UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MICHELLE AGNES MAGALHÃES

O Estilo Tardio de Luigi Nono

São Paulo

2010

MICHELLE AGNES MAGALHÃES

O Estilo Tardio de Luigi Nono

Tese apresentada ao Departamento de
Música (Escola de Comunicações e Artes)
da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Doutora em Música

Área de Concentração: Processos de
Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando Henrique
de Oliveira Iazzetta

São Paulo

2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Magalhães, Michelle Agnes.

O Estilo Tardio de Luigi Nono / Michelle Agnes Magalhães ; orientador Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. - São Paulo, 2010.

245 p. : il.

Tese (Doutorado)- Universidade de São Paulo, 2010.

1. Luigi Nono. 2. Composição Musical. 3. Fragmente-Stille, an Diotima. 4. Das atmende Klarsein. 5. Omaggio a György Kurtág. I. Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira II. Título.

CDD 780.15

Nome: MAGALHÃES, Michelle Agnes
Título: O Estilo Tardio de Luigi Nono

Tese apresentada ao Departamento
de Música (Escola de Comunicações
e Artes) da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de
Doutora em Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Laurent Feneyrou pela generosa ajuda e por tornar possível esse trabalho

Ao professor e orientador Fernando Iazzetta pela gentil acolhida na USP e pela paciência e pela série de discussões que me fizeram amadurecer as idéias que deram origem a este trabalho

A Martine Cadieu por momentos que jamais serão esquecidos

Ao professor Mário Vieira de Carvalho

Ao professor Silvio Ferraz pelo valioso diálogo e pelas discussões durante a disciplina “Análise Hoje” ministrada na USP, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho

Ao Professor Rogério Costa pelas sugestões na banca de qualificação

A Patrícia de Carli pelo amável auxílio na elaboração dos exemplos musicais

Ao amigo Thomas Rohrer pela ajuda nas traduções do alemão, e aos meus queridos Horácio Gouveia, Malu Waldow, Cássia Carrascoza, José Antonio Pasta, Antonio Panda Gianfratti, Plínio Birskis, Rodrigo Lima, Pedro Hurpia, André Luiz Gonçalves de Oliveira, Valério Fiel da Costa, Julian Jaramillo, Alfeu Araújo, Erik Drescher, Maxence Mercier, Luanda Achôa, Roberto Holz, Ana Paula Emerich e todos os colegas de caminhada que conheci durante a pós-graduação na USP

Aos professores Evandro Higa, H.J. Koellreutter, Paulo Álvares, Roberto Saltini, Livio Tragtenberg, J.A. Mannis, Maria Lúcia Paschoal

A Paulo Zuben, Yara Casnok e Roberto Dante Cavalheiro Filho

A Vera Cury e todos os queridos colegas da Faculdade Santa Marcelina

A Tuka, Luka, Felippi e Maria Thereza

Ao meu amado Pedro Fragelli, sem o qual este trabalho não teria existido, pelo apoio incondicional, o precioso diálogo, as incansáveis leituras,...

Para Martine Cadieu (in memoriam)

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, non hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en el mar.*

Antonio Machado, Proverbios y Cantares

Luigi Nono

(foto: Maria Austria, arquivo pessoal de Martine Cadieu)

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar alguns dos aspectos da obra tardia do compositor veneziano Luigi Nono (1924-1990), a partir da leitura de três obras: *Fragmente-Stille, an Diotima* para quarteto de cordas, *Das atmende Klarsein* para flauta baixo, coro e processamento em tempo real, e *Omaggio a György Kurtág* para contralto, flauta, clarinete baixo e processamento em tempo real. As três diferentes análises têm como foco três importantes princípios da poética tardia de Luigi Nono: as idéias de fragmentação, de limite e de suspensão.

ABSTRACT

This research studies some aspects of Luigi Nono's (1924-1990) late work. It is based on analysis and interpretation of three important works of the Venetian composer: *Fragmente-Stille, an Diotima*, for string quartet, *Das atmende Klarsein*, for bass flute, double-bass, choir and live electronics, and *Omaggio a György Kurtág*, for contralto, flute, bass clarinet and live electronics. Each of these investigations focuses on three important principles of Nono's late poetics: the ideas of fragmentation, limit and suspension.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Indicação das fermatas na partitura	30
Exemplo 2 - Gradações possíveis de fermatas	30
Exemplo 3 - Escala enigmática	33
Exemplo 4 - <i>Fragmente-Stille, An Diotima</i> (fragmento 1)	37
Exemplo 6 - Figurações no fragmento 9 (figura 01: vermelho, figura 02: amarelo, figura 03: azul) - <i>Fragmente-Stille</i>	44
Exemplo 7 - Perfil melódico formado por 2ª menor e 3ª maior/menor	46
Exemplo 8 - Motivo extraído de <i>Il Prigioniero</i> na dedicatória	46
Exemplo 9 - Fragmento 18 de <i>Fragmente-Stille</i>	50
Exemplo 10 - Organização das alturas em torno do sol e da tríade de sol menor, nos fragmentos pares de 18 a 24 – <i>Fragmente-Stille</i>	51
Exemplo 11 - Escala enigmática preenchida por quartos de tom	62
Exemplo 12 - Relação de simetria especular proposta por Doris Döpke – fragmento 26 de <i>Fragmente-Stille</i>	63
Exemplo 13 - Segunda relação de simetria especular possível – fragmento 26 de <i>Fragmente-Stille</i>	64
Exemplo 14 - Elementos motivicos do fragmento 26 de <i>Fragmente-Stille</i>	66
Exemplo 15 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos nos fragmentos 33 e 34 de <i>Fragmente-Stille</i>	67
Exemplo 16 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmentos 36 de <i>Fragmente-Stille</i>	68
Exemplo 17 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmentos 38 de <i>Fragmente-Stille</i>	69
Exemplo 18 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos nos fragmentos 43 de <i>Fragmente-Stille</i>	70
Exemplo 19 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmento 45 de <i>Fragmente-Stille</i>	71
Exemplo 20 - Figura rítmica repetida associada à célula b nos fragmentos 26 de <i>Fragmente-Stille</i>	73
Exemplo 21 - Figura rítmica repetida associada à célula b no fragmentos 33 de <i>Fragmente-Stille</i>	74
Exemplo 22 - <i>Malor me bat</i> (Odhecatlon)	78
Exemplo 23 - <i>Malor me bat</i> (adaptação de Bruno Maderna)	79
Exemplo 24 - Fragmento 48 de <i>Fragmente-Stille</i>	80
Exemplo 25 - Disposição dos alto-falantes em <i>Das atmende Klarsein</i>	90
Exemplo 26 - Foto do interior da estrutura de Renzo Piano, na ocasião da estréia de <i>Prometeo</i> na igreja de San Lorenzo em Veneza (25/09/84)	95
Exemplo 27 - Foto do exterior da estrutura de Renzo Piano, na ocasião da estréia de <i>Prometeo</i> na igreja de San Lorenzo em Veneza (25/09/84)	96
Exemplo 28 - <i>Das atmende Klarsein</i> - primeiro sistema	97
Exemplo 29 - Matriz intervalar A e B - primeiro sistema de <i>Das atmende Klarsein</i>	98
Exemplo 30 - Matriz intervalar A e B - segundo sistema de <i>Das atmende Klarsein</i> (c. 1-7)	99

Exemplo 31 - Combinação dos dois blocos formando as variantes do motivos A e B (fa#-do#-ré, do#-re-la, do#-ré-sol, dó#-sol#- ré, ré-lá-sol#, lá-sol#-do#) - primeiro sistema de <i>Das atmende Klarsein</i>	99
Exemplo 32 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em <i>Das atmende Klarsein</i>	100
Exemplo 33 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em <i>Das atmende Klarsein</i> - Parte 1 - Coro (1º sistema, p. 1).....	100
Exemplo 34 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em <i>Das atmende Klarsein</i> (p. 7, 9 e 10)	101
Exemplo 35 - Motivos A e B no interior da escala enigmática.....	102
Exemplo 36 - Primeiras notas da primeira intervenção da flauta baixo em <i>Das atmende Klarsein</i>	105
Exemplo 37 - Primeira intervenção da flauta em <i>Das atmende Klarsein</i>	106
Exemplo 38 - Multifônicos da primeira intervenção da flauta em <i>Das atmende Klarsein</i>	107
Exemplo 39 - Fragmentos com função motivica, comp. 74-79, 181-183, em <i>Das atmende Klarsein</i>	109
Exemplo 40 - Matrizes harmônicas A, B e C na segunda parte de <i>Das atmende Klarsein</i> (os elementos coloridos representam os fragmentos com função motivica).....	110
Exemplo 41 - Alturas da segunda seção parte A, e sua relação com a <i>Allintervalreihe</i> em <i>Das atmende Klarsein</i>	111
Exemplo 42 - Alturas segunda seção, parte B, e sua relação com a <i>Allintervalreihe</i> em <i>Das atmende Klarsein</i>	112
Exemplo 43 - Sonograma da segunda intervenção da flauta (até 60 segundos)	113
Exemplo 44 - Parte de flauta baixo com retardos (<i>delay</i>) na segunda seção (A) de <i>Das atmende Klarsein</i> . O pentagrama em vermelho simula a escrita do retardo (<i>delay</i>).....	114
Exemplo 45 - Alturas da utilizadas na segunda parte, seções A e B de <i>Das atmende Klarsein</i>	115
Exemplo 46 - Esquema melódico-harmônico da 3ª. Seção (coro) de <i>Das atmende Klarsein</i> (os elementos circulados representam os fragmentos com função motivica)	117
Exemplo 47 - Terceira seção (parte de flauta baixo) de <i>Das atmende Klarsein</i>	118
Exemplo 48 - Alturas da 3ª. Seção (flauta baixo) de <i>Das atmende Klarsein</i> ..	119
Exemplo 49 - Motivos A e B na quarta seção (coro) de <i>Das atmende Klarsein</i>	120
Exemplo 50 - Sonograma, com as quatro partes demarcadas, da última seção de <i>Das atmende Klarsein</i> (Flauta baixo e fita magnética)	122
Exemplo 51 - Sonograma da primeira intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)	125
Exemplo 52 - Sonograma da segunda intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)	126
Exemplo 53 - Sonograma da terceira intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)	127
Exemplo 54 - Registros da flauta, clarinete em sib e tuba mencionados por Nono.....	154
Exemplo 55 - <i>Omaggio a György Kurtág</i> - comp. 1 - 8.....	156

