bremen
- Fotografias: Sílvia Otte, Nora Farell  
e Ingo Ahmels, cover foto: Sílvia Otte

© 2020 by :dacapo: All rights reserved!  
Contacto »ia@dacapo-konzerte.de«  
[Textos primeiro publicação impressa bi-  
lingue Deutsch/English] Ingo Ahmels,  
Hans Otte – Klang der Klänge / Sound  
of Sounds«, editado por Rolf W. Stoll,  
© Mainz, New York 2006 (Schott Music  
International) ISBN 3-7957-0586-X]



joana gama

A 10 de Maio de 2010 recebi um email de um amigo com o título “Hans Otte”. O email continha apenas a frase “Para o caso de não conheceres...” e, como anexo, o primeiro andamento do ciclo para piano “O Livro dos Sons” / “Das Buch der Klänge” interpretado pelo próprio compositor.

De facto desconhecia o compositor e esta música, que me cativou desde o primeiro momento e que me levou a ouvir todo o ciclo e a querer saber mais sobre o homem por detrás da música.

Enquanto pianista, fiquei fascinada pela quietude hipnotizante da música de Hans Otte e, desde aquele primeiro contacto, senti que esta música deveria ser apresentada em Portugal, onde era, para minha surpresa, quase totalmente desconhecida. E se o era há dez anos, continua a sê-lo em 2020.

O contacto mais aprofundado com o legado de Hans Otte aconteceu graças à edição “hans otte - klang der klänge - sound of sounds” (Schott Music International) da autoria de Ingo Ahmels, doutorado pela Universidade de Bremen com a tese *Hans Otte –*

hans otte – sound of sounds

– *Studien zum künstlerischen Schaffen* e assistente de Hans Otte desde 1995 até a morte do compositor, em 2007.

Considerando a relevância do trabalho artístico de Hans Otte (música, texto e instalações sonoras), propus a Ingo Ahmels a curadoria de um ambicioso projecto de apresentação de Hans Otte em Portugal. Este projecto, que envolve diversas instituições em Portuguesas e Alemãs, não pôde acontecer, tal como idealizado, em 2020, mas não quisemos deixar de dar um primeiro passo.

Nesse sentido, paralelamente às actividades agendadas - a minha Palestra ao piano (Goethe Institut de Lisboa, 8 de Outubro) e ao meu concerto de “O Livro dos Sons” (Culturgest, 9 de Outubro) - apresentamos nesta brochura a primeira tradução para Língua Portuguesa de diversos elementos que proporcionarão um primeiro contacto com o universo do compositor que, assim cremos, vale a pena conhecer.

ingo ahmels

Contra todo o tipo de obstáculos, para mim foi um grande prazer trabalhar, como co-curador, com a Joana Gama.

Como amantes de música, nem crises económicas nem pandemias nos iriam, de maneira alguma, impedir de prosseguir caminho com o “sound of sounds”.

Tal como o Goethe-Institut Lissabon, todos os nossos parceiros mostraram uma grande convicção em querer trazer a música de Hans Otte a Portugal... apesar dos muitos obstáculos.

O próprio Otte pertenceu à rara espécie de “criativos discretos”, que conseguem manter a sua integridade artística, seguindo apenas uma lógica interior. Foi assim que, ao longo de décadas, Hans Otte produziu, lentamente e consistentemente, obras de arte cheias de poesia, sempre em busca de mais ouvidos e corações.

Ingo Ahmels

## Conversa com Hans Otte

**Otte** Acho que vivemos num fantástico e grandioso século. É preciso lembrarmos disto: este é o século em que houve o desenvolvimento mais incrível que se possa imaginar de todos os parâmetros musicais e, de uma forma ou de outra, artísticos, também pictóricos, claro, e igualmente um desenvolvimento das ciências naturais, desde o século passado até agora - espantoso! E tudo o que veio daí! Não esqueçamos que, no início deste século, Verdi, Richard Strauss, Gustav Mahler ainda estavam vivos e que Schönberg aparecia pouco tempo depois, mais os seus alunos Webern e Berg. Stravinsky, Debussy ainda estavam vivos. Ravel,...

Ahmels Satie!

Satie, Charles Ives, Mercier, e poderíamos continuar a citar nomes até Stockhausen e Boulez. Tudo neste século. Acima de tudo, o que se produziu é fabuloso! Foi por isso que falei de um século realmente rico. Tenho a sorte de estar neste mundo desde 1926 e, sobretudo, após [...] a Segunda Guerra Mundial, de poder experienciar toda esta colossal abertura.

Então, nasceu exatamente na altura certa?

Sim, mais ou menos: Claude Monet teve de morrer para que Hans Otte pudesse nascer [risos].

Isso é, claro, [muito significativo] para um jovem músico que, na realidade, veio de uma tradição bastante sólida. Toco piano desde os meus cinco anos de idade e componho desde os meus oito. Sinfonias inteiras, não é? Com o seu próprio teatro de fantoches infantil, acho eu. Construiu um pequeno palco para si mesmo. Eu também fiz teatro. Também celebrei santas missas no meu quarto de criança. O meu pastor alemão era o meu assistente, mas não gostava muito do cheiro do incenso. Nos anos que se seguiram, tive também a sorte, o desejo e o discernimento de saber que, se me quisesse tornar num músico, teria de ir ter com os melhores, onde quer que estivessem. A primeira alegria tive-a na minha terra natal, em Breslau, onde conheci o polaco Bronislav von Pozniak, um excelente pianista e pedagogo, que abriu verdadeiramente o meu coração ao canto do piano. O som do piano! Isso era muitas vezes mais importante do que tocar determinadas peças com perfeição. Ele preferiu sempre a expressividade e sabia transmiti-la maravilhosamente. Depois da guerra, arranjei outro professor de direcção, que foi Hermann Abendroth, hoje já esquecido, um maestro com qualidades especiais, principalmente no que diz respeito à música clássica. Foi ele quem, então, me colocou em Meiningen, onde fui solista-repetidor nos meses de

verão, tornando-me depois membro efetivo. Aí, tive a grande oportunidade de estudar música. Aos 19 e 20 anos, fui o único solista-repetidor a ensaiar *Butterfly*, *Otello*, *Le nozze di Figaro*, *Weißer Rössl* - estas são as principais obras de que me lembro - para grande satisfação do Diretor Geral de Música na altura - pois trabalharam muito bem comigo. Mais tarde, depois de ter vindo para o Ocidente, tive também a sorte de, mais uma vez, ser presenteado, pelo acaso, com um famoso professor.

É Walter Gieseking, não é?

Não, ainda não. Não era esse. Era Hindemith. Em 1949, houve aqui um concurso entre universidades para uma bolsa de um ano na Universidade de Yale, na América, em New Haven, Connecticut. Recebi uma destas cinco ou seis bolsas de estudo. Como disse, na Universidade de Yale, precisamente no ano em que Hindemith lá lecionava, porque ele alternava sempre um ano em Yale e um ano em Harvard, [entre] estas duas antigas universidades bem conhecidas. São de 1742, construídas em estilo gótico.

Para os padrões americanos, são muito antigas.

Muito, muito antigas. Tive a oportunidade de passar lá um ano com Hindemith, que não deu diretamente composição, mas sim teoria da composição e, sobretudo, familiarizou-me com a música

da Idade Média e do Renascimento. Também tínhamos um pequeno grupo, um grupo vocal, e colocámos isso em prática. Com esse pequeno grupo de 12, 13 alunos, também fizemos um espetáculo memorável, em Nova Iorque, no Cloisters. Este é o tal mosteiro medieval que foi reconstruído aqui, com pedras de França e de Espanha, creio eu, e que fica um pouco acima do rio Hudson. Foi aí que fizemos estes eventos ao ar livre. Houve uma afluência incrível. Hindemith era muito apreciado lá, em Nova Iorque. E, no geral, a música antiga, também. Lembro-me que quando a Landovská lá tocava, ficava tudo esgotado. Não se conseguia arranjar bilhete e, no nosso concerto, as pessoas permaneceram lá, em pé, nos claustros. Apenas uma terrível trovoadas, que veio de repente, levou este concerto memorável a um final duplamente memorável. Foi também um evento sonoro, por assim dizer...

Um evento sonoro. Em baixo, o caudal do rio Hudson, por cima, os cantores, rapazes e raparigas. Hindemith no meio, que nessa altura se parecia sempre um pouco com Anton Bruckner, em termos de estilo. Além disso, houve a possibilidade de tocar órgão, porque em New Haven, na Universidade de Yale, havia numerosos órgãos. Eu já tinha substituído o nosso organista na aldeia, quando era criança, por

que ele tinha sido recrutado para o exército. Por isso, já tinha tido uma pequena experiência. Então, também estudei órgão para dominar melhor este instrumento, porque adorava órgão. Depois, entrei em contacto com Frank B. Bozyan, um "ex-arménio", que também me deu acesso ao maior órgão Walcker, no Woolsey Hall, para que eu pudesse tocar as maiores obras neste grandioso órgão antigo. Um dia, apareceu lá Fernando Germani, o primeiro organista da Basílica de São Pedro, em Roma. Comecei a conversar com ele e ele disse-me: »Se você quiser, venha no próximo ano a Roma, ou antes, a Siena, darei lá as minhas masterclasses, nesse Verão«. Então, depois da América, fui para lá e estudei com Fernando Germani. No pouco tempo em que ele esteve comigo, aconselhou-me, entre outras coisas: "Até lá, todo o Bach". No entanto, não consegui encontrar nenhum órgão em Estugarda que me permitisse praticar regularmente. Assim, isso falhou irremediavelmente. Mas lembrei-me que, há uns anos atrás, tinha sobrevivido como pianista e tinha várias atividades. Comecei na escola de ballet da Staatsoper, passando depois para o acompanhamento de solistas. Por exemplo, acompanhei a famosa Lenora Lafayette, uma cantora negra, com um talento extraordinário, ou Bruce Boyce, do Covent Garden. Adorei Lied,

por ser tão sensual e tão lírico. Com a voz e com a respiração. É maravilhoso trabalhar com cantores.

Principalmente, a combinação entre a bela sonoridade do piano e das vozes, não é?

Sim, não é verdade? Não há nada mais bonito. É um dar e receber tudo em simultâneo. Bem, e depois, Hindemith lembrou-se de mim e tive esta oportunidade incrível - creio que teria 25 anos na altura - de ser convidado pela Filarmónica de Berlim para tocar com a orquestra *Die Vier Temperamente*, de Hindemith, para um disco da Deutsche Grammophon. E isso, por sua vez, resultou num convite para uma digressão de concertos com a Orquestra Sinfónica de Bamberg, juntamente com Hindemith. E isso teve como consequência ter tocado os seus concertos para piano, em 1945, com outros maestros. Toquei o seu *Ludus Tonalis* e as três sonatas, e muito mais. Como aluno, eu também me senti de alguma forma grato, e a obra de Hindemith não era assim tão conhecida, naquela altura. O *Ludus Tonalis* era ainda algo de completamente novo.

Também não havia assim tantos pianistas extraordinários que tivessem competência pianística para tocar uma literatura tão contemporânea.