Exemplo 56 - Redução dos intervalos em <i>Omaggio a György Kurtág</i> – comp. 1-12	159
Exemplo 57 - Harmonias construídas a partir de sobreposições de quartas e quintas em <i>Omaggio a György Kurtág</i>	160
Exemplo 58 - Projeção dos intervalos de segunda em sétimas e nonas, em <i>Hyperprism</i> de Varèse, a partir da análise de Silvio Ferraz	161
Exemplo 59 - <i>Omaggio a György Kurtág</i> – comp. 9 – 17 (as zonas coloridas representam as notas nas quais o processamento em tempo real é aplicado).....	162
Exemplo 60 - <i>Omaggio a György Kurtág</i> – comp. 18-30.....	164
Exemplo 61 - Sugestão de vocalização instrumental – comp. 54 de <i>Omaggio a György Kurtág</i>	167
Exemplo 62 - Sugestão de vocalização instrumental – comp. 108-115 de <i>Omaggio a György Kurtág</i>	168
Exemplo 63 - Disposição espacial das fontes sonoras conforme a partitura de <i>Omaggio a György Kurtág</i>	171
Exemplo 64 - Uso do <i>harmonizer</i> e <i>filtro</i> em <i>Omaggio a György Kurtág</i> – comp. 71 e 72	173
Exemplo 65 - Uso do <i>harmonizer</i> e <i>filtro</i> em <i>Omaggio a György Kurtág</i> – comp. 79-81	174
Exemplo 66 - Disposição espacial e sua relação com os tipos de processamento em tempo real em <i>Omaggio a György Kurtág</i>	176
Exemplo 67 - Processamento eletrônico em tempo real em <i>Omaggio a György Kurtág</i>	177
Exemplo 68 - 231 portões do <i>Sefer Yetzirah</i>	183
Exemplo 69 - Início do primeiro movimento da primeira sinfonia de Mahler ..	187

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Duração das fermatas indicadas na partitura	30
Tabela 2 - Citações extraídas da poesia de Hölderlin	33
Tabela 3 - Técnicas instrumentais presentes no quarteto	35
Tabela 4 - Fragmentos de Hölderlin citados no início do quarteto	42
Tabela 5 - Citações dos fragmentos de Hölderlin na segunda parte do quarteto	47
Tabela 6 - Relações entre os fragmentos de Hölderlin e o material musical....	48
Tabela 7 - Alternância dos materiais nos fragmentos 26-38.	77
Tabela 8 - Citações de Hölderlin nos últimos fragmentos do quarteto	81
Tabela 9 - Seções de <i>Das atmende Klarsein</i>	124
Tabela 10 - Amplitude de banda dos filtros utilizados em <i>Omaggio a György Kurtág</i>	173

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Luigi Nono, Nuria Schoenberg-Nono, e as filhas Serena e Bastiana	242
Figura 2 - Luigi Nono e Martine Cadieu em uma escola de Châtillon-sous-Bagneux, França (arquivo pessoal de Martine Cadieu).	243
Figura 3 - Nuria Schoenberg, Ítalo Calvino, Luigi Nono, Giuliano Scabia, Luigi Pestalozza, Toni Negri (?), Martine Cadieu, Jean Paul Sartre, Rossana Rossanda e Massimo Mila, depois da apresentação de <i>La fabbrica illuminata</i> , Veneza 1964	244
Figura 4 - Nono, Roberto Fabbriciani e Ciro Scarponi, Freiburg, 1981	244
Figura 5 - Luigi Nono e os técnicos do Estúdio Experimental da fundação Heinrich-Strobel de Freiburg. (foto de Guy Vivien).....	245

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 – CAMINHO SEM CAMINHOS: O ESTILO TARDIO	20
1.1. RUPTURA: O NOVO ESTILO DE NONO	22
CAPÍTULO 2 - A FRAGMENTAÇÃO COMO PRINCÍPIO: <i>FRAGMENTE- STILLE, AN DIOTIMA</i>	29
2.1. FRAGMENTE.....	29
2.2. STILLE.....	47
2.3. AN DIOTIMA.....	53
2.4. MEMÓRIAS SECRETAS	77
2.5. CAMINHOS QUE SE ABREM AO CAMINHAR	81
CAPÍTULO 3 - O LIMITE COMO PRINCÍPIO:	
<i>DAS ATMENDE KLARSEIN</i>	85
3.1. O CORO, A FLAUTA E O PROCESSAMENTO ELETRÔNICO	86
3.2. <i>DAS ATMENDE KLARSEIN</i> : ASPECTOS ESTRUTURAIS	97
3.3. SOBRE O TEXTO.....	128
3.4. ELEMENTOS PARA UMA LIVRE INTERPRETAÇÃO	139
CAPÍTULO 4 – A SUSPENSÃO COMO PRINCÍPIO: <i>OMAGGIO A GYÖRGY KURTÁG</i>	149
4.1. CAMINHO QUE GERA CAMINHO: O SOM	150
4.2. O PROCESSAMENTO ELETRÔNICO.....	169
4.3. ARS COMBINATORIA.....	178
4.4. A ESCUTA E A FORMA	184
4.5. <i>IL TEMPO SOSPESO</i>	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	205
ANEXO 1: GRÁFICO ANALÍTICO DE <i>OMAGGIO A GYÖRGY KURTÁG</i>	215
ANEXO 2: PRESENÇA DE MARTINE CADIEU	232

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca compreender alguns aspectos do estilo tardio do compositor italiano Luigi Nono, nascido em Veneza em 1924 e falecido na mesma cidade em 1990. Ao ouvir o nome do compositor, talvez o leitor se remeta à figura do compositor engajado, envolvido nas calorosas discussões em Darmstadt sobre o papel da música e do compositor na sociedade do pós-segunda guerra. Engajamento que norteou muitas das críticas sobre suas obras dos anos 1960-70, e que ao mesmo tempo deixou desorientados os críticos quando deixou ser aparente a partir da composição de *...Sofferte onde serene...* (1976), para piano e fita magnética. Nossa intenção é nos aproximarmos de algumas dessas últimas obras, e com base em suas partituras nos lançarmos à exploração de alguns dos elementos que compõem a sua poética. Rotuladas muitas vezes de místicas, desiludidas e contraditórias em relação à postura expressada nas fases anteriores pelo compositor, a obra tardia de Nono representa ainda hoje um terreno pouco conhecido, apesar de sua consistência, e do fascínio imediato que elas produzem sobre o ouvinte atento.

Nossas análises e interpretações talvez deixem irritado o analista mais acadêmico, por isso antes de tudo gostaríamos de precaver o leitor sobre este trabalho. É com olhos, ouvidos e mãos de compositor que escrevemos esse texto, embora este não esteja exclusivamente voltado para esses músicos. Buscamos por meio dele fazer uma leitura que parte das próprias partituras e das referências que elas carregam consigo (título, citações, fragmentos de textos e poemas), apesar de termos adentrado também no universo de referências que permeiam a fala do compositor. Nas análises, não utilizamos esboços e manuscritos, embora tenhamos em vista a ampliação deste trabalho num futuro próximo, em que esses materiais também poderão fornecer informações valiosas.

Quando chamamos essas últimas obras de *tardias*, estamos nos reportando não apenas aos últimos trabalhos realizados pelo artista, mas também à acepção dada pelo filósofo Theodor W. Adorno ao termo. Não se trata, porém, de simplesmente extrair dos últimos textos de Adorno sobre

Beethoven, nos quais a noção de estilo tardio é formulada, modelos que possam ser diretamente aplicados à obra noniana. O que nos interessa no trabalho de Adorno é especialmente a identificação de como é complexo, difícil e arenoso o solo em que habitam as obras tardias. Assim, essa concepção de Adorno representa para este trabalho uma primeira centelha, a partir do qual nossa reflexão foi desencadeada. O primeiro capítulo traz um pequeno resumo das idéias adornianas, contextualiza em seguida o início do estilo tardio de Luigi Nono, em particular sua recepção pelos críticos, e enumera algumas das principais referências do compositor nessa época.

Os capítulos seguintes tentam mostrar algumas das características do estilo tardio a partir da leitura de três obras: *Fragmente-Stille, an Diotima*, *Das atmende Klarsein* e *Omaggio a György Kurtág*. O quarteto de cordas *Fragmente-Stille* (1979-1980) foi considerado, desde sua estréia, a obra que inaugurou o estilo tardio do compositor. O quarteto de Nono se articula em torno do princípio da fragmentação, uma das características das últimas obras nonianas de maneira geral, expressada também no próprio título da peça. Além disso, o quarteto é uma das poucas obras tardias em que o processamento em tempo real não é adotado, peculiaridade que também foi levada em consideração quando escolhemos essa obra, que é o tema de nosso segundo capítulo.

O capítulo seguinte se dedica ao estudo de *Das atmende Klarsein* (1980-81), para flauta baixo, coro e processamento em tempo real, que foi a primeira obra realizada por Nono junto ao estúdio Experimental de Freiburg, assim como a primeira obra em que o filósofo Massimo Cacciari figurou como colaborador do compositor, compilando e organizando o texto da peça. É, também, a primeira obra considerada preparatória para a escrita de *Prometeo*, empreitada de maior envergadura do período tardio do compositor italiano. Neste capítulo, tentamos demonstrar como o universo dos textos reunidos por Massimo Cacciari relaciona-se aos elementos estruturais da música.

O quarto capítulo, por fim, tem como tema a obra *Omaggio a György Kurtág* (1983-1986), para contralto, flauta, clarinete baixo e processamento eletrônico em tempo real. Sua versão definitiva foi acabada após a execução da segunda versão de *Prometeo*, o que juntamente com a ausência de textos

ou fragmentos literários (o contralto canta apenas fonemas e sílabas do nome do compositor húngaro György Kurtág), também despertou o nosso interesse.

Os capítulos dois a quatro fundam-se sobre três importantes princípios da poética tardia de Luigi Nono: as idéias de fragmentação, de limite e de suspensão, que integram também, dada a sua centralidade, os títulos dos próprios capítulos da tese. O primeiro Anexo traz o esquema analítico de *Omaggio a György Kurtág*, ao qual nos referimos em nosso último capítulo. O segundo anexo consiste na tradução do capítulo do livro *Presença de Luigi Nono*, da escritora francesa Martine Cadieu, um texto de grande interesse e que nos foi muito importante, no período em que buscamos compreender o estilo tardio do *maestro di suoni e silenzi*. Não conseguimos incluir nesse texto, o trabalho sobre o impacto da passagem de Luigi Nono na América Latina, e sua relação com a compositora brasileira Eunice Katunda, tarefa que se encontra em andamento, e que esperamos cumprir em um futuro próximo.

CAPÍTULO 1 – CAMINHO SEM CAMINHOS: O ESTILO TARDIO

“Na história da arte, as obras tardias são catástrofes”.
(T. W. Adorno, “O estilo tardio de Beethoven”)

Em um ensaio conhecido, o filósofo Theodor W. Adorno desenvolveu o conceito de *estilo tardio* (*Spätstil*) ao analisar as últimas obras de Beethoven.¹ Não obstante o respeito às particularidades de objetos artísticos diversos, respeito pelo qual sempre pautou a sua filosofia, Adorno abre a possibilidade de que as últimas obras de outros autores - inclusive de artistas tão diferentes como Goethe, Michelangelo e Hölderlin - também sejam interpretadas como *obras tardias*.²

Segundo Adorno, as obras tardias de Beethoven são marcadas pela ruptura definitiva entre o espírito e a forma, ou seja, entre a subjetividade e as convenções. Se, nas obras da fase intermediária, o compositor se apropria das convenções, transformando-as de acordo com as suas intenções para expressar claramente uma dinâmica subjetiva, nas obras tardias a convenção é colocada a nu, ou seja, sem quaisquer transformações ou disfarces: “A força da subjetividade nas obras tardias está no gesto irascível através do qual ela as abandona”.³ Dessa maneira, longos trinados, cadências e ornamentos ultrapassam as proporções de um mero enfeite harmonioso, passando a ocupar uma posição de primeiro plano nas obras. O acompanhamento em semicolcheias do primeiro tema da sonata Op.110, por exemplo, tem um desenho rudimentar e excessivamente simples, algo dificilmente encontrado nas obras da fase intermediária do compositor. Os crescendos e diminuendos independentes dos outros elementos da construção musical ilustram, segundo

---

¹ ADORNO, T.W. “Beethoven’s Late Style”, in Tiedemann, R. (org.) *Beethoven: The Philosophy of music*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

² O estilo tardio não é uma designação meramente cronológica, pois existem obras do último período de Beethoven que não consideradas pertencentes ao estilo tardio para Adorno. A denominação “estilo tardio” pressupõe uma série de tensões e portanto está longe de limitar-se a uma classificação cronológica das obras. O crítico Edward Said retoma o assunto, e num diálogo com o filósofo alemão busca traços do estilo tardio em outros artistas, para mais detalhes ver: SAID, E. W. *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

³ ADORNO, T. W. *Apud* SAID, E. W. *Idem*, p. 29,

Adorno, o momento em que a própria convenção é transformada em elemento expressivo.⁴

Desse abandono da convenção, abandono que tem o sentido de uma negação, por parte do sujeito, da mentira da representação, resulta, dado o papel unificador da subjetividade nas obras de arte em geral, uma fragmentação formal de extraordinário potencial crítico: a subjetividade “explode a obra em pedaços, não para expressar a si mesma, mas para, inexpressivamente, negar a ilusão artística”.⁵ Em outras palavras, a subjetividade se retira da obra de arte, deixando que a linguagem da música e seu material *falem por si mesmos*: “como estilhaços, derrelitas e abandonadas, as convenções finalmente se tornam elas mesmas expressão”.⁶

Ou seja, a recuperação do potencial expressivo das convenções não se dá por meio de uma integração do sujeito no seio delas, mas, dialeticamente, por meio do gesto radical com que a subjetividade renuncia a qualquer reconciliação com as formas convencionais. A linguagem passa, então, a falar por si mesma, deixa de ser *uma* com a subjetividade – a qual, por sua vez, somente se expressa ao invadir violentamente as formas e sublinhar o abismo que a separa da convenção, ou seja, da aparência artística.

Para Adorno, portanto, o estilo tardio de Beethoven reflete - e nisto reside a sua natureza propriamente contra-ideológica - a intransigência do artista em relação ao caráter de aparência da arte. O sujeito fala apenas através das fendas que abre na linguagem. Por isso, as obras tardias são internamente fraturadas – a música se constitui de “brechas”, “fissuras artisticamente obtidas” –, na medida em que formalizam uma dissociação radical entre o espírito e a forma. Nesse contexto, os longos arcos melódicos, destituídos de plasticidade pela falta de elementos de articulação (pausas, contrastes rítmicos, motivos marcantes), a dissociação dos acentos rítmicos da acentuação harmônica, a fragmentação da melodia entre os instrumentos de cordas do quarteto provocando fraturas internas, e a falta de equilíbrio da sonoridade, decorrente do tratamento dado ao quarteto de cordas, são

⁴ ADORNO, T.W. “Beethoven's Late Style”, *op. cit.*, p. 124.

⁵ Da tradução inglesa: “*It burst them asunder, not in order to express itself but, expressionlessly, to cast off the illusion of art*”. *Ibidem*, p. 125. Tradução da autora.

⁶ Da tradução inglesa: “*As splinters, derelict and abandoned, they finally themselves become expression; [...]*”. *Ibid.*, p. 125. Tradução da autora.

apontados por Adorno como características específicas do estilo tardio beethoveniano. No mesmo sentido, a seção de desenvolvimento, por exemplo, tem proporções reduzidas e certos movimentos são inusitadamente comprimidos, como o primeiro movimento da Sonata Op.101. Finalmente, as quebras abruptas substituem as transições e a tensão é sustentada por dissonâncias injustificáveis: *“no lugar ocupado antes pela totalidade dinâmica, há agora fragmentação”*.⁷

Em suma, ao contrário do que tradicionalmente se imagina, o último período criativo dos grandes artistas não produz, de acordo com Adorno, obras bem acabadas e de proporções equilibradas. Ao contrário, as obras tardias não são como frutos maduros, “não são redondas, mas ásperas e por vezes devastadas. Destituídas de doçura, amargas e eriçadas, não se oferecem ao mero deleite”.⁸

1.1. RUPTURA: O NOVO ESTILO DE NONO

No final dos anos 1970, amigos e críticos de Luigi Nono constataavam espantados que o compositor e suas obras haviam bruscamente mudado. A amizade com o filósofo Massimo Cacciari, que lhe trouxe novas referências literárias e filosóficas, a descoberta do *live electronics* junto ao Estúdio Experimental da Fundação Heinrich-Strobel de Freiburg e o interesse crescente pela cultura judaica podem ser apontados, conforme entrevistas com o compositor, como algumas das influências mais relevantes de seu estilo tardio. A partir deste período, Nono passaria a compor poucas e longas obras, que lhe demandavam longo tempo de gestação e um trabalho exaustivo – em estúdio, na maior parte das obras – com o intérprete. Desse modo, a própria noção de obra acabada se enfraqueceria, sendo substituída pela idéia – e pela prática – da reelaboração a cada execução. Essas obras tardias, como descreve o musicólogo Philippe Albèra,

⁷ Da tradução inglesa: *“At the very place once occupied by dynamic totality, there is now fragmentation”*. *Ibid.*, p.137. Tradução da autora.

⁸ Da tradução inglesa: *“As a rule, these works are not well rounded, but wrinkled, even fissured. They are apt to lack sweetness, fending off with prickly tartness those interested merely sampling them.”* *Ibid.*, p. 123. Tradução da autora.

se parecem com rituais misteriosos que não se compreende inicialmente nem a significação, nem a arquitetura: longas massas sonoras no limite do audível, ondas harmoniosas que nos envolvem e se retiram, sons estridentes súbitos; os textos fragmentários são organizados numa montagem minuciosa e esotérica, as vozes e os instrumentos entrelaçados num *continuum* transformado pelo *live electronics*.⁹

O comportamento do compositor parecia tão imprevisível quanto sua música, e ambos foram recebidos com grande estranhamento. Era difícil reconhecer, na figura isolada e melancólica que Nono assumira, o engajamento comunista radical a que sua música era freqüentemente reduzida pela crítica. Nessa linha, o crítico italiano Massimo Mila lançou a pergunta “*Dove vai, Gigi?*”, afirmando que o combatente da luta pela liberdade e pela justiça social, o defensor do povo oprimido, o cavaleiro errante na defesa dos direitos dos violentados pelas ditaduras, aquele que tomava o partido dos excluídos do terceiro mundo e celebrava os heróis da insurreição, havia se convertido em um místico silencioso e introvertido.¹⁰ Para Mila, a música de Nono, tão marcada por uma natureza dramática, impetuosa, de uma gestualidade intensa, que nos fazia respirar um clima de “batalha, insurreição, protesto”, tingia-se nesse momento de cores estáticas e de uma polifonia imóvel, imperturbável. Segundo o crítico, dois fatos conspiravam para essa transformação: o encontro de Nono com a técnica do *live electronics* no Estúdio Experimental de Freiburg e uma mudança de caráter ideológico.

Outras interpretações bastante divergentes foram realizadas pelos musicólogos Hubert Stuppner, Luigi Pestalozza e Heinz-Klaus Metzger, na edição dedicada a Nono da revista *Musik-Konzepte*, publicada no ano seguinte à composição do quarteto de cordas *Fragmente-Stille, an Diotima*, obra emblemática do novo estilo do compositor italiano.¹¹ Para Metzger – que havia criticado duramente o *Epitaph auf Federico Garcia Lorca*, por considerá-lo uma

⁹ Do original em francês: « [...] Elles ressemblent à des rituels mystérieux dont on ne comprend d'abord ni la signification ni l'architecture: longues coulées sonores souvent aux limites de l'audible, vagues harmonieuses qui vous enveloppent et se retirent, stridences soudaines ; les textes, fragmentaires, sont organisés en un montage minutieux et ésotérique, le voix et les instruments entremêlés dans un continuum sans cesse transformé par la live electronics ». ALBERA, P. “Les chemins de Luigi Nono”, in FENEYROU, L. (org.) *Écrits de Luigi Nono*. Genève : Contrechamps, 2008, p. 7. Tradução da autora.

¹⁰ MILLA, Massimo “Dove vai, Gigi?”, in RESNAGNO, E.. Nono. Torino: E.D.T., 1987, pp. 281-282.