Sim, isso foi logo no início, posso dizê-lo. Mais tarde, também nesse domínio, apresentei as minhas

Passages, em Donaueschingen, ou os meus *Momento*, com a Orquestra Nacional, em Paris, com Scherchen. Era o meu sustento. E como já ganhava tão bem a tocar piano, era justo pensar: agora vou procurar um mestre para mim, na verdade, um Mestre de primeira qualidade, autorizado a ensinar novamente, dado que tinha sido suspenso [profissionalmente] por um tempo [acusado de ser simpatizante nazista], acho eu. Era ele Walter Giesecking, que, uma vez por mês, dava cursos durante três ou quatro dias em Saarbrücken, na Universidade. Isso foi, claro, maravilhoso. Éramos um grupo de cerca de doze estudantes de todo o mundo, do Uruguai, da Grécia, de Paris, de Nova Iorque e de Estugarda, de onde eu vim. Ouvir todos a tocar, conhecer o repertório, conhecer maneiras de interpretar foi absolutamente celestial. O próprio Giesecking não falava muito. Ele só nos afastava para o lado no banco do piano e, meio a cantar, tocava certas passagens. Não entrava de modo nenhum em detalhes técnicos, porque dizia: vêm todos de uma escola de piano completamente diferente, a americana ou a sul-americana ou a europeia - por isso não interferia. Ele assumia que a técnica já estava trabalhada. Sugeriu opções de simplificação individuais, dedilhações especiais para passagens difíceis, ou dava

indicações sobre transições e sobre modulação. E ouvi-lo tocar, repetidamente, durante três dias, foi absolutamente fabuloso. Era assim, o professor Giesecking. Depois, é claro, fui descobrindo cada vez mais toda a nova música. Especialmente, através das estreias arrebatadoras da Südwestfunk, das obras de Schönberg, como, por exemplo, o seu *Opus 16*. Quase não havia registros, dificilmente nos podíamos informar. Bem, Rosbaud, em Südwestfunk, fez um trabalho incrível como um dos primeiros maestros. Mais tarde, Günter Wand também, que, aliás, ajudou Mercier a lançar-se aqui. Hoje é tudo tão evidente. Hoje está tudo disponível em mil gravações. Ainda me lembro das primeiras apresentações de Webern, num festival de música, em Estugarda, em que os dois trompistas tocaram toda a partitura uma quinta abaixo - porque [algo] foi esquecido e o maestro não reparou nisso! O estrépito lá atrás, só porque não tinham percebido que estava tudo anotado [na clave de sol] e não transposto [...]. Portanto, essas atribuições iniciais, bem como as dificuldades dos maestros que, simplesmente, não dominavam a partitura, substituíram grandes experiências. Assim, dediquei-me cada vez mais à composição, mas, ao mesmo tempo, crescia em mim esta curiosidade: tenho de saber o que está a acontecer neste

mundo e o que está a ser pensado e a ser feito. E o primeiro encontro com a música medieval surgiu através das produções de arquivo lançadas nessa altura pela Deutsche Grammophon. Um dos primeiros discos incríveis foi o de Safford Cape, com o Ensemble Pro Musica Antiqua, com *Messe de Notre Dame*, de Guillaume de Machaut, uma peça que aponta para o futuro de forma inefável, para o século XX, se quiser. E as primeiras músicas de Perotinus e Leoninus, composições a duas vezes...

Esta é uma divulgação que também só foi possível graças à era dos meios de comunicação, por tornar viável a visão, a visão histórica, num sentido muito mais alargado. Antigamente, antes da rádio, antes do disco, as pessoas apenas tocavam música da época e, por isso, na verdade, tinham uma visão muito limitada. Bach só foi redescoberto por Felix Mendelssohn Bartholdy, e isso representava já esse novo aspeto de se poder, de repente, ampliar a visão, não só histórica, na própria tradição, como também, tornando presente a música de outros povos.

Sim, e é claro que foi o primeiro encontro com a música não-europeia, como lhe chamam. Isso foi extraordinário, sem dúvida. De repente, havia um tipo de música que não estava sujeito ao processo dinâmico da história da música aqui, no Ocidente, da

música ocidental, mas que parecia ressoar eterna e inalterável. Fosse uma pancada de gongo, um mantra ou uma Raga. Tudo permaneceu por si mesmo, sem qualquer desejo súbito de deixar os sons vagarear e perspetivarem-se ou dominarem de alguma forma, mas, sim, com o desejo de permanecer com os sons e descobrir-lhes a sua natureza. Essa foi uma palavra de ordem também para mim, quando mais tarde vim para Bremen, em 1959, e assumi o departamento de música. Eu tinha apenas 32 anos naquela altura, era o mais jovem diretor musical, aqui, na ARD e, por isso, começou também, aqui, o primeiro pequeno festival de música que organizei: Pro Musica Antiqua - que se chamava Cape Pro Musica Antiqua, porque o Ensemble de Safford Cape também se chamava Cape Pro Musica Antiqua - com *Messe de Notre Dame*, de Machaut, ou ars nova, como era chamada na Idade Média.

Sim, é verdade.

Um ano depois, apareci com música nova e toquei, de certa forma, "música antiga", nomeadamente da Escola Vienense: Schönberg, Webern e Berg, com o ensemble Die Reihe. Ai, pôde ver-se como o antigo e o novo muitas vezes combinam maravilhosamente um com o outro. Nestes dois aspetos, dei sempre continuidade, especialmente, ao que o Safford Cape fez. Ele foi um dos primeiros a iniciar uma

nova prática de apresentação de música antiga. Ainda parcialmente incompleta, tal como hoje se sabe, regista atualmente um grande desenvolvimento [histórico]. Foi-se descobrindo cada vez mais e, entretanto, toca-se a música antiga como música nova, como se fosse a primeira vez. É maravilhoso ouvir estes trabalhos quando já não são tocados sinfonicamente ou segundo um determinado ponto de vista. As primeiras apresentações de Palestrina, em 1905, acredito que tenham soado como uma brincadeira de mau gosto ou algo do género! É preciso lembrar que foram tocadas assim [na perspetiva clássico-romântico-sinfónica]. Só a rica amplitude de som de um violino de hoje, a rica amplitude da charamela, os instrumentos do Extremo Oriente! Na Índia, a flauta japonesa de bambu (shakuhachi)! Que instrumentos tão ricos! Os alaúdes, como se chamam todos eles e que, entretanto, já tinham sido introduzidos há muito tempo por Ingo Ahmels, aqui em Bremen. É de boa prática familiarizarmo-nos com eles, para aperfeiçoar o seu conhecimento. Afinal, eles voltaram a integrar todo o panorama da música.

Pode dizer-se que, através da abertura deste horizonte histórico, o som, na sua essência, tornou-se o centro da consciência. Tal como o som dos instrumentos. Procurou executar-se música

histórica com instrumentos antigos, e não, como acontece com o piano, por exemplo, que no domínio da música antiga é sempre tocado em instrumentos atuais. A descoberta do pianoforte, que as pessoas de repente quiseram descobrir como poderia ter soado.

Não é uma maravilha ouvir Mozart num pianoforte? O som é absolutamente incomparável. Depois, as tonalidades e as escalas adquirem um significado totalmente diferente. E o timbre do instrumento também.

E o ambiente também.

Absolutamente maravilhoso. E monumental.

E o significado do Si Maior, a cor do seu som!

Sim, absolutamente maravilhoso. Para voltar à questão do som como núcleo central: é preciso indicar brevemente o que aconteceu ao som, sobretudo depois de a tonalidade se ter transformado cada vez mais numa espécie de cromatismo, digamos, num espaço tonal, em que, cromaticamente, de certa forma, tudo é possível.

Schönberg tentou trazer alguma ordem a esta situação e conseguiu. E Webern e Berg também. Eles tentaram racionalizá-la, de certa forma. Isto por um lado. O que ainda não foi definido foi, naturalmente, aquilo [o parâmetro] que diz respeito ao tempo [a duração]. Mas, ao longo do tempo, tem havido um desenvolvi-

mento assinalável. Já no *Opus 16*, de Schönberg, que vai aos limites da instrumentação. O som vai-se tornando cada vez mais alto, cada vez mais alto e cada vez mais baixo, com a adição de novos instrumentos. Para baixo e para cima, através também da eletrônica, quase no limite do que o campo auditivo humano pode suportar. Quanto à duração do tempo, ele pode ser incrivelmente longo, mas [também] incrivelmente curto. Pode tornar-se tão espantosamente rápido que, no fim, os sons se desdobrem em cores sonoras.

O mesmo acontece com as miniaturas de Schönberg, *Opus 19*, número 1, por exemplo. Essas pequenas microformas, em que o som e o tempo rápido colocam em primeiro plano o tempo psicológico.

Sim, tudo isto visa sempre cada vez mais o momento presente ou a presentificação.

A momentaneidade.

Pense no volume dos sons - como isso se desenvolveu! O que costumava ser muito alto num concerto sinfónico é agora facilmente ultrapassado pela música rock e afins. Só tem de se ver isso como uma qualidade, o som nunca esteve tão alto. Depois, o espaço. Tocava-se o instrumento confinado em salas de concerto e em salões ou em casa. De repente, aparece o walkman, o som vagueia. Ou o autorrádio, em que o som pode estar em todo o

lado, e está agora! Desde que, no mínimo, o possa levar consigo, ele torna-se transportável e tudo o mais. Na verdade, os limites das categorias de som definidos desta forma foram, até agora, ultrapassados. Do som claro ao ruído branco, há uma enorme variedade. As amplitudes de todas as propriedades alargaram-se imenso...

... os espaços alargaram-se e os parâmetros tornaram-se cada vez mais autónomos.

Sim, especialmente a questão espacial, imensa! Também aqui, é claro, a música serial tentou ordenar as coisas. Ouvimos constantemente que o conceito de serial é mal aplicado e que se referiria, principalmente, a séries específicas. Significa antes que as diferentes camadas de sons poderiam, por assim dizer, tornar-se cada vez mais independentes e também ser utilizadas de forma independente. Portanto, nem tudo é necessariamente determinado mutuamente pela intensidade ou pela duração [...], mas a "dinâmica" podia agora ser uma determinada camada ou "timbre", "articulação". Considerou-se o valor intrínseco, a independência dos sons. Assim, nasceu uma música que procurava respostas num grande reservatório de possibilidades...

... que também levou a paradoxos: se alguém subordinasse cada camada da sua própria série a todos os parâmetros - duração,

timbre, intensidade, etc. -, isso conduziria à sua "indiferença" tonal, pela "sobre-organização do som individual". Tudo soava a tudo. E, com isto, estamos quase no Cage, em Darmstadt!

Sim, mas [este processo] foi muito cedo abandonado, este tipo de matemática racional ou gramática racional. Com isto, tentou definir-se, primeiramente, todo esse espaço incomensurável de sons e poderia em breve ser tratado de forma muito mais independente e livre. Basta pensar em Pierre Boulez, em *Improvisations sur Mallarmé* ou *Le marteau sans maître*. Obras que utilizavam estes elementos muito mais livremente do que submetendo-os a certas séries matemáticas. Então, em todo este circo, apareceu um homem do longínquo Oeste...

... do Oeste selvagem!

Do Oeste Selvagem. John Cage, que, de repente, formulou uma teoria completamente nova de pensar a música e, em suma, quis devolver os sons aos sons, retirando-lhes o ego, logo, a sua determinabilidade pelo compositor. Cage afirmou em todos os seus escritos, que foram fortemente influenciados pelo Zen, que os sons não precisam de ser adicionalmente determinados, definidos, ajustados, melhorados pelo compositor. Não era o ego que era suposto escolher a partir deste enorme conjunto de sons, mas sim um processo libertado

do ego - o de lançar moedas, originalmente varetas de miléfólio, mais tarde dados, hoje até pelo computador - através do I Ching, um livro com 5.000 anos, através do qual esta prática de dados foi conhecida. Este não é um livro de adivinhação, como as pessoas também pensam erroneamente, é antes um bom amigo. Diz-lhe sempre o que lhe está a acontecer, em que posição se encontra. É por isso que é pensado muito mais artisticamente, embora seja também um ato do ego, ao deixar as coisas serem determinadas desta forma, separar-se do seu ego. Não participa do processo em si ou não o vivencia.

Ou diminui para 99,9%. Este 0,1% corresponde à decisão do ego de renunciar [ao controlo]. Mas, ainda assim, todo o procedimento decidido por mim é determinado pelo ego. Cage não lançava os dados ilimitadamente, para tudo e qualquer coisa, mas apenas para certas obras, instrumentos, sempre para uma área muito específica, uma questão muito específica, como ele dizia. Ele não queria respostas, queria fazer perguntas sobre o material musical.

Versão ligeiramente adaptada por Ingo Ahmels, da transcrição de Karim Himida, Lisboa 2020 © by slacapo: ggmhb, Bremen 2005. Segunda publicação do suplemento em DVD da publicação impressa bilingue "Ingo Ahmels, Hans Otte - Klänge der Klänge / Sound of Sounds", editado por Rolf W. Stoll, © Mainz, New York 2006 SCHOTT MUSIC INTERNATIONAL



Hans Otte, foto © Silvia Otte

## O LIVRO DOS SONS

O compositor Tom Johnson, residente em Paris, escreveu um artigo para o nova-iorquino *Village Voice* sobre a estreia de *Buch der Klänge* em Dezembro de 1982, sob o título «Piano Man»<sup>1</sup>. O seu relato repete algumas das ligações já mencionadas, mas, em poucas palavras, abre um panorama de trabalho profundamente focado e pode ajudar-nos a entender com mais detalhe a poética do som de Hans Otte.