¹¹ METZGER, H. K.; RIEHN, R.(org.) *Musik-Konzepte*, Vol. 20, 1981.

adequação às diretivas do Manifesto de Praga, e à estética do realismo socialista – o quarteto possuía grandes qualidades, entre elas a sutileza impertubável e negatividade (no sentido *adorniano*, no qual a arte “autêntica” deve ser negativa). O crítico alemão saúda o novo estilo de Nono, cogitando uma provável mudança de posicionamento político por parte do compositor, usando para exprimir essa hipótese as palavras de Max Nyffeler:

Trata-se de uma fuga resignada do mundo, tal como muitos compositores costumam fazer nos seus últimos anos? Ou de um sintoma do enfraquecimento ideológico da esquerda italiana entre a tenalha de Wojtyla e da Internacional Socialista, no qual o regresso ideológico-político caminha juntamente com o regresso estético? ¹²

Outro crítico alemão, Hubert Stuppner, responde à questão, considerando o momento vivido por Nono como o de uma grande desilusão política, marcado pelo fim da utopia de uma revolução mundial, momento em que o sujeito busca consolo em uma “nova interioridade”, assim como em um sentimento de contemplação de caráter narcisista. Luigi Pestalozza, companheiro de militância do compositor, vê no quarteto de Nono a beleza ameaçadora de uma música que busca a integração com o ouvinte, e defende o oposto, ou seja, a recusa da cumplicidade, em favor de uma música que possa causar estranhamento e distanciamento em relação ao existente. Segundo o crítico do periódico *Rinascita*, a obra de Nono caminhava, a partir do quarteto *Fragmente-Stille, an Diotima*, para a “dramaturgia-abandonada” de *Prometeo* (1981-85), ocasionada pelo uso de material literário “não político” e da palavra rarefeita, o que representava na época, para Pestalozza, uma renúncia à comunicação dialética¹³.

O musicólogo Jürg Stenzl foi um dos primeiros a descartar o caráter contraditório da trajetória de Nono, acreditando que o compositor simplesmente havia lançado mão de suas certezas. A experiência de suas últimas obras

¹² Do original em alemão: „Handelt es sich hier einen Fall von resignativer Weltflucht, wie sie in den letzten Jahren unter den Komponisten grassiert? Oder um ein Symptom der ideologischen Aufweichung der italienischen Linken im Zangenangriff von Wojtyla und Sozialistischer Internationale, wobei mit dem ideologisch-politischen Rückzug eine ästhetische Regression einhergeht?“ NYFFELER, M. Apud METZGER, H. K. “Wendepunkt Quartett?”, in METZGER, H. K.; RIEHN, R.(org.) *Musik-Konzepte*, Vol. 20, 1981, p.93. Tradução da autora.

¹³ RAMAZZOTTI, M. *Luigi Nono*. Palermo: Società Editrice L'Epos, 2006, p.57.

recupera princípios das obras dos anos 1950-60 de uma maneira nova, na medida em que elementos que eram antes periféricos ocupam em sua obra tardia uma posição central. Para o musicólogo alemão, ao enfatizar o caráter introspectivo da obra e do comportamento de Nono, deixamos de enxergar o modo radical como o compositor se colocou em discussão; além disso, ainda de acordo com o crítico, uma atitude introspectiva não necessariamente significa regressão, abandono ou negação.¹⁴

Com exceção da visão apresentada por Stenzl, todas as interpretações citadas fundam-se em uma oposição entre música engajada e música absoluta, de modo que consideram que a obra de Nono escrita até a metade dos anos 1970 opõe-se fortemente às peças escritas a partir de então. Por outro lado, definir o que determina o engajamento da música de Nono é uma questão complexa, uma vez que o compositor nunca aderiu a simplificações formais para que suas obras fossem um veículo de propaganda comunista, e que seu trabalho se distancia muito da estética do realismo socialista.

As “novas” obras de Nono são freqüentemente chamadas de místicas, como Albèra o faz no comentário que citamos inicialmente – elas “se parecem com rituais misteriosos que não se compreende inicialmente nem a significação, nem a arquitetura”. São obras que parecem conter enigmas que são, por vezes, compartilhados com os intérpretes – tais como, por exemplo, as inúmeras citações de Hölderlin que acompanham a partitura do quarteto *Fragmente-Stille*, e que comentaremos adiante. Nas obras vocais, a montagem dos textos (que na maior parte das últimas obras foram escolhidos pelo filósofo Cacciari) é minuciosamente realizada e desfigurada por Nono, de modo que a significação das palavras se torna inacessível ao público. A voz, portanto, continua presente em sua obra, mas desta vez perfeitamente fundida aos instrumentos “num *continuum* transformado pelo *live electronics*”. Nono não aceita a rigidez e as regras pré-estabelecidas, em sua nova música tudo é móvel, fluido e inesperado.

---

¹⁴ STENZL, J. “Le nouveau Luigi Nono”, in ALBÈRA, P. (org) *Luigi Nono: Festival d'automne à Paris 1987*. Paris, Genève: Contrechamps, 1987, p.90.

Nesse contexto, emerge a influência do canto sinagoga, que é móvel, em contraposição ao estático canto cristão. A partir disso, o compositor formula suas idéias sobre o som móvel (*suono mobile*) e a escuta:

Na infinita multiplicidade de inflexões do canto coexistem os vários momentos do lamento, da esperança, do amor, do desconforto, da ausência, do esquecimento, da necessidade e da espera, ressoando juntos e se compondo. E também a diferença entre o grande canto judaico, ritual e não, móvel por micro-intervalos, e o canto cristão-gregoriano estático na altura do som. Em outras palavras: a profunda diferença entre a cultura da escuta e aquela do “credo”.¹⁵

A escuta é concebida, por Nono, de forma ativa, contra uma atitude em que não se escuta verdadeiramente, quando o eu é projetado imediatamente naquilo que se pensa escutar. O compositor contrapõe o canto judaico - que convida à escuta dos micro-intervalos, ligados à fonética e à maneira de se cantar, gerando um dinamismo das alturas - ao canto cristão, estático. Na música do compositor italiano, a mobilidade do som ganha um amplo sentido e se dá em diferentes níveis, seja internamente – nas técnicas instrumentais expandidas (multifônicos, harmônicos, microtons, etc...) e por meio da interação com o microfone - seja externamente, quando a sonoridade produzida pelo intérprete sofre algum procedimento de transformação, amplificação e espacialização.

Todos esses procedimentos, que pretendem provocar a escuta ativa, norteiam também o processo composicional, que se inicia sem idéias pré-concebidas, a partir escuta do instrumentista em estúdio:

Entro sempre no estúdio de Freiburg “sem idéias”. Sem Programa. É fundamental porque isso significa o abandono total do logocentro, a perda do princípio segundo o qual uma idéia deve sempre ser o antecessor da música. A idéia como aquilo que deve ser realizado ou exprimido na música. Ou a história que deve ser contada “em música”.¹⁶

¹⁵ Do original em italiano: “[...] nell’infinita molteplicità di inflessioni del canto coesistono i vari momenti del lamento, della speranza, dell’amore, dello sconforto, dell’assenza, dell’oblio, del bisogno e dell’attesa, risuonano insieme, e si compongono. È anche la diversità del grande canto ebraico, rituale e no, mobile per microintervalli, e di quello cristiano-gregoriano, statico nell’altezza dei suoni. Come dire: la profonda diversità tra la cultura dell’ ‘ascolto’ e quella del ‘credo’”. NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) Nono, op. cit., p.53. Tradução da autora.

¹⁶ Do original em italiano: “Io entro nello Studio di Freiburg, sempre ‘senza idee’. Senza programmi. Questo è fondamentale perché significa l’abbandono totale del logocentro, la perdita di quel principio per cui sempre un’idea dovrebbe essere l’antecedente della musica.

Dessa forma, o que é subversivo no período tardio do trabalho de Luigi Nono não são mais os *slogans* políticos, as frases de Marx e de Rosa Luxemburgo, um título que lembra uma jovem argelina torturada e assassinada, característicos da segunda fase da obra do compositor, mas a *escuta* – “entrar em si mesmo é descobrir a subversão”.¹⁷ Como o próprio compositor sintetiza, *Prometeo* significa escutar aquilo que não se escuta habitualmente:

[...] perceber aquilo que não se acredita mais perceptível, abrir os ouvidos, dar início a aumentar a possibilidade de células que transportam os sinais ao interior do cérebro, abrir o cérebro. Aumentar a percepção física, ao mais novo e atual. Uma utopia? Veremos!¹⁸

A partir disso, como reflete o musicólogo italiano Matteo Nanni, o ouvinte desempenha um papel ativo nesse processo.¹⁹ Aquele que escuta confere significação às palavras daquele que fala, é o ouvinte em seu silêncio que as preenche de sentido: “A escuta não se reduz mais à mera recepção, mas contém em seu espaço íntimo de silêncio a possibilidade de dar sentido à palavra do outro”.²⁰ Desse modo, pode-se considerar as obras tardias de Nono, como obras que almejam a abertura, compartilhada pelo compositor, quando entra no estúdio sem idéias pré-concebidas, para escutar o instrumentista e as possibilidades de transformação das suas sonoridades. O intérprete também fala e silencia, pois deve responder àquilo que ouve, às transformações do som, às reações dos outros intérpretes, ao espaço no qual se encontra inserido.

L'idea come ciò che deve essere realizzato o espresso nella musica”. NONO, L. “Altre possibilità di ascolto” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol.1. Lucca: Casa Ricordi, 2001, p.526. Tradução da autora.

¹⁷ Do original em francês: « *Entrer en soi-même, c'est découvrir la subversion* ». JABÈS, E. *Apud* FENEYROU, L. “...le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès – Luigi Nono, une interprétation hébraïque” in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999, p.157. Tradução da autora.

¹⁸ Do original em italiano: “[...] far percepire ciò che non si crede più percepibile, aprire orecchie, avviarsi ad aumentare le possibilità delle cellule che trasportano i segnali all'interno del cervello, aprire il cervello. Aumentare la percezione fisica, quindi aumentare la possibilità di accedere ai vari pensieri, dai più antichi ai più nuovi e attuali. Un'utopia? Vedremo!” NONO, L. “Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui, op. cit.*, vol.2, p. 337. Tradução da autora.

¹⁹ Matteo Nanni formula esta idéia a partir de um texto da *Metafísica da Juventude* de Walter Benjamin.

²⁰ Do original em italiano: “*L'ascolto non si riduce più a mera ricezione, ma contiene nel suo intimo spazio di silenzio la possibilità di donare senso alla parola dell'altro*”. NANNI, M. “Luigi Nono: Il silenzio dell'ascolto” in *Atopia* n.7 - 4, 2005, p.2. Disponível em: www.atopia.it, acessado em 09/02/2008. Tradução da autora.

O intérprete escuta a si mesmo e a si mesmo transformado, errando no espaço, e intervém sempre sobre ele mesmo em tempo real (como sobre os outros intérpretes), se segue e interpreta a articulação do espaço.²¹

O processo de composição iniciado em estúdio deve continuar na sala onde se dá a execução, pois “uma composição muda com o espaço, cada execução em um ‘outro espaço’ significa uma ‘outra composição’”.²² Inúmeras modificações eram feitas a cada novo lugar em que as obras eram tocadas. Por sua vez, a partitura representava apenas um lembrete, para o intérprete, do trabalho intenso e pessoal com o compositor realizado previamente. Para os técnicos responsáveis pela interpretação do *live electronics* a situação era parecida, a cada execução, um número considerável de parâmetros sofria modificações. Conseqüentemente, se por um lado a mobilidade tão desejada pelo compositor era alcançada em uma situação próxima à de um *work in progress*, por outro lado tornava-se difícil fixar completamente a obra na partitura, e sua execução corria riscos de permanecer restrita aos músicos que haviam trabalhado pessoalmente com o compositor.

---

²¹ Do original em italiano: “L’esecutore ascolta se stesso, e se stesso trasformato errante nello spazio, e interviene sempre su se stesso in tempo reale (come pure sugli altri esecutori), intersegue interpreta pure l’articolazione dello spazio”. NONO, L. “Verso Prometeo. Frammenti di diari” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui, op. cit.*, vol.1, p. 394. Tradução da autora.

²² Do original em italiano: “Una composizione muta con lo spazio. Ogni esecutore in ‘un altro spazio’ significa ‘un’altra composizione’”. NONO, L. *apud* RICHARD, A. “Musica fuori dalle convenzioni e notazione grafica tradizionale: limiti della trasmissione della musica di Luigi Nono” in DOATI, R. (org.) *Con Luigi Nono*. Venezia, Milano: La Biennale di Venezia; Ricordi, 1993, p.101. Tradução da autora.

CAPÍTULO 2 - A FRAGMENTAÇÃO COMO PRINCÍPIO: *FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA*

O quarteto *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980) foi escrito por Luigi Nono sob encomenda para uma série de comemorações do aniversário de Beethoven. Como ocorre em algumas das últimas obras beethovenianas, a peça é entrecortada por silêncios, e traz a indicação *Mit innigster Empfindung* (Com sentimento mais íntimo). *Fragmente-Stille* foi considerado um divisor de águas na obra de Nono, marcando a passagem para seu novo estilo e, desse modo, para sua terceira fase. O quarteto de cordas foi, também, a primeira obra em que o compositor lançou mão de uma formação instrumental pré-existente.

As últimas obras de Luigi Nono, entre as quais o quarteto, foram recebidas com espanto, em virtude de seus longos silêncios, de seus sons no limite do audível e de seu caráter fragmentário e frágil, por vezes místico e enigmático. O engajamento não se evidenciava mais nos títulos das obras, o que também provocou certo estranhamento, uma vez que, por décadas, muitas de suas obras traziam títulos relacionados à sua posição política. Lembre-se, por exemplo, de *Ricorda così ti hanno fatto in Auschwitz* (1966), *Ein Gespenst geht die Welt* (1971) e *Siamo la Gioventù del Vietnam* (1973).

2.1. FRAGMENTE

Um dos elementos que chama a atenção na partitura do quarteto de cordas *Fragmente-Stille, an Diotima* (Fragmentos-silêncios, a Diotima) é a grande quantidade de fermatas. Nas explicações junto à partitura encontramos uma escala de gradações da fermata mais longa à mais curta, assim como das cesuras.

Exemplo 1 - Indicação das fermatas na partitura

Elas podem ser divididas em três grupos (curtas, médias e longas), resultando no total em 12 possibilidades, que podem ser colocadas sobre notas e cesuras:

Exemplo 2 - Gradações possíveis de fermatas

No início da partitura, algumas das fermatas recebem indicações de durações, que às vezes variam em cada contexto da obra, o que confere uma precisão “objetiva” às pausas.

Tipo de fermata	Duração	Fragmento
	Ca. 2"	3
	3" a 5"	5
	3" a 5"	3
	6" a 9"	4
	3" a 5"	2
	3'	3
	5'	3
	7" a 10"	2
	11" a 17"	2
	9" a 13"	1
	10" a 15"	2
	7" a 10"	4
	7" a 11"	6
	7" a 11"	5
	9" a 13"	5

Tabela 1 - Duração das fermatas indicadas na partitura

Por outro lado, a explicação anexa à partitura acrescenta uma componente subjetiva a essas durações:

As fermatas soam sempre diferentes uma das outras com livre
[imaginação
de espaços sonhadores;
de êxtases súbitos;
de pensamentos inexprimíveis;
de respirações tranqüilas;
e
de silêncios “cantados” “atemporais”.²³

O uso recorrente e variado das fermatas é um dos recursos mais importantes para a “construção” da *fragmentação* indicada no título da obra. As fermatas impedem a percepção precisa das mudanças de andamento e da escrita mesurada, assim como a identificação de uma métrica regular.

Assim, se o fragmento é um elemento chave da poética da última obra noniana, ela nunca fora abordada de maneira tão direta quanto neste quarteto. A obra está dividida em 52 fragmentos numerados. Alguns desses fragmentos trazem as indicações “*mit innigster Empfindung*” (com o sentimento mais íntimo) e “*sottovoce*” (em voz baixa), que aparecem também em algumas das obras tardias de Beethoven. Além dos fragmentos musicais que configuram as partes dessa obra, fragmentos de textos de Hölderlin também compõem a partitura, não para serem lidos em voz alta ou cantados, mas para ressoar no interior dos intérpretes:

Frag.	Citação	Tradução	Poema	verso
1	...geheimere Welt...	...mundo mais secreto...	Götter wandelten einst...	12
3	...allein...	...só...	An Diotima	2
5	...seliges Angesicht...	...rosto bem-aventurado...	Wohl geh ich täglich...	9
8	...wenn aus der Tiefe...	...quando de longe...	Der Frühling	1
10	...die seligen Augen...	...os olhos bem aventurados...	Hyperions Schicksalslied	13
11	...ins tiefste Herz...	...até o fundo do coração...	Diotima [Lange...]	77
14	...mit deinem Strahle...	...radiosa...	Diotima [Lange...]	43
16	...wenn aus der Ferne...	...quando de longe...	Wenn aus der Ferne...	1

²³ Do original em italiano: “Le corone sono sempre da sentire diverse con libera fantasia / di spazi sognanti / di estasi improvvisate / di pensieri indicibili / di respiri tranquilli / e / di silenzi da ‘cantare’ ‘intemporal’”. NONO, L. *Fragmente-Stille, An Diotima* (partitura). Milano: Ricordi, 1980.

16	...aus dem Aether...	...do éter...	Der Jüngling an die Klugen Ratgeber	20
18	...wenn in reicher Stille...	...quando no seu rico silêncio...	Diotima [Lange...]	81
19	...wenn in einem Blick...	...quando em um olhar...	Diotima [Lange...]	82
19	...und Laut...	...e em voz alta...	Diotima [Lange...]	82
20	...wenn in reicher Stille...	...quando no seu rico silêncio...	Diotima [Lange...]	81
21	...tief in deine Woge...	...profundamente em tuas ondas...	Diotima [Lange...]	123
22	...in stiller ewiger Klarheit...	...em silenciosa e eterna clareza...	Hyperions Schicksalslied	14/15
23	...im heimatlichen Meere...	...no mar natal...	Der Jüngling an die Klugen Ratgeber	8
24	...ruht...	...repousa...	Der Jüngling an die Klugen Ratgeber	8
25	...hoffend und duldend...	...esperançoso e paciente...	Götter wandelten einst...	18
26	...heraus in Luft und Licht... ["mit innigster Empfindung"]	...surge no ar e na luz... [com o sentimento mais íntimo]	Diotima [Lange...]	6
27	...denn nie...	...pois jamais	Lebenslauf	9
28	...wie so anders...	...como tão diferente...	Diotima [Lange...]	9
30	...in leiser Lust...	...em gozo silencioso...	Diotima [Lange...]	29
31	...ich sollte ruhn?...	...devo descansar?...	Der Jüngling an die Klugen Ratgeber	1
32	...ins Weite verfliegend...	...evaporar no aberto...	...und die ewigen Bahnen	13
32	...einsam... fremd sie, die Athenerin...	...solitária... estrangeira, a ateniense...	An ihren Genius	4
33	...staunend...	...surpreso...	Der Abschied	33
33A	...eine Welt...	...um mundo...	Die Eichbäume	12
33	...jeder von euch...	...cada um de vocês...	Die Eichbäume	12
34	...das weisst aber du nicht,...	...mas isso você não sabe...	Wenn aus der Ferne...	50/51
35B	...wie gern würd ich...	...o quanto eu gostaria...	Die Eichbäume	17
36	...das weisst aber du nicht... ["mit innigster Empfindung"]	...mas isso você não sabe...	Wenn aus der Ferne...	50/51
37C	...unter euch wohnen...	...habitar entre vocês...	Die Eichbäume	17
37D	...ihr, Herrlichen !...	...vocês, majestosos !	Die Eichbäume	4
38	...das weisst aber du nicht,..." ["mit innigster Empfindung"]	...mas isso você não sabe...	Wenn aus der Ferne...	50/51
39 E	...den Raum...	...o espaço...	Die Eichbäume	10
39 F	...in freiem Bunde...	...unidos em liberdade...	Die Eichbäume	13
39 I	...verschwende...	...desperdiçando...	Emilie vor dem Brauttag	17
40 α	...leiser...	...silenciosos...	Diotima [Lange...]	29
40 II	...die Seele...	... a alma...	Emilie vor ihrem Brauttag	18
	...umsonst!...	...em vão!	Der Jüngling an die Klugen Ratgeber	41
III	...an die Lüfte,...	...no ar...	Emilie vor ihrem Brauttag	18
β	...Mai...	...maio..	Diotima [Lange...]	30

41	...Schatten stummes Reich,...	...sombras	Diotima [Lange...]	40
42 γ	...säuselte...		Diotima [Lange...]	31
43	...das weisst aber du nicht... ["mit innigster Empfindung"]	...mas isso você não sabe...	Wenn aus der Ferne...	50/51
44	...wohl... ...andere Pfade,...	...provavelmente...outras vias	Wohl geh ich täglich...	1
45	...das weisst aber du nicht... ["mit innigster Empfindung"]	...mas isso você não sabe...	Wenn aus der Ferne...	50/51
46	...wenn in die Ferne...	...quando de longe...	Die Aussicht	1
47	...dem Täglichen gehör ich nicht;...	... diário, eu não pertença...	Emilie vor ihrem Brauttag	284
48	...wenn ich trauernd versank,... ...das zweifelnde Haupt... {Malor me bat Ockeghem}	...quando eu afundado em luto ,... a cabeça incrédula...	Ihre Genesung	14/15
49	...wo hinauf die Freude flieht...	...onde a alegria foge...	Diotima [Lange...]	58
50	...zum Aether...	...para o éter...	Götter wandelten einst...	16
	...im Grunde des Meers...	...no fundo do mar...	Hyperion [II, 2]	xx
51	...an... ...Neckars friedlichschönen Ufern...	... nas pacíficas margens do Neckar ...	Emilie vor dem Brauttag	168
55	...eine stille Freude mir...	...uma alegria quieta...	Emilie vor dem Brauttag	169
56	...wieder...	...novamente...	Emilie vor dem Brauttag	170