## PIANO MAN

De Tom Johnson, destaque-se em particular uma frase notável, precisamente por ter sido escrita por um compositor e pianista experiente: «Senti que estava a entrar em contacto com o som, de uma forma que nunca antes tinha experienciado.»

**Piano Man: Hans Otte**  
*14 de Dezembro de 1982*  
*A memória do programa de*  
*Maurício Kagel e a estreia da*

obra de John Cage para cinco orquestras, que ouvi no Metz Festival no último outono, ainda está vívida na minha mente, por isso regresssei este ano à pequena cidade francesa, na esperança de encontrar recompensas semelhantes nos 11<sup>os</sup> 'Rencontres internationales de musique contemporaine'. Mais uma vez, tinham sido programados cerca de 10 concertos para quatro dias, mais uma vez, as salas cheias de novos profissionais de música e fãs de toda a França e Alemanha Ocidental, e, mais uma vez, perdi cerca de metade das atividades. Mas, novamente, voltei para casa com uma experiência que sei que irá permanecer comigo durante muito tempo. Desta vez, foi um recital de piano solo pelo compositor alemão ocidental Hans Otte. Otte, um homem de cinquenta e tal anos, foi aluno de Hindemith e Gieseking. Ganhou reconhecimento muito cedo na sua carreira, como compositor e como pianista, mas, em 1959, aceitou o cargo de chefe do departamento de música da Radio Bremen e, hoje, parece ser bem mais conhecido pela sua posição executiva do que pelo seu trabalho artístico. Se isso é em parte porque ele simplesmente não teve tempo para se concentrar na sua carreira de compositor, sem dúvida, é também porque o seu amplo trabalho criativo abarcou desde peças atonais mais convencionais

a peças semi-minimais para ambientes de som/luz e produções de vídeo, tornando difícil a sua classificação pelos ouvintes. As pessoas que são conhecidas há algum tempo tendem a ser ignoradas e compartimentadas, e isso parece ser ainda mais verdade na Europa do que na América. Assim, reparei que algumas das pessoas que tinham assistido entusiasticamente a outros concertos do festival não se deram ao trabalho de aparecer no recital de Otte. Sem saber o que pensar disso, e tendo aversão a compartimentações, pude ouvir o que foi talvez o concerto mais ponderado, mais bem executado e mais inspirador do festival. 'Book of Sounds' [Das Buch der Klänge / O livro dos Sons] é um conjunto de 12 peças que durou, nessa atuação, cerca de uma hora e vinte minutos. O estilo da obra pode ser considerado minimalista, dado que cada peça está escrita numa textura bastante simples, sem clímax nem desenvolvimento no sentido tradicional. No entanto, há muito pouca repetição exata e muita concentração na harmonia. Também há um saudável respeito pela tradição. À medida que as texturas mudam gradualmente de um conjunto de notas para outro, a música soa de algum modo mais próxima de Chopin do que de Steve Reich. Enquanto os minimalistas americanos se viram como inovadores e tentaram evi-

tar referências ao passado, Otte é um sintetista, reunindo ideias antigas e ideias novas, e fazendo-o de forma inteligente e sensível. Otte iniciou 'The Book of Sounds' em 1979, e só este ano o terminou, e é óbvio que o trabalho durou muito tempo. Tocando maioritariamente de memória, o compositor mostrou-se sempre sereno, consistente, confiante. Parecia que tinha tocado estas peças durante anos, e, claro, fora realmente assim. Também a música parecia serena, segura de si, segura do que estava a dizer. Tive a sensação de que o compositor experimentara várias alternativas antes de fazer as escolhas finais, em todos os detalhes, nos pequenos contrastes na dinâmica, nas pequenas mudanças de harmonia, na colocação dos elementos contrastivos. A composição é dedicada a 'todos aqueles que querem aproximar-se do som, para que, em busca do som, do segredo da vida, descubram a sua própria ressonância.' A minha tradução é assumidamente insatisfatória, mas o sentimento é o apropriado. A peça explora as possibilidades do som a um nível relativamente profundo, e ouvindo-a senti que estava a entrar em contacto com o som, de uma forma que nunca antes tinha experienciado. Não é que o compositor estivesse a explorar novas cores do piano. Quase toda a música se desenvolve na metade direita

do teclado, e as texturas também são relativamente convencionais. Quatro das peças (3, 4, 8, 12) são na verdade apenas sequências de acordes, três (2, 7, 9) seguem padrões simples de arpejo, quatro (1, 5, 10, 11) movimentam-se entre duas sonoridades, e uma (6) é apenas uma melodia que podia ser tocada com um dedo. E, contudo, há algo de novo em toda a música. Isto liga-se, de alguma maneira, com uma atividade formal e harmónica incomum, mas também com inter-relações entre movimentos. Muitas vezes, quando o compositor começava uma nova secção, eu tinha a sensação de estar a reentrar no tempo, no registo, ou no universo harmónico de uma das peças anteriores. Não creio que 'The Book of Sounds' seja rigidamente estruturado, mas há suficientes ligações entre os andamentos em que cada um parece informar os outros. Acontecimentos particulares nas peças individuais são por vezes bastante invulgares e eficazes. O tempo bastante rápido é estranhamente interrompido por secções que são subitamente lentas, por exemplo. A segunda peça interrompe-se lá mais para o fim com uma pequena cadência, como por vezes encontramos nos Prelúdios de Bach, mas nunca esperaríamos encontrar neste contexto. Na quinta peça são superimpostos acentos ocasionais numa textura, de resto,

suave. As harmonias das teclas brancas da oitava peça tornam-se estranhamente cromáticas de tempos a tempos. A ondulação da décima peça é abruptamente interrompida, a dada altura, com a inserção de seis acordes lentos. A décima segunda peça desenvolve-se no registo superior, exceto quatro notas graves que se intrinsecam, como vindas de outro mundo. Não consigo deixar de me lembrar que, no início dos anos 70, por vezes parecia que o antiquado piano acústico estava praticamente acabado. Após anos a tocar o pobre instrumento com martelos e garrafas, a amplificá-lo com todo o tipo de microfones, e a dar cabo dele com peças do género destrua-o-instrumento, já era difícil levar a sério o velho som de Chopin. Acho que o mesmo acontecia na música popular, em que os teclados elétricos tomaram quase completamente o lugar do piano de cauda. Mas agora voltaram a ouvir-se pianos acústicos com bastante regularidade, mesmo na rádio AM, e, nos campos experimentais, parece-me que o piano solo tem sido muito utilizado. Duas das minhas peças preferidas dos últimos anos são The People United, de Frederic Rzewski e Time Curve Preludes de William Duckworth, ambas grandes obras para piano solo e, agora, acrescento 'The Book of Sounds' de Otte a esta pequena lista. Há muitas outras categorias vivas

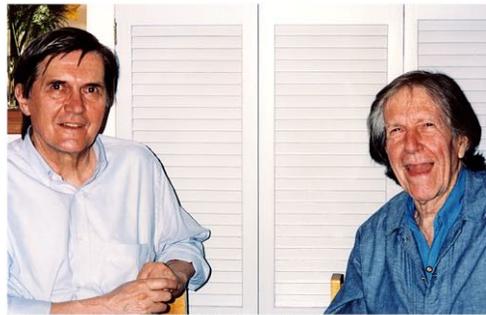
atualmente, tal como a música computadorizada, obras orquestrais, ópera, quartetos de cordas, escultura sonora e voz solo, mas não consigo pensar em três maiores obras recentes que me tenham agradado tanto como estas três para piano solo. O instrumento de Chopin está vivo e bem, e tão fresco e criativo como sempre, e o mesmo se pode dizer de Hans Otte.

Excertos do texto alemão, extraídos da versão em PDF de Schott-Publikation »Ingo Ahmels Hans Otte – Klang der Klänge / Sound of Sounds, Mainz/NYC 2006«

## SENTIR OS SONS – UM CAMINHO EMPÍRICO (OTTE VERSUS CAGE, TAKE 1)

Como é que o compositor de *Buch der Klänge* alcança o efeito referido por Tom Johnson (e não foi, de todo, apenas ele a referir-lo)? Encontramos uma pista na biografia de Otte. O artista responde às exigências totalitaristas acima referidas com uma questão chave que desarma e critica a ideologia: «O que faz o compositor com os sons? Utiliza-os para representar as suas ideias, conceitos, o seu programa político ou literário? Ou procura descobrir a própria natureza dos sons e desenvolvê-los no tempo?»<sup>2</sup> Hans Otte passou três anos a compor a sua mais extensa obra para piano solo. Ele destilou a forma final deste ciclo, subdividido em 12 partes, a partir de mais de quatrocentas folhas de esboço. Num processo de criação progressivo, modificou vezes sem conta as suas notas, sentado ao piano e, por fim, condensou-as na partitura final. O manuscrito final, de 1982, é constituído por 21 folhas.<sup>3</sup> Em conversas com vários entrevistadores, o compositor explicou detalhadamente o seu processo indutivo: «É frequente procurar durante meses um som muito específico, e a sua natureza [...]»<sup>4</sup> «Os sons mostram para onde querem [e não querem] ir. Na verdade, segue-se mais os

sons, do que se compõe.»<sup>5</sup> «[Para mim, trata-se da] vida interior ou – como diria Schönberg – «a vida instintiva dos sons», que até aqui nunca foi devidamente descoberta, porque as pessoas avançavam



depressa demais para o som seguinte, [...] na] viagem para dentro do som [...], uma *voyage intérieure* [...]. Sempre fui uma [...] pessoa obcecada por sons, e nunca deixei de procurar a sensualidade, a clareza. A percepção sensorial dos sons: essa era a minha grande questão.»<sup>6</sup> «É um antigo sonho meu, descobrir a natureza dos sons, e não usar os sons para dizer uma outra coisa.»<sup>7</sup> Perscrutar a natureza dos sons diretamente ao piano tornou-se o caminho preferido de Otte para a composição, no final dos anos 70, o mais tardar. Ao mesmo tempo consciente e intuitivamente,

ele ouve, toca, sente as suas séries de sons, modela-as e reformula-as, inspira-as e volta a expirá-las.<sup>8</sup> Só quando parece ter sido encontrado um ponto de equilíbrio, é que as formas são

notadas graficamente na partitura, e, se necessário, novamente questionadas e modificadas. O processo de revisão dialético de Otte ao serviço do desenvolvimento é, em suma, do do Ocidente. No entanto, o compositor reconhece, neste contexto: «Estou grato a John Cage pela chamada de atenção para os sons [tal como são: [...] a sua atitude perante os sons e as coisas do nosso mundo [...]: a arte do deixar ir, do deixar ser, do deixar acontecer.»<sup>9</sup> Otte já tinha conhecido o seu contraponto criativo e futuro amigo, o norte-americano John