Tabela 2 - Citações extraídas da poesia de Hölderlin²⁴

Um pensamento fragmentário também é conferido ao material melódico-harmônico que está baseado, como explica o compositor, na escala enigmática utilizada por Verdi na Ave Maria, uma de suas *Quatro peças sacras*:

Exemplo 3 - Escala enigmática

Segundo o compositor, em sua utilização como material do quarteto de cordas, a escala foi dividida em três partes: semitom + terça menor (do, do#, mi), quatro notas em intervalo de segunda maior (mi, fa#, sol#, la#) - o que gera um

²⁴ Esse quadro baseia-se nas correções do musicólogo Laurent Feneyrou às referências dadas por Nono na partitura, FENEYROU, L. *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, Lille : Atelier National de Reproduction de Thèses de l'Université de Lille, 1997, vol.1, edição em cd-rom gentilmente cedida pelo autor, p. 261.

trítono entre a primeira e a última nota do grupo - e um intervalo de segunda menor (si, do)²⁵. Os intervalos de trítono são privilegiados na maior parte da obra, sendo que muitas vezes apenas eles são empregados. O trítono formado pelas notas mi-b-la, por exemplo, é o intervalo que acumula a função de organizador das alturas, na primeira parte do quarteto. A escala permite ainda, segundo o musicólogo francês Laurent Feneyrou, a formação de uma harmonia recorrente no último Nono: mi-si-la#, que discutiremos no capítulo a seguir.²⁶ Vale notar que todas as classes intervalares são possíveis no interior dessa escala; nesse sentido, ela nos lembra o tipo de série freqüentemente elaborada por Nono nas obras dos anos 1960, conhecida como *Alleintervalreihe*. Entretanto, a escala não é facilmente reconhecível na totalidade da obra, pois seu uso é fragmentado e os intervalos são freqüentemente preenchidos por cromatismos e quartos de tom.

No início do quarteto (fragmentos 1-7), as fermatas, que estão presentes reiteradamente, contribuem para a produção de uma sensação de fluxo paralisado. A presença de uma rápida intercalação dos andamentos ($\text{♩} = 36$ e $\text{♩} = 72$), e o fato de as diferentes maneiras de tocar os instrumentos se alternarem rapidamente, praticamente a cada som, acentuam a impressão de descontinuidade. Ou seja, o tratamento conferido ao timbre também parte, no início da obra, do mesmo princípio de fragmentação. No plano das alturas, Nono emprega um tipo especial de homofonia: o primeiro violino assume a condução, enquanto os demais instrumentos dobram ou oitavam simultaneamente ou alternadamente as notas tocadas pelo primeiro violino. Nessas dobras, o timbre dos instrumentos é explorado no sentido de permitir possibilidades múltiplas de combinações. Os instrumentos quando atacam simultaneamente, sempre o fazem com diferentes técnicas instrumentais.

Parte do arco	Posição do arco no instrumento	Forma de tocar o arco	Técnicas sem o arco	Mão esquerda
<i>Poco crine</i>	<i>Tasto</i>	<i>Flautato</i>	<i>Pizzicato</i>	<i>Senza vibrato</i>
Arco / normale (<i>crine</i>)	<i>Normale</i>	<i>Balzato</i>	<i>Pizzicato duro</i>	<i>Pochissimo vibrato</i>

²⁵ “Luigi Nono: Streichquartett Fragmente-Stille an Diotima (1979/80) Podiumsgespräch anlässlich der Uraufführung am 2. Juni 1980 in Bonn” in WAGNER, A. (org.) *Luigi Nono: Dokumente, Materialien*. Saarbrücken: Pfau, 2003, p.164.

²⁶ FENEYROU, L. *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, op. cit., p.143.

<i>Legno+crine</i>	<i>Al ponte</i>	<i>Normale</i>		<i>Poco vibrato</i>
<i>Legno</i>	<i>Verso al ponte</i> (na direção do cavalete)	<i>Tremolo</i>		<i>Molto</i>
		<i>Tremolo aperiódico alla punta</i>		Microtom
	<i>Dietro al ponte</i> (atrás do cavalete)	<i>Spiccato</i>		Harmônico natural
		<i>Sautillé</i>		Harmônico artificial
		<i>Saltato</i>		
		<i>Gettato</i>		
		<i>Tratto</i>		
		<i>Battuto</i>		

Tabela 3 - Técnicas instrumentais presentes no quarteto

Ainda sobre o tratamento do timbre na primeira parte do quarteto (fragmentos 1-7), podemos notar que a sonoridade do primeiro violino permanece entre o *flautato* (*tasto-ponte*) e o *arco normale* (*tasto-ponte*), com exceção do breve *tremolo* no fragmento 5, que antecipa a sonoridade predominante na parte seguinte. O *flautato* é também combinado com a emissão da altura em harmônico, em nuances que vão de *ppp* a *mp*. Os demais instrumentos dobram as partes do primeiro violino, de forma a construir um timbre com ataque marcado e ruidoso, alternando *legno batutto*, *arco batutto*, *arco batutto al ponte*, *legno tratto*, *arco dietro al ponte*, além do *flautato* (*tasto-ponte*) e do *arco normale* (*tasto-ponte*), que caracterizam a parte de primeiro violino. Podemos concluir assim que a continuidade entre os instrumentos no campo das alturas assegurado pelos uníssonos e pelas oitavas contrasta com o tratamento tímbrico que lhes é conferido.

No que concerne ao âmbito utilizado na primeira parte, é interessante notar que ele se baseia na tessitura do violino, valendo-se da extensão que vai do sol 3 - lá 6. É necessário ressaltar que sob as notas mais graves que o sol 3, na parte do violoncello, há a indicação *dietro al ponte*, técnica que produz alturas muito mais agudas do que aquelas que estão escritas na partitura. Esses momentos em que o violoncelista produz o som instável mencionado acima coincidem com as fermatas longas, e a altura não se mantém constante por muito tempo. O resultado é uma espécie de instabilidade em longos momentos de permanência.

Sobre as alturas que são combinadas simultaneamente, ainda na primeira parte, notamos que a “linha” do violino alterna uníssonos e intervalos harmônicos, isto é, o uníssonos “quebra-se” em duas ou, mais raramente, três

alturas simultâneas. O uníssono recebe dois tipos diferentes de tratamento do timbre: a primeira combina ataques percussivos da madeira do arco com uma articulação em *flautato* ou *normale*, a segunda, combina apenas sons em *flautato* ou *flautato e normale*, e tem um ataque menos pronunciado. Os uníssonos nos quatro instrumentos não possuem uma atribuição de finalização ou repouso, ainda que sejam sustentados longamente, por causa das fermatas. Muitas vezes, temos a impressão de que eles criam a expectativa do processo novo que se inicia e que não se concretiza, como no fragmento 4. Ou seja, apesar de seu caráter estático, não é esse o sentido conferido pela obra às fermatas sobre o uníssono. É antes um caráter suspensivo que lhes é atribuído, de espera atenta e concentrada. As pausas complementam as fermatas, confirmando a impossibilidade de continuidade do fluxo. O fragmento é afirmado como princípio estrutural.

Luigi Nono
FRAGMENTE-STILLE, AN DIOTIMA (1979-1980) per quartetto d'archi

GEHEIMERE WELT...

Lied 1.

Lied 2.

Lied 3.

Lied 4.

Lied 5.

Lied 6.

Lied 7.

Lied 8.

Lied 9.

Lied 10.

Lied 11.

Lied 12.

Lied 13.

Lied 14.

Lied 15.

Lied 16.

Lied 17.

Lied 18.

Lied 19.

Lied 20.

Lied 21.

Lied 22.

Lied 23.

Lied 24.

Lied 25.

Lied 26.

Lied 27.

Lied 28.

Lied 29.

Lied 30.

Lied 31.

Lied 32.

Lied 33.

Lied 34.

Lied 35.

Lied 36.

Lied 37.

Lied 38.

Lied 39.

Lied 40.

Lied 41.

Lied 42.

Lied 43.

Lied 44.

Lied 45.

Lied 46.

Lied 47.

Lied 48.

Lied 49.

Lied 50.

Lied 51.

Lied 52.

Lied 53.

Lied 54.

Lied 55.

Lied 56.

Lied 57.

Lied 58.

Lied 59.

Lied 60.

Lied 61.

Lied 62.

Lied 63.

Lied 64.

Lied 65.

Lied 66.

Lied 67.

Lied 68.

Lied 69.

Lied 70.

Lied 71.

Lied 72.

Lied 73.

Lied 74.

Lied 75.

Lied 76.

Lied 77.

Lied 78.

Lied 79.

Lied 80.

Lied 81.

Lied 82.

Lied 83.

Lied 84.

Lied 85.

Lied 86.

Lied 87.

Lied 88.

Lied 89.

Lied 90.

Lied 91.

Lied 92.

Lied 93.

Lied 94.

Lied 95.

Lied 96.

Lied 97.

Lied 98.

Lied 99.

Lied 100.

Lied 101.

Lied 102.

Lied 103.

Lied 104.

Lied 105.

Lied 106.

Lied 107.

Lied 108.

Lied 109.

Lied 110.

Lied 111.

Lied 112.

Lied 113.

Lied 114.

Lied 115.

Lied 116.

Lied 117.

Lied 118.

Lied 119.

Lied 120.

Lied 121.

Lied 122.

Lied 123.

Lied 124.

Lied 125.

Lied 126.

Lied 127.

Lied 128.

Lied 129.

Lied 130.

Lied 131.

Lied 132.

Lied 133.

Lied 134.

Lied 135.

Lied 136.

Lied 137.

Lied 138.

Lied 139.

Lied 140.

Lied 141.

Lied 142.

Lied 143.

Lied 144.

Lied 145.

Lied 146.

Lied 147.

Lied 148.

Lied 149.

Lied 150.

Lied 151.

Lied 152.

Lied 153.

Lied 154.

Lied 155.

Lied 156.

Lied 157.