Cage, na cidade de Nova Iorque, em 1950, mas só uma década mais tarde se aproximou cada vez mais das suas obras e ideias. Já então, Cage perseguia um caminho claramente diferente. Desde o final dos anos 40, que o som lhe parecia ser um “fenómeno base” universal, que pode explicar-se dedutivamente. A sua meticulosidade era como a de um cientista ocidental empenhado na objetividade, mas, neste período, Cage volta-se de uma vez por todas para a metáfora asiática. Estudos Zen intensivos e discussões na Universidade de Columbia com Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966)<sup>10</sup> levam-no ao mundo do *Tao Te King*<sup>11</sup> e do Zen. A filosofia do extremo oriente tornou-se a pátria adotiva de Cage. Ele sentia que o seu recentemente descoberto “ponto de vista asiático” era mais promissor na superação dos problemas humanos do que a psicanálise que acabara de começar e logo interrompera. Como é bem sabido, esta última baseia-se na ideia ocidental de progresso através de uma análise racional, uma ideia da qual Cage se dissocia consistentemente. Ele começa também a incorporar o ruído na sua música. Quer excluir dela o sujeito ativo, na medida do possível. Na partitura da chamada *silent piece*, a composição de três andamentos ‘433” de 1952 para qualquer instrumento ou combinação de

instrumentos, Cage cria um extremo composicional para cada um dos três andamentos, indicando apenas a instrução *tacet*. Decide fazer um ataque radical ao conceito ocidental de obra, que até essa data ainda era vinculativo na vanguarda. A fim de, pelo menos, limitar o poder arbitrário (*divide et impera*) do ego analizador e materialmente dominado, Cage persegue uma beleza involuntária do som. Dito de uma forma não-ocidental: um simples estado de ser dos sons. Depois de 1952, como ele próprio reconhece, as suas obras tendem a existir «em harmonia com o silêncio».<sup>12</sup> O sistema de referência da sua música são as *chance operations* descritas no *I Ching*<sup>13</sup>. Num antigo livro de oráculos asiático, Cage encontra a ferramenta apropriada às suas intenções e utiliza-a continuamente a partir de agora. Mas, mais tarde, substitui as *chance operations*, com as varetas de milefólio ou com o lançamento manual de dados, pelo *random access* computadorizado para simplificar o processo de trabalho. Cage compreende o arquétipo do silêncio do extremo-oriental como simultaneamente presença tonal-espacial e processo mental: «Ouve-se melhor num estado de vazio mental.»<sup>14</sup> *Music of Changes* (1951)<sup>15</sup> e *Music for Piano* (1956)<sup>16</sup> de Cage testemunham a produtividade artística da sua abordagem experimental

completamente nova. Cage abandonou modelos ocidentais aleatórios como o jogo de dados musical de Mozart ou os cânones-enigma de Bach, nos quais há sempre total controlo do que é possível. Encontrou o seu próprio processo dessubjetivador de composição, que parece ser capaz de abolir completamente as restrições dependentes do sujeito. O ego do compositor supostamente tomou uma única decisão subjetiva: nomeadamente, a de usar o procedimento aleatório. Não se pode negar que é possível ver nisto um autoengano (frutuoso) e que as partituras de Cage soavam por vezes extremamente análogas ao serialismo sistematicamente hiperorganizado dos anos 50 de Darmstadt, que era o epitome do conceito ocidental de progresso. Mesmo assim, Cage e o pianista e compositor David Tudor (1926-1999) provocaram um tumulto na bipolar «Meca da música ocidental», Donaueschingen/Darmstadt.<sup>17</sup> Até um proeminente expoente do serialismo, Pierre Boulez, ligado a Cage por laços de amizade, desde o final dos anos 40, estava interessado no processo de despersonalização (*dépersonnalisation*)<sup>18</sup>. No entanto, ao contrário do método de Cage, o seu fraseado seguia uma lógica ocidental de desenvolvimento. São evidentes as diferenças da «subjetividade acústico-háptica» de Otte dos finais dos anos 70.

Otte sentiu inabalavelmente, ao seu piano, as suas harmonias e sons. Antes disso, porém, permitiu-lhes, num ato consciente-intuitivo, desenvolverem as suas próprias vidas. Isso possibilitou transcender os constrangimentos dos sistemas tradicionais de harmonia funcional, ritmo cadencial, e a forma da obra. No caso de Otte, trata-se de uma revolução suave a partir do interior do sistema, e não da sua transformação radical. Esta diferença entre Cage e Otte espelha, com toda a similaridade nas suas intenções anarco-estéticas, as diferenças entre oriente e ocidente. É tão significativa como a cisão vertical continua entre as portas basculantes alinhadas horizontalmente no centro do duplo retrato de Nora Farrell [...]. A artista tirou esta subtil fotografia dos dois amigos, em maio de 1992, na cidade de Nova Iorque, poucos meses antes da morte de Cage.

A busca consciente e intuitiva do som, por parte de Otte, resultou na obra *Buch der Klänge*, bem como em mais de vinte obras maiores e menores para vários instrumentos (como as cassetes para várias instalações de som, ver OVV 42-69). Em *Stundenbuch*, concluído 16 anos depois, será evidente como Otte conseguiu refinar ainda mais a harmonia aberta "sentida" em *Buch der Klänge*, de forma consequente, passo a passo, com grande

paciência e suavidade evolucionária. Otte completou, em 1991, o seu segundo grande ciclo para piano, iniciado sete anos antes. Após algumas atuações públicas de versões intermédias, ele próprio documentou a versão final em CD, em 2000.<sup>19</sup> Na esteira dos *Livros das Horas* literários do ocidente, como o do Duc de Berry ou o de Rainer Maria Rilke,<sup>20</sup> ele integrou no seu *Stundenbuch* também obras não musicais, como a coleção associada de textos aforísticos a que Otte chama *Inschriften* (Inscrições)<sup>21</sup>, assim como a série de obras gráficas *Einzeichnungen*,<sup>22</sup> que brotaram também da sua pena. *Buch der Klänge*, o multimédia *Stundenbuch* e as instalações artísticas *NamenKlang* e *Ich-Atemobjekt* mostram que Otte era capaz de expressar a sua poética ocidental com meios refinados e simples, não apenas na sua música para piano, mas também na área de fronteira entre a poesia, a escultura, o ruído e o som. Hans Otte não é um Cage europeu – pelo contrário, é sobretudo um suave (r)evolucionário. Só desde a última década do século XX perpassa a sua obra também um audível e visível sopro de Zen...

### RECEPÇÕES ESTREIAS, CERTOS, MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Hans Otte atuou no domingo, dia 21 de novembro de 1982, às 11h da manhã, no cinema «Ciné 35» em Metz, na Rue de Verdun, na estreia do seu *Buch der Klänge*. Apoiado pelo Goethe Institut Nancy, o evento integrou-se no festival *Rencontres Internationales de Musique Contemporaine*, organizado pelo Centre Européen pour la recherche musicale, tendo Claude Lefebvre como diretor artístico. Uns meses mais tarde, Otte gravou-o para a editora discográfica *Kuckuck*, que pertence à editora musical Eckart Rahn, de Munique. Foi lançado nos formatos de LP, MC e CD. Em poucos anos foram feitas milhares de cópias, e vendeu invulgarmente bem para música contemporânea. Nos primórdios dos Compact Disc em formato digital, havia limitações técnicas. A versão digital em CD foi encurtada em cerca de 5 minutos.<sup>23</sup> A gravação completa cabia no LP de vinil, mas com a desvantagem de que o disco precisava de ser virado a meio da peça. Em 1984, Eckart Rahn também publicou a única versão impressa da partitura. O manuscrito de Otte encontra-se em OMP sob a sigla HO 1982.1. Um extenso relatório de atuações com comentários de Herbert Henck está no apêndice,

pgs.152-156. A sua leitura é indispensável para uma interpretação profissional da obra.<sup>24</sup> Apesar de ter recebido o seu primeiro tratamento contra o cancro em regime de internamento, no verão de 1983, o compositor tocou a obra em muitos lugares do mundo nos doze anos que se seguiram. Numerosos convites, apoiados principalmente pelo Goethe-Institut, levaram o pianista ao Brasil, aos EUA, à Coreia, ao Canadá e a muitos outros países, após terminar a sua atividade na Radio Bremen.<sup>25</sup> Onde quer que Otte fosse, *Buch der Klänge* era bem recebido. O público em todo o mundo também era tocado pelo facto de o pianista, ao vivo, anular a habitual separação entre compositor/obra e intérprete. Devido a esta integralidade, os recitais de Otte, que não eram frequentados apenas pelos conhecidos, eram experienciados como autênticos. Para além das críticas, muitas reações pessoais o testemunham.<sup>26</sup> Mesmo as gravações em vídeo, feitas para o arquivo 'dacapo', transmitem algo do "intenso relaxamento" que o pianista Hans Otte conseguiu transmitir ao vivo.<sup>27</sup>

### OUVINTES NOVOS E DIFERENTES, MOHAN, ZEN

Não é de surpreender que agora Otte atraia também novos ouvintes para a música contemporânea para piano. Os círculos ligados à

terapia, à meditação e ao esoterismo sentem-se tocados. Nesta fase da vida, Otte aproxima-se do meio heterogêneo dos buscadores de sentido. Sob pressão de uma doença que fazia perigar a sua vida, e que exigia uma mudança, ele intensificou os seus estudos das ideias e escritos espirituais do eclético professor de filosofia indiana e, mais tarde, guru de uma seita, Rajneesh Chandra Mohan (1931-1990).<sup>28</sup> A influência de Mohan, conhecido por Bagwan, que reuniu muitos seguidores na Alemanha Ocidental dos anos 80, poderá talvez ser explicada pela sua crítica veemente da racionalidade hiperenfaticada e unilateral dos estilos de vida ocidentais – uma crítica que não está distante das ideias de Wilhelm Reich (1887-1957). Na instável "destruição mutuamente assegurada", que parece ter sido quase esquecida, apenas uma década e meia após o fim da Guerra Fria e da retirada dos mísseis Pershing II da Alemanha reunificada, esta racionalidade conduz a um clima cultural opressivo em grande parte do mundo ocidental. No meio da Alemanha, as superpotências, União Soviética e EUA, enfrentam-se armadas até aos dentes, invocando a racionalidade. As viagens entre o Este e o Oeste são negadas à vasta maioria das populações dos países do Pacto de Varsóvia. Dos movimentos pacifistas e ecológicos emerge,

em 1980, o Partido dos Verdes, inicialmente apoiado por artistas importantes como Joseph Beuys (1921-1986). O acidente grave (nível 7 na Escala Internacional de Acidentes Nucleares), no reator nuclear ucraniano de Chernobyl, em 1986, vê serem concretizados os piores receios. A crítica à racionalidade floresce nesses anos. O foco do interesse filosófico de Mohan, na parte final da sua vida, foi o Zen. O Zen, por outro lado, foi o ponto de ligação pessoal, pois na casa de Otte existia um interesse pelo budismo zen japonês desde os anos 60. Uta Otte procurou um mestre Zen no Japão, em 1979, e tornou-se sua aluna. Os escritos de Daisetz (que significa: grande simplicidade) Teitaro Suzuki e a literatura base budista tornaram-se cada vez mais familiares a Otte. Práticas de meditação, em que técnicas de autoperceção se destinam a silenciar a enchente de pensamentos – desde o Zazen (sentar-se sem fazer nada) até retiros de Sesshins – tinham uma função na sua vida diária. Tornaram-se uma influência audível na composição de Otte, especialmente no seu *Stundenbuch*. No início dos anos 90, ele trabalhou nessa peça, enquanto a sua mulher participava como laica na vida monástica do Mosteiro Zen Hoshin-ji, perto da cidade de Obama, na região de Fukui-ken, a cerca de uma hora de Kyoto. O compositor foi

honrado com o nome japonês «Shingetsu» – que significa “lua refletida na água”. Pelas razões acima referidas, Hans Otte, o «Piano Man», precisava de um piano para compor, que não havia nas imediações do mosteiro de Obama. Por isso, as suas estadas no Japão entre 1990 e 1996 foram esporádicas. Mas Harada Sekkei Rōshi, Mestre Zen de Otte e abade do mosteiro Hosshin-ji, era convidado regular na Alemanha. Em 1999, assistiu à estreia da obra de Otte, *Mémorial para grande orquestra*, de trinta e cinco minutos OWV 64, por ocasião da «Peace Prayer Meeting» anual, tocada para uma audiência de trezentas pessoas, em Osaka, e gravada para a televisão japonesa. O último capítulo de *Buch der Klänge* encontra-se novamente, aliás, numa versão instrumental de *Mémorial*.<sup>29</sup> *Buch der Klänge* não exclui percepções distorcidas do campo esotérico. A este respeito, esta obra é igual a qualquer outra música composta com integridade, que não se pode defender da receção e aprovação de sectores duvidosos. As obras de arte também têm de ser defendidas dos seus amigos. Mas as reações à experiência auditiva de *Buch der Klänge* testemunham a felicidade da comunicação que se estende muito para além da intensidade de uma noite de piano bem-sucedida.<sup>30</sup> Talvez os sons de *Buch*

*der Klänge* sejam bem recebidos, porque Otte considera cuidadosamente todo o ambiente «esférico» de compor, tocar e ouvir música. Ele não é um génio solista em ação, pertencente aos eleitos, mas claramente «um de nós», embora a música para piano seja, sem dúvida, o métier de Otte por excelência. Um quarto de século depois, *Buch der Klänge* continua a fazer parte do repertório de muitos pianistas famosos. Embora alguns «capítulos» estejam tecnicamente ao alcance de amadores, a obra representa um sério desafio musical – apesar da sua transparência estrutural e boa compatibilidade pianística. A partitura não pode ser simplesmente só tocada. O capítulo 11 exige ser tocado com profundidade de foco, mas também com consistente e imperativa compreensão mental e com o desenvolvimento improvisacional dos padrões oferecidos. Noutros capítulos, as decisões de grande alcance, por exemplo, no que diz respeito à escolha do tempo e ao número de repetições, são deixadas ao critério dos executantes: «A duração das peças individuais está igualmente dependente da capacidade artística do executante; cabe-lhe introduzir as variadas figuras de som, para serem repetidas de forma a que a sua natureza possa desenvolver-se livremente.»<sup>31</sup> Apenas o intérprete que se deixa envolver pela obra tem hipótese de penetrar no som

dos sons. Desde a sua despedida dos palcos, o pianista Otte encontrou muitos executantes herdeiros, mais velhos e mais novos. Entre eles, encontram-se os alemães Claudia Birkholz, Herbert Henck e Philipp Vandré, na América do Norte, Margareit Leng Tan, Lois Svard e Frédéric Rzewski, na Austrália, Roger Woodward e Julia Andrews, a suíça Marianne Schröder, o holandês Reinier van Houdt e a japonesa Tomoko Mukaiyama. Para alegria de Otte, todos eles conseguem encontrar soluções significativamente diferentes.<sup>32</sup> O pianista e investigador musical Herbert Henck gravou a obra, em 1998, para a ECM em Munique. O resultado é especialmente convincente. Otte fica entusiasmado. O texto da brochura de Henck, como sempre, exaustivamente pesquisado, vai direto ao assunto, ao identificar o que constitui a essência de *Buch der Klänge*, ainda com mais verdade para *Stundenbuch*: «Contenção, clareza, compreensibilidade e despojamento são o cunho desta música.»<sup>33</sup> Precisamente devido à bem-sucedida redução para e concentração no som instrumental como tal, *Buch der Klänge* pode ser considerado um marco do inesperado renascimento do piano nos anos 80. O som do piano é aqui marcado pela tradição, ao mesmo tempo, o instrumento ainda possui o potencial para o “inteiramente diferente”.

#### INVENTAR SOM AO PIANO (OTTE VERSUS CAGE, TAKE 2)

Otte encontra, Cage inventa. Isso reflete-se em *Buch der Klänge* e nas *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946-1947).<sup>34</sup> O ciclo de Otte usa o instrumento tradicionalmente inalterado; Cage, refinadamente, vira-o de cabeça para baixo e reinventa-o. O resultado em ambos os casos: obras-primas únicas. John Cage, fundamentalmente, redefiniu o som do piano por volta de 1946. O seu ciclo *Sonatas and Interludes*, inspirado por Henry Cowell (1897-1965), é uma das excecionais obras para piano do século XX. Cage expandiu o «som espacial do piano» de forma extremamente surpreendente, dando-lhe uma dimensão não europeia, transformando o instrumento, com astúcia e sem cerimónias, num ensemble de piano e percussão que soa como um gamelão javanês. O *coup* de Cage ocorreu em poucas semanas, nascido da falta de espaço de um teatro.<sup>35</sup> Mesmo passados sessenta anos, ainda resulta em espanto por parte de quem nunca o ouviu antes. Ambas as obras, *Buch der Klänge* de Otte e *Sonatas and Interludes* de Cage, permitem, através do seu alto poder de invenção, o que não era previsível, nem nos finais dos anos 40, nem no início dos anos 80: a descoberta de novos aspectos de um produto industrial que

fora refinado durante séculos até ao non plus ultra. Isso lembra o momento em que Salvador Dalí (1904-1989), num dos seus filmes surrealistas, sobe a uma escada e risca com prazer o «non» do «non plus ultra» escrito sobre o portão de entrada: «plus ultra!» Deveria acrescentar-se aqui que o efeito das atuações ao vivo da obra de Cage pode ser potenciado através de uma colocação cuidada dos microfones e melhoria da distribuição do som. As performances tradicionais de *Sonatas and Interludes* têm a desvantagem de apenas o executante poder ouvir toda a riqueza dos eventos sonoros – uma desvantagem da perspetiva auditiva da audiência que não poderia ter sido a intenção de Cage. As ressonâncias que são essenciais à peça - sons e timbres extremamente delicados – são, não raro, baixas demais, mesmo a uma pequena distância.<sup>36</sup> Já em *Buch der Klänge*, no caso de grandes espaços e audiências, há que ter em consideração, em determinadas circunstâncias, a cuidadosa distribuição do som. Por outro lado, Otte compôs a sua obra precisamente para o piano de cauda, que foi concebido para as condições acústicas das salas de concerto.

#### KANDINSKY – SCHÖNBERG – OTTE

Otte encontra. Em termos de técnica de composição, em *Buch der Klänge*, desde o início, todas as expectativas sobre o consagrado compositor de música nova, figura pública da cultura, da rádio e programador de festivais sob pressão, foram ignoradas. No auge da sua consciência, formada na tradição clássica, na música contemporânea e na tradição não europeia, o compositor desconstruiu, baseando-se em meios de criação aparentemente ultrapassados, de forma quase inocente: «Já não escrevia nada para piano solo há muito tempo e queria [...] poder fazer música verdadeiramente para mim, sem a ajuda de todos estes extras técnicos [...]. Há muito que este instrumento não era feito soar como realmente quer soar.»<sup>37</sup> Otte seguiu o caminho de encontrar intuitivamente o som dos sons - e sem querer reinventá-lo com intervenções de nenhum tipo - através da economia de meios, e, especialmente em *Stundenbuch*, por extrema redução. Parâmetros base como a altura, a duração e a densidade são libertados de obrigações para com a harmonia funcional e simplesmente aplicados de diferentes maneiras: o som dos intervalos, das linhas e dos próprios acordes, que são agora concebidos como agregados síncronos de estados

de som, torna-se a matéria da composição. Aqui evidencia-se o paralelismo com o desenvolvimento das artes no início do séc. XX. A correspondência entre o pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) e o compositor Arnold Schönberg (1874-1951)<sup>38</sup>, editada por Jelena Hahl-Koch, em 1981, documenta um momento chave da alta modernidade ou modernismo tardio.<sup>39</sup> Os quadros de Kandinsky começam a tematizar pontos, linhas, planos e cores como tal. Ele dá aos seus quadros títulos musicais como *Improvisation*. Schönberg, que também estava ativo como pintor, escreveu miniaturas como *Sechs Kleine Klavierstücke* op. 19. As suas notas, nomeadamente, os valores individuais, já não apresentam relações harmônico-métricas vinculativas. Já não há um princípio formal supraorientador. Cada nota é substancial, material particularizado, a forma tornou-se manifestação: a única medida do compositor é a sua intuição. Schönberg escreveu, como se tivesse acabado de ler Freud: «Um sentimento verdadeiro não deve ser impedido de descer ao reino escuro do inconsciente, uma e outra vez, para trazer à superfície conteúdo e forma como uma unidade.»<sup>40</sup> Notas, gestos e sons foram então deixados a si mesmos, à sua vida instintiva, por um curto espaço de tempo. Ao contrário de Hans Otte, Schönberg, na sua obra tar-

dia, quase nunca mais conseguiu atingir o grau de liberdade de sons alcançado por volta de 1911. As funções estruturais da harmonia<sup>41</sup> – como no título de um livro de Schönberg publicado postumamente em 1954 – soavam mais promissoras do que as formas historicistas utilizadas por ele de forma perturbadora, como os Minuetos de doze notas, etc.. Schönberg diz, sobre este curto momento de liberdade, no qual não conseguiu aprender a confiar: «Não me detive muito tempo neste estilo; mas ensinou-me duas coisas: primeiro, a formular pensamentos de forma aforística, que não requeriam continuação por razões formais; segundo, a ligar ideias sem o uso de conectores formais, e apenas por justaposição.»<sup>42</sup> Uns bons setenta anos mais tarde, Hans Otte usou terceiras, quintas, sextas, décimas terceiras de forma muito diferente: escalas modais e tonais, padrões repetidos e simetrias são facilmente audíveis nos espaços sonoros que as suas partituras criam. Encontram-se novamente aqui elementos familiares, como os que são ouvidos em *Präludien und Inventionen* de Johann Sebastian Bach, nos *Lieder* de Franz Schubert, em *Études* de Frédéric Chopin e em *Préludes* de Claude Debussy. Nos padrões dos minimalistas americanos Terry Riley, Steve Reich e La Monte Young, voltam a aparecer estru-

turas repetitivas mais independentes em formas mais autónomas. Por sua vez, os trabalhos de Otte dos anos 70 foram influenciados pela cultura musical centenária das *Ragas* indianas, que ele também ouviu e valorizou.<sup>43</sup> Também deixam vestígios em *Buch der Klänge*, que mais tarde foi incorretamente apelidado de música minimal, mas que, pelo contrário, concede aos sons um máximo desenvolvimento... O ciclo de interdependências aqui traçado aponta para uma faceta da música de Otte, já anteriormente mencionada e que engloba o espaço e o tempo. Otte, enquanto compositor contemporâneo e conhecedor íntimo de música antiga, música nova e música exótica incorporou em *Buch der Klänge* material pré-existente e torna evidente a sua presença nos seus próprios sons, à maneira ocidental: por tese, antítese e síntese. Desta forma, pode emergir uma nova harmonia «caleidoscópica», sem vínculo à harmonia funcional. Como uma síntese abrangente da(s) história(s) da música, a harmonia de Otte parece inspirar-se em fontes modais, diatônicas, bitonais, quartas harmônicas, cromáticas e não europeias. Isto também se observa na seleção de exemplos nas seguintes «Notas focalizadas». As referências não europeias são claras, por exemplo, em termos rítmicos, na música para piano de Otte, com a ocorrência

de valores como 5, 7, 9, 10, 11 e 0. Em *Stundenbuch*, que é caracterizado por harmonia a duas vozes e efeitos de espelho de vários tipos, o compositor consegue criar um condensado orgânico, em que a harmonia e o ritmo parecem ter sido "devolvidos a si mesmos" pela anulação da sua dualidade. Otte chega tranquilamente a uma poética, em que muito é dito com pouco.

1 Agradecimentos a Tom Johnson pela autorização da reprodução desta passagem.  
2 Hans Otte em Fevereiro de 1987, entrevista com Monika Fürst-Heidmann, WDR 1987, OMP HO 1987.1.  
3 Tamanho original 270 x 339 mm, Formato horizontal, Tinta sobre papel vegetal, 20 folhas numeradas OMP HO 1982.1.  
4 Hans Otte in: Hans Otte. VisuelleMusik: Klänge, Texte, Bilder, Ereignisse, Theater, Catálogo da exposição da Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 1979, cit.: Ingo Ahmels (Ed.): Hans Otte. Série de Publicações Dacapo Vol.1, Bremen 1996, pg. 32 et seq., OMP HO 1993.3.  
5 Hans Otte in: Ute Schalz-Laurenze: «Auf der Suche nach dem Innern der Klänge», in: MusikTexte 17 (1986), pgs. 32-38 e nmz, Edição XII-1986/I-1987, pg. 3 et seq. 6 ver Nota 4.  
7 Hans Otte 1992, Entrevista com Christine Breyahn, in: Neues Museum Wieserburg (Ed.): Denk-Bilder. Caderno 2, Schriftenreihe der Museumspädagogik, Bremen 1992, cit.: Ingo Ahmels (Ed.): Hans Otte, op. cit., pg. 25 et seq.  
8 Otte admitiu, em 1987, num concerto comentado do grupo do projeto «Musik und Prävention», do departamento de antropologia da Universidade de Ulm, que as suas experiências com o Zen e a terapia da respiração tinham sido influências cruciais para ele. In: Tontius Timmermann: «Musik, die den Geist zur Ruhe bringt», in: Südwest-Presse, 11.6.1987, pg. 20. OMP HO 1987.3. Cf. Também a secção «Die Atmungs-Achtsamkeit» in: Nyanaponika: Geistesstraining durch Achtsamkeit, Konstanz 1970, pg. 59 et seq. A primeira instalação de