Lied 158.

Lied 159.

Lied 160.

Lied 161.

Lied 162.

Lied 163.

Lied 164.

Lied 165.

Lied 166.

Lied 167.

Lied 168.

Lied 169.

Lied 170.

Lied 171.

Lied 172.

Lied 173.

Lied 174.

Lied 175.

Lied 176.

Lied 177.

Lied 178.

Lied 179.

Lied 180.

Lied 181.

Lied 182.

Lied 183.

Lied 184.

Lied 185.

Lied 186.

Lied 187.

Lied 188.

Lied 189.

Lied 190.

Lied 191.

Lied 192.

Lied 193.

Lied 194.

Lied 195.

Lied 196.

Lied 197.

Lied 198.

Lied 199.

Lied 200.

Lied 201.

Lied 202.

Lied 203.

Lied 204.

Lied 205.

Lied 206.

Lied 207.

Lied 208.

Lied 209.

Lied 210.

Lied 211.

Lied 212.

Lied 213.

Lied 214.

Lied 215.

Lied 216.

Lied 217.

Lied 218.

Lied 219.

Lied 220.

Lied 221.

Lied 222.

Lied 223.

Lied 224.

Lied 225.

Lied 226.

Lied 227.

Lied 228.

Lied 229.

Lied 230.

Lied 231.

Lied 232.

Lied 233.

Lied 234.

Lied 235.

Lied 236.

Lied 237.

Lied 238.

Lied 239.

Lied 240.

Lied 241.

Lied 242.

Lied 243.

Lied 244.

Lied 245.

Lied 246.

Lied 247.

Lied 248.

Lied 249.

Lied 250.

Lied 251.

Lied 252.

Lied 253.

Lied 254.

Lied 255.

Lied 256.

Lied 257.

Lied 258.

Lied 259.

Lied 260.

Lied 261.

Lied 262.

Lied 263.

Lied 264.

Lied 265.

Lied 266.

Lied 267.

Lied 268.

Lied 269.

Lied 270.

Lied 271.

Lied 272.

Lied 273.

Lied 274.

Lied 275.

Lied 276.

Lied 277.

Lied 278.

Lied 279.

Lied 280.

Lied 281.

Lied 282.

Lied 283.

Lied 284.

Lied 285.

Lied 286.

Lied 287.

Lied 288.

Lied 289.

Lied 290.

Lied 291.

Lied 292.

Lied 293.

Lied 294.

Lied 295.

Lied 296.

Lied 297.

Lied 298.

Lied 299.

<

Exemplo 4 - *Fragmente-Stille, An Diotima* (fragmento 1)

As dinâmicas no quarteto, na maior parte das vezes, permanecem entre *ppp* e *mp*, com breves incursões ao *mf* e *f*, que se mantêm apenas por uma

única nota. Fragmentos e silêncios não se opõem de maneira brusca e, paradoxalmente, a fragmentação obstinada, repetitiva, construirá, se procurarmos enxergar esse fenômeno de uma perspectiva mais distanciada, uma espécie de continuidade pontilhada, organizada pelos intervalos de trítono e pelo uníssono, pela condução do primeiro violino e pela construção timbrística que repete a combinação arco (*flautatto* ou *normale*) e arco *battuto* ou *legno*. No fragmento 2, a nota sol é polarizada quando tocada em uníssono pelos violinos e a viola - nota-se que na segunda grande parte, que se inicia no fragmento 26, a ênfase continuará a ser dada a esta nota, mas desta vez por meio de outros recursos. O agrupamento nota a nota separada por uma pausa, ou sustentada com uma fermata é o que predomina nessa parte, alternado com agrupamentos de duas, três ou quatro notas. Essa é a seção mais fragmentada da obra, e o exemplo a seguir tenta ilustrar o princípio de alternância aplicado aos vários extratos que compõem o primeiro fragmento.

O timbre é tratado em detalhes e a escrita instrumental baseia-se substancialmente nos diferentes modos de tocar. Inevitavelmente, a escuta se concentra, em grande medida, na variedade de timbres e suas combinações. O próprio som é enfatizado, como descreve o compositor:

O que é importante para mim é a qualidade dos instrumentos que muda constantemente tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao material acústico. O que me interessa muito mais que a estrutura é a qualidade do som.²⁷

Se o quarteto no início, pela repetição do intervalo de trítono, parece sustentar uma atmosfera estática, as variações de timbre e a “desnaturalização” do som dos instrumentos de cordas, causam um impacto na direção oposta. Apenas na sessão intermediária da obra o modo de tocar é o convencional, uma forma de citação da sonoridade clássica do quarteto de cordas. Como acontece em muitas situações na obra tardia de Nono, a simplificação da organização das alturas é combinada a complexidade com o qual é organizado algum outro parâmetro, como o timbre ou ainda a movimentação do som no espaço, por exemplo.

Muito embora as sonoridades de *Fragmente-Stille* se mantivessem no domínio do piano e no limite de audibilidade, o quarteto é uma obra tensionada e de grande força expressiva. Sua força reside, paradoxalmente, naquilo que ela possui de mais frágil: na predominância da sonoridade *piano* (de *pppp* a *p*), na delicadeza rarefeita dos sons, na instabilidade das alturas nas fermatas, no gesto instrumental extremamente descontínuo (resultante da alternância dos tipos de técnica de arco requeridos), nas mudanças constantes da articulação, na inflexão da métrica. É como se *Fragmente-Stille* se colocasse no *limite* de dizer alguma coisa importantíssima – o superlativo, aqui, tem todo o seu peso – e adquirisse sua força e sua excelência justamente ao habitar essa obscura zona limítrofe, pois a *verdade* profunda e suprema que o quarteto de Nono quer *dizer* não pode ser dita senão no limite do inexprimível. Daí, na obra, a coexistência – talvez se possa mesmo dizer coincidência – de suspensão e

²⁷ Do original em alemão: “Was für mich besonders wichtig ist, sind nachher die Eigenschaften der Instrumente, die dauernd wechseln, und zwar in Beziehung auf sich selbst und auf akustische Material. Was mich hier viel mehr als die Struktur interessiert, ist die Qualität des Klanges”. “Luigi Nono: Streichquartett *Fragmente-Stille* an Diotima (1979/80) Podiumsgespräch anlässlich der Uraufführung am 2. Juni 1980 in Bonn”, *op. cit.*, p. 164. Tradução da autora.

movimento, contemplação e dialética, fragmentação e totalização, no discurso de suas formas, coexistência que se traduz, entre outras coisas, na compresença de uma dimensão estática - que o quarteto LaSalle se esforça por superar -, e de tensões dinamizadoras, que se instauram na concentração própria do fragmento mínimo, na extrema dificuldade técnica da execução da peça e no tênue equilíbrio entre o rigor da partitura e a subjetividade da interpretação.

As dificuldades encontradas pelos músicos do quarteto LaSalle, a quem o quarteto é dedicado, foram numerosas. A primeira delas, mencionada por um dos violinistas do grupo, Walter Levin, foi encontrar a “calma” necessária para executar a obra. Em seguida, o instrumentista enfatiza a necessidade de trabalhar contra a predisposição de todo intérprete tradicional a criar conexões e delimitar linhas, assim como a atribuir um sentido de finalização às arcadas duplas. Diferenciar as fermatas, segundo Levin, também constitui uma tarefa árdua para o intérprete de *Fragmente-Stille*, assim como encontrar as entonações corretas, para que os diferentes tipos de sonoridade e articulação dispostos de maneira simultânea, em particular no início da obra, pudessem constituir uma espécie de homofonia.²⁸ O violinista do LaSalle menciona, também, um problema técnico recorrente ao longo da execução do quarteto de Nono: os dedilhados duplos seguidos de salto para uma nota em quarto de tom, o que exige uma precisão difícil de conseguir. O maior desafio, contudo, de acordo com Levin, é encontrar o “espírito da música”, “esse permitir-se o tempo necessário e deixar as coisas no espaço”. Portanto, mesmo o quarteto LaSalle, que procura dinamizar, em sua interpretação de *Fragmente-Stille*, a componente estática da obra, não deixa de reconhecer a importância decisiva da dimensão suspensiva no quarteto de Nono.

No fragmento 5, encontra-se uma figuração rítmica e timbrística que destoa das demais da primeira parte da peça: trata-se do grupo de cinco fusas que devem ser tocadas em *tremolo alla punta aperiodico al ponte*, grupo que aparece abaixo da citação *...seliges Angesicht...* (“rosto bem-aventurado”), extraída de um poema de Hölderlin. Antecipado na primeira parte do quarteto,

---

²⁸ “Luigi Nono: Streichquartett *Fragmente-Stille* an Diotima (1979/80) Podiumsgespräch anlässlich der Uraufführung am 2. Juni 1980 in Bonn”, *op. cit.*, p.163.

esse tipo de figuração é característico da segunda parte da obra (fragmentos 8 a 17). A própria citação de Hölderlin relaciona-se à do fragmento 10, *...die seligen Augen...* (“os olhos bem-aventurados”), o que permite observar, desde já, que alguns elementos formais e semânticos conferem unidade estrutural ao quarteto de Nono, apesar do caráter fragmentário da obra.

Fragmento	Citação (Hölderlin)	Tradução livre
1	<i>...geheimere Welt...</i>	...mundo mais secreto...
2		
3	<i>...allein...</i>	...só...
4		
5	<i>...seliges Angesicht...</i>	...rosto bem-aventurado...
6		
7		

Tabela 4 - Fragmentos de Hölderlin citados no início do quarteto

O fragmento 7 acaba por se destacar dos anteriores, realizando uma transição para a parte seguinte. Com efeito, a partir do fragmento 8 inicia-se uma nova seção de *Fragmente-Stille, An Diotima*: o caráter monódico dos fragmentos anteriores desaparece subitamente e a textura se torna mais densa, mais polifônica; além disso, dois novos andamentos são acrescentados aos da primeira parte (♩ =112 e 132) e o gestual mínimo do início da obra - o ataque do som em uníssono com fermata seguido de silêncio - cederá espaço aos ágeis agrupamentos de quintinas de semicolcheias. São gestos, estes, fragmentados e curtos, realizados em uma atmosfera rarefeita que se adensa pouco a pouco, de forma irregular. O levíssimo *tremolo alla punta aperiodico*, antecipado rapidamente no quinto fragmento pelo primeiro violino, pode ser considerada a sonoridade mais característica da seção, que perdura até o fragmento 17. Todavia, quando esta sonoridade predominante começa a se tornar mais intensa nos quatro instrumentos, a partir do fragmento 11 (*...instifste Herz...*- “até o fundo do coração”), quando ela passa a ser “quebrada” ou interrompida pelas pausas ou uníssonos *flautati* com fermatas – como no caso do fragmento 14 *...mit deinem Strahle...* – “radiosa” -, característicos dos primeiros fragmentos, os andamentos iniciais da obra (♩ =72 e 36) são retomados. Ou seja, na segunda parte do quarteto (fragmentos 8 a 17), por

meio de uma espécie de processo de acumulação, novos elementos são incorporados à peça, sem que os elementos da seção anterior desapareçam em definitivo. Ao contrário, estes retornam ao primeiro plano após a formação das novas estruturas e mantêm, com elas, relações tensas.