som de Otte, Ich-Atemobjekt OWW KI 1, de 1972, versa o tema da respiração, OMP HO 1972.1, cf. pg. 116, bem como HB 10. 9 ver Nota 2.  
10 cf. Daisetz Teitaro Suzuki: Zen und die Kultur Japans, ed. Ernesto Grassi, Reinbek 1958/1972.  
11 Lao-tzu: Tao-te-king: das Buch vom Sinn und Leben, revista por Richard Wilhelm, Köln 1978, nova edição ampliada, 1980.  
12 cf. Ingo Ahmels /B. Schulte-Hofkrüger: «Klang und Stille», in: nie wieder kunst, dacapo, Bremen 1993, pgs. 23-27.  
13 cf. Richard Wilhelm: I-Ging, Text und Materialien, Köln 1973/1981, bem como Frits Blok: I Ging, Köln 1997. O modo de consulta do oráculo, que no nosso círculo cultural se encontra associado a nomes como os primeiros tradutores, Richard Wilhelm, Hermann Hesse e C. G. Jung, também pode ser verificado em várias páginas da Internet. 14 cf. nota 10.  
15 cf. John Cage: Music of Changes, Herbert Henck, Klavier, (Primeira gravação da obra completa 5.3. e 14.4.1982, Radio Bremen, Wergo, WER 60099 LPL, nomeadamente, WER 60099-50, bem como «Werkeinführung» (pg.146) e «Vorwort zum Hören» (pg.149), bem como «Praktische Erfahrungen» (pg.115) in: Herbert Henck: Experimentelle Plänistik, Improvisation/ Interpretation/Komposition, Mainz 1994. Sobre Music for Piano 1-84, encontra-se também na pg. 123 et seq. o relatório de Henck sobre o desenvolvimento de um conceito interpretativo.  
16 Music for Piano 53-84 de Cage, tocado por Herbert Henck, encontra-se no CD MOS 1 – John Cage 1912-1992, gravado ao vivo pelo presente autor em 26.1.1997 (337, dacapo-Konzert) (www.dacapo-konzerte.de), cf. nota 14.  
17 cf. David Tudor, carta a Hans Otte, OMP HO 1962.2.  
18 «Mais les entreprises vers un absolu étaient les mêmes. La «dépersonnalisation» voulue par Boulez dans la Structure la est même plus proche en 1951 d'une conception du hasard que Cage n'a pas encore fait siennes.», in: Dominique Jameux: Pierre Boulez, op. cit. 1984, pg. 73. Também se lê aqui que Boulez apresentou Cage a Olivier Messiaen em Dezembro de 1949.  
19 CD hans otte plays hans otte – book of hours, 48 pieces for piano solo, d'c records/dacapo d'c 8, 2000, cf.

http://www2.bremen.de/info/dacapo/dc.html. HB 11-14.  
20 Rainer-Maria Rilke: Das Stundenbuch, in: Werke in 3 Bänden, Vol.1, pgs. [5]-122, Wiesbaden 1955 / Frankfurt a. M. 1966.  
21 Hans Otte: Inschriften, Aphorismensammlung, OMP HO 1998.13. Primeiramente publicado na brochura do CD d'c 8.  
22 Hans Otte: Einzeichnungen, 1998, tinta sobre papel, publicado primeiramente no d'c 8.  
23 No outono de 2006, saiu uma edição em CD, da Celestial Harmonies em cooperação com «dacapo»: e Radio Bremen, que contém a gravação histórica de Otte, de Buch der Klänge, pela primeira vez completa e digitalmente masterizada, juntamente com *Stundenbuch* e face B face.  
24 Herbert Henck: HANS OTTE Das Buch der Klänge, Korrekturvorschläge, publicada aqui pela primeira vez, numa edição revista e ampliada, Deinstedt 1997. Agradecimentos a Herbert Henck pela autorização de reprodução.  
25 Uma lista das execuções da obra por Hans Otte encontra-se em apêndice.  
26 No seu leito de morte, o compositor Dane Ruylyar (1895-1985) só queria ouvir *Buch der Klänge* (carta de Leya Rahel para Hans Otte, OMP HO 1985.6; um antigo alcoólico disse a Otte que Buch der Klänge lhe tinha aberto novas perspectivas para a vida, OMP HO 1988.3; ouvintes de concertos descreveram as suas experiências a Ute Schalz-Laurenze, cf. Nota 5.  
27 A gravação ao vivo do capítulo 6, reproduzido como HB 17, foi feita no 229º concerto-dacapo a 21.6.1991 e foi editada pela primeira vez, em 1991, em «dacapo-CD d'c 0 – silent pieces».  
28 cf. http://de.wikipedia.org/wiki/Osho, consultado em 19.5.2006  
29 cf. OMP HO 1999.6.  
30 ver nota 26.  
31 Partitura, pg. 6.  
32 Em várias conversas com o autor (2004-2005), Otte ficou impressionado com a variedade de interpretações.  
33 Brochura do CD ECM, cf. OMP HO 1999.4.  
34 HB 3.  
35 Herbert Henck: \* Quando Cage, em 1940, então com 28 anos, teve de escrever, em poucos dias, música de palco para a uma atuação da bailarina Syvilla Fort, em Seattle.

Não pôde recorrer ao seu ensemble de percussão [...] - o espaço do teatro [...] era demasiado limitado. Mas havia um pequeno piano de cauda em frente do palco [...]. Inspirado pelo toque direto nas cordas utilizado por Henry Cowell, achou que o som também deveria ser alterado aqui. Após tentativas insatisfatórias com uma base de forma de tarte e com pregos, que Cage colocou ou prendeu nas cordas, os materiais que provaram ser os mais adequados foram os parafusos roscados para madeira e ferro, pedaços de plástico e borrachas. Os timbres originais do piano mudaram drasticamente e mal podiam ser reconhecidos como tal [...]. Ao mesmo tempo, todos os resultados da diferenciação pianística foram preservados e, uma vez estando familiarizado com as peculiaridades pianísticas dos novos sons, podia tocar-se o instrumento tão virtuosisticamente como antes, mesmo que um pouco mais silencioso do que o habitual. De repente, o piano tornava-se numa espécie de conjunto de percussão com tambores e tamborins, guizos, gongos e sinos, um instrumental aparentemente tocado coletivamente, que por vezes se aproximava cada vez mais do som de uma orquestra de gamelão balinesa, já que a preparação tinha alterado ligeiramente a afinação e produzia exóticos e deslumbrantes microintervalos. Embora o procedimento como um todo fosse também simples, expandiu e revolucionou um instrumento supostamente sacrossanto cujo som tinha sido trabalhado durante séculos; tinha nascido um novo género de música de piano. Cf. nota 14.

36 Para a atuação de Herbert Henck para „dacapo“, o autor desenvolveu uma espacialização da peça. A ideia básica era dirigir diretamente o público, em termos acústicos, para dentro do piano de cauda do concerto, conseguido com a ajuda de dois microfones de contacto no corpo do piano e oito altifalantes de alta-fidelidade, dirigidos para cima, colocados no chão entre as filas de cadeiras. O nível de ruído permaneceu muito baixo e o resultado excedeu as expectativas.

37 Hans Otte em conversa com Ludolf Baucke em 1.6.1983, manuscrito não publicado, pg.1.

38 Jelena Hahl-Koch: Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Salzburg/Vienna 1981.

39 Cf. Hermann Danuser: Die Musik des 20.

Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, ed. de Carl Dahlhaus, vol.7), Laaber 1984, pg. 27, pg. 35 et seq. 40 Arnold Schönberg: «Franz Liszt Werk und Wesen», in: Stil und Gedanke (Gesammelte Schriften, Vol.1, ed. Ivan Vojtech) Frankfurt a. M. 1976, pg. 171.

41 Arnold Schönberg: Structural Functions Of Harmony, New York 1954, Alem. - Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, Mainz 1957.

42 Arnold Schönberg: Stil und Gedanke, op. cit., pg. 387.

43 Sobre a sua admiração mútua, ver Pandit Pran Nath: Carta a Hans Otte, de 22 de Julho de 1976, na qual ele descreve Otte como um "verdadeiro santo". OMP HO 1976.5

## Ingo Ahmels HANS OTTE – DOIS TRABALHOS SONOROS

Os dois trabalhos refletem exemplarmente as duas facetas da vida e obra do artista e do mediador de arte, Hans Otte. É interessante esta polaridade entre *l'art pour l'art* deste compositor e pianista, que cria de forma egocêntrica, e *l'art pour l'homme* do comunicativo mediador e promotor de arte, cujos olhos e ouvidos permanecem sempre bem abertos - para os outros e para outras realidades.

### O (EU-) OBJETO RESPIRATÓRIO (Objeto Sonoro Respiratório)

O OVV KI 1 consistia numa simples placa de madeira, com 65 cm de altura e 130 cm de largura. À esquerda e à direita estavam colocados dois altifalantes vermelhos. No meio, um texto escrito a giz, onde se lia: »ein – atmen – aus« [inspirar – expirar]. A instalação incluía ainda um amplificador de dois canais e um leitor de cassetes (MC), com reversão automática, que reproduzia uma fita em loop contínuo, estando a placa pendurada à altura da cabeça do ouvinte. Ouviam-se inspirações e expirações profundas, mudando de fase lentamente, de tal forma que causa e efeito se revertiam, o efeito pretendido por Otte. A obra foi exibida, pela primeira vez, como parte da exposição



Atemobjekt @ Hamburg, foto © „dacapo“ - Archiv

que acompanhou o festival pro musica nova, de 1972, intitulada HÖREN Texts - Bilder - SEHEN<sup>16</sup>, com contribuições de John Cage, Dick Higgins, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen e Hans Otte, na Bremen Kunsthalle. A obra permaneceu por muito tempo pendurada no escritório de Otte, na Radio Bremen, quando não estava exposta noutra espaço. Em 2005, devido a uma inundação no seu armazém, foi descartada, por engano, juntamente com muitas outras obras de Otte. A construção simples, em termos físicos, de *Atemobjekt* contrasta com as profundas implicações filosóficas que a obra de arte conceptual de Otte transmitia audiovisualmente. As palavras inspirar e expirar permitem traduzir, sem ser uma coincidência, a entrada para o mundo e a saída do mundo, o Alfa e o Ômega, entre os quais se situa a vida que respira. Como mencionado

acima, Otte referiu que se tinha interessado pela terapia respiratória, desde o início da década de 70, com posterior ligação a técnicas de meditação. O termo abrange tanto a terapia clínica respiratória (por exemplo, nas doenças pulmonares) como a terapia pela respiração. Com a terapia da respiração, como autoconsciencialização, os utilizadores tentam induzir as funções físicas e mentais básicas, para aproximar, pela meditação, a consciência de um estado de atenção especial.<sup>17</sup> A respiração, que Otte abordou, igualmente, na obra nunca concluída, *Odem - Raumtext für einen Sprecher und Raumklaviatur* (1989, sem a sigla OVV), significa diretamente tempo e ar, tal como duração e ruído enquanto parâmetros; o veículo e o tema da arte acústica do tempo: a música. *Atemobjekt* teve um forte efeito nos seus espectadores, como eu próprio pude observar e documentar em

muitas ocasiões, enquanto assistente do artista, responsável pela exposição.<sup>18</sup> A simplicidade desta instalação experimental também levou a que todos os que a reviram, anos mais tarde, ainda se lembrassem bem dela. *Atemobjekt* de Otte possui uma qualidade arquetípica. Tematiza algo de fundamental.

#### NAMENKLANG [Nomes-Som]

A instalação sonora mais recente de Hans Otte, *NamenKlang* para oito altifalantes em pedestais OWV KI 16, foi exibida pela primeira vez em 1995, no festival de música em Donau-eschingen. No ano seguinte, foi apresentada sob uma forma diferente, como *Mémorial OWV KI*, no âmbito da exposição "Von Kranichstein zur Gegenwart", por ocasião do 50º aniversário do Curso de Verão de Darmstadt para Música Nova. Seguiram-se outras exposições em Schwaz, Bremen, Hamburgo e Nova Iorque.<sup>19</sup> Também em *NamenKlang*, a ideia inicial de Otte é simples, mas a implementação física é mais complexa do que a do objeto respiratório, que é quase um quarto de século mais antigo. O material sonoro é a forma fonética dos seguintes 28 nomes de compositores: Theodor W. Adorno, Luigi Nono, Alban Berg, Maurice Ravel, Pierre Boulez, Terry Riley, John Cage, Erik Satie, Claude Debussy, Dieter



NamenKlang @ Goethe House NYC, foto © Silvia Otte

Schnebel, Franco Evangelisti, Morton Feldman, Arnold Schönberg, Peter-Michael Hamel, Karlheinz Stockhausen, Hans-Joachim Hespos, Igor Strawinsky, Paul Hindemith, Charles Ives, Anton Webern, Mauricio Kagel, Christian Wolff, Helmut Lachenmann, LaMonte Young, Claude Lefebvre, Walter Zimmermann, György Ligeti e Olivier Messiaen. Estes nomes, pronunciados por uma voz feminina, foram gravados em modo de locução. Numa segunda etapa, com a ajuda do processamento de som digital (DSP), a partir da gravação de cada nome, o som de cada um dos fonemas foi isolado e transformado num loop individual - por exemplo, o "i" em Satie. Deste modo, o som relativamente curto em língua falada (Sat "ie") poderia ser prolongado vários segundos, em consequência do loop criado, e a esse resultado ser

acrescentado um fade in e um fade out. O novo som ou imagem sonora assim gerada foi inserida na fita magnética por detrás do som não manipulado do respetivo nome. Os 28 nomes, juntamente com suas extensões anexas, podiam ser combinados em diferentes sequências. A exposição completa deste material sonoro demorava cerca de 9 minutos. Só então é que reapareciam novas combinações de nomes em permutações. Finalmente, quatro sistemas independentes de dois canais reproduziam os sinais das fitas magnéticas através de oito altifalantes. As colunas de som em forma de funil, semelhantes aos das estações ferroviárias, foram montados em plintos com cerca de 120 cm de altura, assemelhando-se a uma escultura. Pareciam pessoas a dirigir-se aos visitantes da exposição, comunicando com eles

olhos nos olhos. Uma vez que as amostras ou extensões continham fonemas diferentes dos diferentes nomes (por exemplo, »au« em Stockhausen, »g« em Cage, etc.), resultavam diferentes intervalos sobrepostos, devido ao vasto espectro sonoro (a-e-i-o-g, etc.). Um efeito vocal-coral revelava-se quando as extensões eram adicionadas para formar acordes. Como a instalação decorria em loop contínuo em leitores com reversão automática, resultavam mudanças de fase na reprodução das fitas magnéticas, nas quais as combinações de nomes já estavam a ser permutadas. Além disso, as oito fitas magnéticas necessárias para a reprodução dos oito canais eram iniciadas desfasadamente. No espaço expositivo, nunca poderia ocorrer duas vezes a mesma situação sonora, no que diz respeito às escalas de tempo humano. A boa ressonância de espaços museológicos hisperacústicos favorecia o efeito sonoro: parecia um coro de diferentes vozes femininas a cantar, apesar de todos os sons serem produzidos pela mesma pessoa. Com o seu último e mais refinado trabalho sonoro, Otte criou algo como um pandemónio pessoal de espíritos amigáveis, uma homenagem às personalidades musicais do seu século XX, com quem esteve ou ainda está ligado, seja por conhecimento pessoal ou amizade, seja pelo contexto do seu trabalho na rádio ou ainda por afinidade artística. Isso e a

maneira como transformou esses nomes em sons, tornou-se um símbolo artístico do sonho poético de Hans Otte, homem do som. Eu (*Objeto Respiratório*) e os outros (*Nomes-Som*) significa, assim, todo um cosmos caleidoscópico de poesia.

#### Notas

- 16 Kunsthalle Bremen, ed., HÖREN SEHEN, brochura que acompanha a exposição, com um prefácio de Jürgen Schultze.
- 17 Ver Stiftung Warentest, ed., Die andere Medizin, terceira ed. (Berlin: Stiftung Warentest, 1994), pgs. 138 e 139 et seq.
- 18 O arquivo »dacapo« inclui as minhas gravações de vídeo ainda não publicadas das obras e exposições; ver informações sobre o OMP no apêndice [...] do meu livro SCHOTTJ. 19 Ibid.

#### SUMMA

O estudo do trabalho artístico de Hans Otte pode ser complementado com a seguinte sinopse:

A abordagem da sensibilização estética, de Hans Otte, poderia ser interpretada como um reflexo poético em resposta à brutalização sofrida na sua juventude, monopolizado por um sistema totalitarista.

Inspirado pelas suas experiências edificantes na América democrática do pós-guerra, da terceira à sexta década da sua vida, Otte, como compositor e radialista,

empenhou-se de forma profunda e apaixonada no despertar cultural da República Federal Alemã, cujo projeto em curso foi e é alargar o horizonte dos dogmatismos monocausais para um sistema aberto de pluralismo estético.

Durante um quarto de século, o radialista Hans Otte reuniu, num só lugar, novos e excitantes mundos do som e centenas de artistas de todo o mundo. Documentou, mostrou, no sentido de Walter Benjamin, a riqueza da música antiga, música nova e música exótica que ainda estava por ouvir, possibilitando assim o seu desenvolvimento.

O «Piano Man» (como Tom Johnson lhe chamou) e compositor Hans Otte perseguiu inabalavelmente o seu caminho pessoal, de forma ocidental e indutiva, para alcançar o seu próprio som dos sons. Dois grandes ciclos para piano tornaram-se, assim, obras-primas de referência: a peça para piano solo *Buch der Klänge*, no início dos anos 80, e o multimédia *Stundenbuch*, no final dos anos 90. Neste último, aproximou-se das metáforas Zen do Extremo Oriente, tal como o seu amigo John Cage, não a partir de um espírito oriental, mas ocidental, e fez uso artístico e pessoal da sua perspetiva sobre a essência das coisas com a devida lentidão. Enquanto John Cage introduziu uma quebra de paradigma

radical e revolucionária, a estética do sintetizador evolucionário Hans Otte está firmemente enraizada no Ocidente: em Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Debussy, Schönberg, Ravel. Análises harmônicas da música para piano de Hans Otte, provaram que o seu caleidoscópio policêntrico de som pode ser abordado sob várias perspectivas. Os meios de criação artísticos, de modo algum novos, de Otte foram aqui utilizados de forma surpreendentemente nova, livre de constrangimentos sistêmicos e, simultaneamente, a partir de dentro de si mesmos. A sua poética técnica de criação, que também funciona metaforicamente, levou o artista Hans Otte a obter resultados magistrais em gêneros que não eram primariamente musicais. No início do século XXI, encontramos-lo na primeiríssima linha da frente das tradições de vanguarda do seu século XX: num "espaço interior do mundo" esférico, do aqui e agora, que contém também o então, o alhures e o amanhã.

O presente estudo tinha por objetivo lançar as bases para novos projetos de exploração do complexo trabalho e da influência de Hans Otte, especialmente com o catálogo OWV e OMP de material digital. Seria particularmente desejável ampliar a compreensão do trabalho de radiodifusão de Hans Otte. Isto poderá contribuir para ajudar a enqua-

drar historicamente este trabalho musical. A influência de Otte mostra como o que é dificilmente possível é, afinal, possível. Finalmente, o projeto moroso de digitalização de partituras e outros documentos históricos contemporâneos deve ser urgente e sistematicamente levado a cabo, uma vez que parte desse valioso material já se encontra em risco de deterioração. O arquivamento sistemático de todas as gravações de som, rádio e filmes do pianista e compositor Hans Otte teria também interesse para o aprofundamento da investigação científica de uma obra que marca uma época.

#### SALUT A OTTE

LA MONTE YOUNG Hans Otte trouxe uma contribuição extraordinária para o meu trabalho. Na estreia de *The Well-Tuned Piano* em 1976, na Alemanha Ocidental, Hans Otte providenciou o maior piano de cauda Bösendorfer para a nossa participação no festival „pro-musica nova“ da Radio Bremen. Também consegui que a Kunsthalle Bremen nos concedesse uma sala espaçosa para os concertos, para que a Marian pudesse instalar o seu ambiente de Magenta Lights. Os concertos tiveram tanto sucesso, que a *Dia Art Foundation* adquiriu o piano e enviou-o para a Bösendorfer em Viena,

para uma afinação personalizada, a fim de adequar o instrumento aos requisitos específicos exigidos para *The Well-Tuned Piano*. O piano foi enviado para Nova Iorque, onde, em Setembro de 1978, dei quatro concertos para celebrar a criação da Dia Art Foundation. Acabei por dar, ao todo, 65 concertos de *Well-Tuned Piano*. Em 1981, foi lançada uma Live-CD-Box com a performance de cinco horas em cinco CDs e em 1987, foi lançada em DVD uma performance de seis horas e 25 minutos no ambiente de Magenta Lights. Estou muito grato a Hans Otte pela visão corajosa da sua sensibilidade musical, que permitiu que *Well-Tuned Piano* crescesse e se tornasse numa das minhas obras gravadas mais importantes. O conto dos Irmãos Grimm, *Os Músicos de Bremen*, fora sempre o meu preferido desde a infância. Gostava do humor e da desviante "nova música" criada pela banda de animais. Quando Hans nos mostrou a estátua na bela praça de *Altstadt*, isso foi, na minha vida, como que o cumprimento epifânico de um presságio mágico. Hans fotografou-me a mim, à Marian Zazeela, ao Terry Riley e ao nosso Guru Pandit Pran Nath à frente da estátua de bronze. Apelidámos essa fotografia de *Os Músicos de Bremen*. Hans Otte é, sem dúvida, o «Honroso Mestre dos *Músicos de Bremen*» – temos orgulho em nos juntar-

mos a ele e nos tornamos membros desta louvável banda de vanguarda. EUA, Julho de 2006

TERRY RILEY Caro velho amigo e colega. Conhecer-te foi seguramente uma das melhores experiências da minha vida e regozijo-me pelo tempo que passámos juntos. És o género de músico compassivo de que o mundo hoje tanto precisa. Uma recordação maravilhosa que guardo, é a de estar sentado na audiência, ao lado do Pandit Pran Nath e da tua filha, ouvindo-te tocar a estreia do teu Buch der Klänge! Grato pela tua notável contribuição para o mundo da música.

Nova Iorque, 4 de Julho de 2006

#### HELMUT LACHENMANN

Hans Otte – eu já o admirava no seu tempo de Stuttgart, enquanto compositor de Montaru-Musik e como pianista magistral de Ludus tonalis e, a partir de certa altura, também em encontros mais próximos, [...] como um bondoso radical que nunca ficava parado e, ao mesmo tempo, ia gentilmente ao encontro dos que estavam cautelosos e hesitantes. Experimentei a sua passagem [...] em Donaueschingen, a sua Touches por Gerd Zacher. Cada obra era produto vivo e inquieto de um passo em frente (ou nalguma direcção). Em 1971, incentivei-me a escrever o meu primeiro quarteto de cordas, Gran Torso, para o «pro musica nova»

de Bremen e celebrou aí o seu show down com Judy Winter. E apesar de toda a sua obsessão pela composição, demonstrou ser um mestre de caloroso afeto para com – sit venia verbo – os colegas [...]. Tornou-se o compositor e pianista de Buch der Klänge – aparentemente distanciado do que determinou o caminho de alguém como eu, que trabalha com os ruídos. Mas em cada uma das nossas esporádicas tentativas de nos conhecermos, muito espasmodas no tempo, sobressaía a amabilidade dos que se aliam na criação, que caracterizou até hoje a nossa relação e suscitou a minha gratidão e admiração.

Leonberg, Junho de 2006

#### MARGARET LENG TAN

Os sons prodigiosos de Hans Otte destilam a essência da melodia. Trata-se de um lirismo ímpar e arrebatador.

Brooklyn, Julho de 2006

DIETER MACK Quando recebi, em 1979, ainda estudante, a minha primeira encomenda de uma composição no âmbito do festival «pro musica nova», não queria acreditar que um artista famoso e um brilhante curador de festival – porque esteve sempre fora do caminho habitual – se dirigisse a mim, comunicando de igual para igual. Ele foi o único, nesse tempo, a considerar a minha experiência da cultura baliuesa, no ano anterior - que tinha

sido quase um choque - como um processo natural e importante (porque transformador de vida) e que não se limitou a sorrir, mas encorajou-me a permanecer nesse caminho. Querido Hans, tinhas razão, e eu agradeço-te sinceramente por isso.

Lübeck, Maio de 2006

#### PETER MICHAEL HAMEL

Sempre admirei a sua inclinação para a «música interior». Um caminho independente! Também lhe estou muito grato por encomendas importantes de composições. O seu On Earth, no Metamusik-Festival de Berlim Ocidental, foi inesquecível. *Stundenbuch*, a mais profunda música interior – autêntica, inconfundível. Desejo a Hans Otte anos de aperfeiçoamento na sua ausência de intenção.

Munique, Novembro de 2005

#### ROGER WOODWARD

No fim de uma turbulenta época da história da música, o humilde viajante Hans Otte, olha para trás, no seu *Stundenbuch*, olha para si mesmo, olhando para a frente, de forma a completar uma viagem na notação livre e espacial do som, que por vezes brilha de forma obscura mas sempre com a paz e a segurança daquela que procura dimensões etéreas. [...] Uma das suas maiores qualidades ao organizar os seus famosos festivais «pro musica nova/antiqua» foi que Otte, com todo o seu

conhecimento e integridade, convidou inúmeros compositores, independentemente dos seus gostos e preferências pessoais, para mostrar o que havia, para possibilitar o desenvolvimento. É precisamente o que falta hoje em dia, num tempo centrado no Ego e no lucro, em que os organizadores de festivais pensam apenas no retorno do seu investimento.

Sydney, Outono de 2005

#### OLE LÜTZOW-HOLM

Querido Hans, Lembras-te daquele fim de tarde, no começo da primavera de 1980? Devia estar a chover muito – ou seria a tempestade de granizo na minha cabeça, enquanto ligava o teu número de uma cabine telefónica, na estação central de Bremen? Eu estava em pânico. Sozinho no mundo, sem ninguém com quem contar. (Não, pensava eu para mim mesmo, nunca vais conseguir terminar a peça de órgão que o Otte te encomendou. Teria sido bom. A tua peça está perdu, sua fraude patética. Como vais poder justificar-te?) «Fala Hans Otte.» A tempestade acalmou perante a tua voz tranqüila e amável. Eu balbuciei algumas incoerências sobre a angústia existencial, o perigo de perder a razão. Silêncio sem respirar. Coração a ribombar. (Como pudeste perturbar este homem tão gentil, que tu mal conheces, a esta hora tardia, a meio da sua meditação?) Do outro lado da linha voltou a ouvir-se a tua voz

suave e focada: «Não se preocupe, venha para minha casa. Podemos falar. Se quiser, passa cá a noite...» Palavras simples, que salvaram a minha vida. Sentámo-nos a beber chá e conversámos horas a fio. Depois adormeci. No dia seguinte, fui para casa e terminei a minha peça. Obrigada, meu amigo!

Gotemburgo, 16 de Agosto de 2006

#### WALTER ZIMMERMANN

Hans Otte foi o meu grande modelo relativamente à organização de concertos experimentais. Mais tarde, convidei-o para o Beginner Studio. Ele tocou o seu grande ciclo de piano Das Buch der Klänge. Admiro-o muito, porque me aproximou de todas essas pessoas da vanguarda americana com o seu «pro musica nova». [...] Lembro-me de *The Well-Tuned Piano*, de La Monte Young, que me causou extraordinária impressão. Também recordeo *Drumming*, de Steve Reich, com Cornelius Cardew, que se sentava sempre a um canto com as pernas cruzadas ou esticadas e esperava. Era tudo tão impressionante para um jovem compositor como eu, esta soberania do acto numa música que decorre perante nós numa espécie de ritual do coletivo. Este «Alguém dá as baquetas aos outros dois, e depois continuamos a tocar», era uma maneira muito diferente de fazer música.

Berlin, Setembro de 2006

#### ROLF JULIUS

Imaginem isto hoje: ouvir a música mais recente, das 20h à meia-noite, todas as quartas, recebendo a Radio Bremen em Brake, Unterweser ... A vida ativa e a escuta ativa começaram, para mim, com Hans Otte, no início dos anos setenta... E com tudo o que veio depois. Obrigada, caro Hans Otte.

Berlin, Setembro de 2006

[...]

#### MALCOLM GOLDSTEIN

Caro Hans, *Alltagsmusik*, sim, todos os dias «sentar-se em silêncio...». Tu agracias-nos, ao violonista e ao público, com um silêncio que respira. Fluindo para dentro e para fora, o som do violino desdobra-se em dimensões cada vez mais ricas. («Ainda está em aberto a notação de diferentes cores que deveríamos determinar quando estiveres em Bremen»), como a erva que cresce de si mesma».

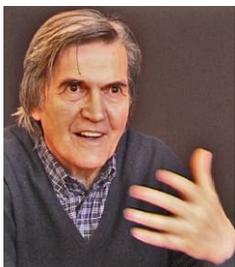
Montréal, 14 de Setembro de 2006

(*Alltagsmusik* für Violine solo OWV 56 foi estreada em 1992 por Malcolm Goldstein.)

Som.  
Som:  
O som é.  
É sempre,  
continuamente.  
É sempre:  
Som no espaço,  
Som espacial  
em toda a volta  
em todas as direções  
e  
em múltiplas formas:  
agudo – grave alto  
baixo longe – perto  
em velocidades variáveis:  
fluído,  
chegando, partindo,  
simultaneamente  
no espaço do tempo,  
no tempo do espaço sonoro  
crescendo,  
abrindo(-se), mostrando(-se),  
àquele,  
que se liberta,  
que se entrega e  
quer permanecer bem  
presente, para assim,  
por um instante,  
poder participar  
dos sons da realidade.

poema do som, 1991

hans otte



Hans Otte (video still) © :dacapo:

#### NOTA BIOGRÁFICA HANS OTTE

\* 3 de dezembro de 1926 em Plauen  
† 25 de dezembro de 2007 em Bremen

Hans Günther Franz Otte, nascido a 3 de dezembro de 1926, em Plauen, na região de Vogtland, provém de uma família de farmacêuticos e cresceu perto de Wroclaw [Breslau]. Aos cinco anos de idade, as artes já o fascinavam, concebia dramas e encenava-os em palcos-miniatura construídos por si. Recebeu a sua formação básica de piano em Bronislaw von Pozniak, a partir de meados da década de 1930. Desde então, compôs peças para piano e outros instrumentos, um concerto para piano aos nove anos de idade e uma primeira sinfonia aos 14. Aos 16 anos de idade, foi recrutado para o servi-

ço de trabalho do Reich, na Checoslováquia e, um ano mais tarde, foi recrutado como operador radiotécnico da Marinha, em Kiel, daí prestando serviço militar no Mar Báltico, em condições opressivas, até 1945. A partir de 1946, Otte pôde estudar simultaneamente composição com Kurt Rasch na Academia de Música de Weimar e direção com Hermann Abendroth, na Bauhaus Fine Arts, e também estudou teatro na Stanislavski School of Acting. No mesmo ano, ganhou o Prémio Nacional de Weimar, na categoria de Improvisação. Entre 1948–50 continuou os seus estudos em Estugarda (piano com Armin Erfurth, composição com Johann Nepomuk David). Em 1950–51, frequentou a Universidade de Yale, em New Haven e estudou composição com Paul Hindemith, depois órgão com Fernando Germani, em Siena, mas logo deixou Itália para continuar a aperfeiçoar-se como pianista, em Estugarda. A partir daí, participou nas masterclasses de Walter Gieseking, em Saarbrücken, em 1954–56. Trabalhou como pianista acompanhador, compositor e pianista concertista; uma primeira gravação foi feita em 1955 com a Filarmónica de Berlim sob a direção de Hindemith. Depois de um período de estudo na Villa Massimo, em Roma (1959), a Rádio Bremen contratou Otte como o mais jovem

diretor musical da ARD aos 32 anos de idade. Aí, paralelamente à sua própria carreira artística, desenvolveu uma atividade que marcou uma época, como mediador cosmopolita da música e da arte sonora, especialmente no âmbito das bienais "pro musica antiqua" e "pro musica nova", que fundou, até 1984: com apresentações não dogmáticas de arte musical nova, antiga e culturalmente diferente baseada na mediação sensorial direta, Otte fez de Bremen uma referência de topo no mundo da música, durante muitos anos. Otte, que esteve sempre em intercâmbio internacional com os melhores compositores, intérpretes, pessoas do teatro, artistas visuais e filósofos de hoje, naquela altura pouco conhecidos, atribuiu-lhes uma série de importantes encomendas, muitas vezes contra a resistência maciça dos comités: aos novos intérpretes de música antiga, de Safford Cape a Nikolaus Harnoncourt, promoveu a criação de mais de 100 novas obras, de Cage a Stockhausen, e a introdução na Europa de música jovem americana, de LaMonte Young a Terry Riley, organizou performances ao vivo e produções de música para piano, de David Tudor a Herbert Henck, palestras filosóficas, de Theodor W. Adorno a Ernst Bloch, e, por último, mas não menos importante, impulsionou uma série de

obras multimédia de artistas visuais, de Wolf Vostell a Nam June Paik. Hans Otte viveu em Bremen como músico e artista multimédia, de 1959 a 2007 (radialista até 1984, organista e pianista até 1998, autor de texto e teatro musical, instalador sonoro, artista visual, compositor). Avançou calma e surpreendentemente para o novo desconhecido com base na tradição interiorizada - atitude esta que caracteriza não só a ética organizacional de Otte, mas também o seu percurso profissional como compositor. Nas suas obras das décadas de 1950 e 1960, influenciadas pela *Segunda Escola Vienense* e pelo serialismo, tais como as suas *Passages* para Piano e Orquestra (1966), que foram vaiadas na estreia em Donaueschingen, Otte nunca abandonou o uso de sons consonantes, que foram "proscritos como meios de composição politicamente incorretos" nos "templos absolutistas da Nova Música". O seu sentido para um novo som, esculpido na tradição, é exemplificado no ciclo para piano de doze partes, *Das Buch der Klänge* (1979-82). Aqui, rescindindo cautelosamente da tradição do piano europeu, condensou (com vestígios de Schubert, Chopin, Debussy, Ravel, Satie e música americana minimal) uma síntese refinada e sempre fluida de antigos e novos mundos sonoros e formais. *Das Buch der*

*Klänge*, uma composição francamente popular para uma obra de música erudita contemporânea, foi até agora difundida - na própria gravação de Otte, de 1983 - mais de 20.000 vezes em todo o mundo. Este trabalho, recentemente gravado em 1997 por Herbert Henck, por exemplo, está também a atrair cada vez mais atenção dos intérpretes na esfera dos concertos internacionais. Com o seu segundo grande ciclo de piano, *Stundenbuch* (1991–98), Otte continua no caminho da abertura integrativa, concentrando-se, desta vez, ainda mais fortemente no "essencial aparentemente simples": o diálogo vivo de Otte com a tradição Zen japonesa, que começou quase simultaneamente com a sua amizade de décadas com John Cage e continuou durante várias estadias no Japão, levou o compositor ao seu trabalho sonoro aberto "que liberta", ouvintes e intérpretes (no sentido de Cage), mas que não requer a técnica aleatória. As 48 miniaturas do *Stundenbuch*, enraizadas no ar, por assim dizer, ricas em associações, evocam "plantas tonais" harmonicamente complexas, apesar de estarem quase inteiramente a duas vozes. Otte apresentou novamente o ciclo completo em 2000, na sua própria gravação. Partilhar a experiência auditiva diretamente com os pares, expondo a beleza do som que se refere a si próprio

e abrindo assim horizontes para o pensamento filosófico e os sentimentos espirituais - estes são os ansiosos impulsionadores também associados às numerosas obras multimédia de Otte. Desde o objeto sonoro *Atem* (1972), arquetipicamente direto, até à sofisticada obra *Namenklang* (1995), que transforma o som da fala em música espacial coral, Otte desenvolveu continuamente este conjunto de obras. As quase 50 instalações sonoras, esculturas, ambientes de luz e som, séries de imagens, vídeos e, por fim, mas igualmente importante, as 17 peças de teatro musical, utilizam, formalmente e com precisão, um espectro extremamente amplo de técnicas de criação artística para uma e a mesma pessoa. O catálogo de obras de Otte contém já mais de 100 obras.

Os textos têm a seguinte proveniência:  
• CONVERSA COM HANS OTTE, realizada em 2005, disponível no suplemento em DVD da publicação impressa. Versão ligeiramente adaptada por Ingo Ahmels da transcrição de Karim Hmida, Lisboa, 2020 • Ahmels, Ingo. Hans Otte - Klang der Klänge / Sound of Sounds, Rolf W. Stoll (ed.) Mainz: Schott. 2006. ISBN 3-7957-0586-X [Os textos foram ligeiramente adaptados por Ingo Ahmels e Joana Gama para a presente edição]:  
• O LIVRO DOS SONS - Pág. 46-77  
• DOIS TRABALHOS SONOROS - Pág. 116-122  
• SALUT A OTTE - Pág. 132-140  
• SUMMA - Pág. 128-131  
• NOTA BIOGRÁFICA (I. Ahmels 2007)