No fragmento 8, conforme dito, os instrumentos libertam-se da homofonia conduzida pelo primeiro violino. O violoncelo e a viola incorporam a região grave do instrumento, ampliando o âmbito nessa direção. Quanto aos elementos harmônico-melódicos, nos fragmentos 8 a 11 (início da segunda parte) há três tipos de figuras que podem ser reconhecidas como recorrentes. Elas continuarão a organizar o quarteto como um todo, constituindo fios condutores que apontam para diferentes direções, como mostra o próximo exemplo:

9

10

... DIE SELIGEN AUGEN...

Handwritten musical score for a string quartet, featuring various dynamics (ppp, mp, mf, p, f) and articulations (accents, slurs). The score is written on multiple staves, with some sections marked with tempo or mood changes like 'ALLEGRO' and 'AD LIBITANDO'. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pizzicato', 'arco', and 'ponte'.

Exemplo 6 - Figurações no fragmento 9 (figura 01: vermelho, figura 02: amarelo, figura 03: azul) - *Fragmente-Stille*

Listamos abaixo essas figurações associando-as às situações em que são encontradas:

a) Figuração 1 - Notas em intervalos de quintas (sol, re, lá), com três tipos de articulação: 1. Como notas agudas longas em harmônico. Exemplos: *flautato* (violino 1, fragmento 8); arco *al ponte* (viola, fragmento 9); e no fragmento 14 em *flautato al ponte* (violino 1), dobrado com *flautato tasto* (violino 2) e *flautato tasto sottovoce* (viola); 2. com a altura modificada pelo arco posicionado atrás da ponte, (sol 3 do violino 2, fragmento 8); 3. Fazendo parte da quintina em *tremolo aperiodico dietro al ponte* (violino 1, fragmento 8). Essa figuração é derivada dos uníssonos com fermata que encontramos na primeira parte nos fragmentos 2, 3 e 4.

b) Figuração 2 - Cordas duplas em intervalo harmônico de trítono geralmente tocadas em seqüência, com o arco movimentando-se entre *tasto* e *ponte flautato*.

c) Figuração 3: Grupo de 3 ou 4 notas (o número de notas aumenta no decorrer do trecho) em quintina, tocado como *tremolo alla punta aperiodico sul ponte*. O desenho melódico baseia-se nos intervalos de 2ª menor ascendente, 3ª maior ascendente (8º, 1º e 3º graus da escala enigmática) e algumas variações dentro da mesma escala, por exemplo: 2ª menor ascendente, 3ª menor descendente (7º, 8º e 6º graus da escala enigmática), 2ª menor descendente e terça maior (1º, 2º e 3º graus da escala), 2ª maior descendente, 3ª maior (várias possibilidades na escala enigmática), como podemos observar no próximo exemplo:

Exemplo 7 - Perfil melódico formado por 2ª menor e 3ª maior/menor

Podemos notar a semelhança deste o motivo com aquele que aparece da obra anterior de Nono, *Con Luigi Dallapiccola*, composta em 1976. Trata-se de uma referência ao *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola, conforme o compositor escreve em sua dedicatória:

Exemplo 8 - Motivo extraído de *Il Prigioniero* na dedicatória da partitura de *Con Luigi Dallapiccola*

Em sua longa entrevista a Enzo Restagno, Nono comenta, referindo-se a esse pequeno motivo, sobre a tendência, iniciada em *...sofferte onde serene...* (1976), de reduzir o material ao mínimo em suas últimas obras.²⁹ O senso de economia na escolha materiais, complementa uma busca pela expressividade do mínimo, da sonoridade mais essencial.

No que se refere à organização dos três elementos listados anteriormente, podemos notar que na partitura eles se sobrepõem ou se alternam até a intensificação do elemento 3, que coincide com a citação *...ins tífste Herz...* (“até o fundo do coração”), quando este passa então a predominar. Nos fragmentos 14 e 15, juntamente com a citação *...mit deinem Strahle...* (“radiosa”) o elemento 1 é retomado enfaticamente e o elemento 2, de maneira

²⁹ NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono*. Torino: EDT, 1987, p.58.

discreta. O fragmento deste último verso de Hölderlin coincide com o brilhante sol dobrado em uníssono, tocado em harmônico *flautato*. Essa figura continuará existindo até o fim do quarteto e terá desdobramentos significativos.

Fragmento	Citação (Hölderlin)	Tradução livre
8	<i>...wenn aus der Tiefe...</i>	...quando de longe...
9		
10	<i>...die seligen Augen...</i>	...os olhos bem-aventurados...
11	<i>...ins tiefste Herz...</i>	...até o fundo do coração...
12		
13		
14	<i>...mit deinem Strahle...</i>	...radiosa...
15		
16	<i>...wenn aus der Ferne...</i> <i>...aus dem Aether...</i>	...quando de longe... ...do éter...
17		

Tabela 5 - Citações dos fragmentos de Hölderlin na segunda parte do quarteto

Nos fragmentos 16 a 18, as quintinas predominam, e é interessante notar que pela primeira vez os quatro instrumentos tocam juntos, com mesmo agrupamento rítmico, com o mesmo tipo de sonoridade (*tremolo aperiodico alla punta tasto-ponte*) e com dinâmica semelhante.

2.2. STILLE

Os fragmentos 18 a 24 constituem uma terceira parte da obra. Das oito citações extraídas da poesia holderliana que acompanham esse trecho, quatro fazem algum tipo de alusão ao silêncio. Elas foram colocadas sobre os fragmentos pares, alternando-se às demais:

Frag.	Citação (Hölderlin)	Tradução livre	Andamento	Material
18	<i>...wenn in reicher Stille...</i>	...quando no seu rico <u>silêncio</u> ...	=30	Sons agudíssimos em harmônico <i>gettato tasto-ponte</i> , <i>pppp</i> a <i>mp</i> – aglomerados em torno do sol - sib + quartos de tom – desdobramento da (figuração 1)
19	<i>...wenn in einem Blick...</i> <i>...und Laut...</i>	...quando em um olhar... ...em voz alta...	=60	Todos nos intervalos de trítomos da escala cromática em cordas duplas, o arco movimenta-se entre a posição normal e o <i>sul ponte</i> ;
			=120	

				registro médio e agudo – (figuração 2)
20	...wenn in reicher Stille...	...quando no seu rico silêncio...	♩=30	Agudíssimos em harmônico <i>saltatto al ponte</i> , <i>pppp</i> a <i>mp</i> – aglomerados em torno do sol - sib + quartos de tom (figuração 1)
21	...tief in deine Wogen...	...profundamente em tuas ondas...	♩=66	Todos nos intervalos de trítomos da escala cromática em cordas duplas (figuração 2), legno + crini tratto, battuto legno + crini; registro médio, agudo e grave.
22	...in Stiller ewiger Klarheit...	...em silenciosa e eterna clareza...	♩=30	Agudíssimos em harmônico <i>flautato al ponte</i> + <i>gettato</i> , <i>ppp</i> a <i>mp</i> - aglomerados em torno do sol - sib + quartos de tom (figuração 1)
23	...in heimatlichen Meere...	...no mar natal...	♩=112	Trítomos em cordas duplas + fragmentos melódicos, arco, <i>crini+legno</i> , <i>legno</i> ; ; registro médio, agudo e grave.
24	...ruht ³⁰ ...	...repousa...	♩=30	Agudo em harmônico <i>flautato</i> , <i>ppp</i> sempre - aglomerados em torno do sol - sib + quartos de tom

Tabela 6 - Relações entre os fragmentos de Hölderlin e o material musical

A tabela acima demonstra como, os tipos de articulação e de sonoridade nos fragmentos pares são muito parecidos: sons agudíssimos em harmônico (com articulações *gettato tasto*, *saltatto al ponte* e *flautato al ponte* combinado com *gettato* ou *flautato*), numa dinâmica em que predominam os *pianissimi* (de *pppp* a *mp*), sempre em andamento lento. Essa recorrência não impede, contudo, a existência de uma progressão: a cada fragmento par, a sonoridade vai perdendo sua componente mais ruidosa, processo que culmina na textura límpida e “silenciosa” do fragmento 24, onde se utiliza apenas *flautato*. A idéia de uma *sonoridade do silêncio* permite compreender o fato, que pode parecer surpreendente, de que nos fragmentos pares da segunda parte do quarteto de Nono não há fermatas - a não ser ao fim dos fragmentos 18 e 24, como passagem para os fragmentos seguintes -, assim como também não há pausas nos quatro instrumentos simultaneamente. Em outras palavras, esses fragmentos exprimem o silêncio, mas sem recorrer literalmente a ele: pode-se dizer, nessa linha, que eles *expressam*, no sentido forte do termo, o silêncio. O som nesses momentos de “quietude” da obra é portanto contínuo, todavia de

³⁰ O verbo *ruhen* tem múltiplas acepções dentre elas descansar, repousar, mas também silenciar.

acordo com a lógica fundamental da obra, comentada anteriormente, segundo a qual a força reside na fragilidade, é justamente por meio da continuidade do som que a dimensão silenciosa de *Fragmente-Stille* se torna eloqüente.

O conjunto sugere o “momento silencioso” do ressoar da poesia no pensamento: “Os pensamentos quando soam, soam muito agudos”, disse ter ouvido Nono durante uma conversa com Sciarrino.³¹ O resultado é a constituição de fragmentos muito contrastantes com o restante do quarteto; eles evidenciam a continuidade em oposição à descontinuidade dos gestos breves e brevíssimos, predominantes na primeira seção do quarteto, por exemplo. Nesse sentido, os sons agudíssimos, que sempre estiveram no quarteto desde o primeiro fragmento de maneira entrecortada, irrompem em todos os instrumentos simultaneamente nos fragmentos pares da segunda seção.

Nos fragmentos sob as citações de Hölderlin que tratam do silêncio não há, pois, silêncio algum, mas o permanente registro agudíssimo dos quatro instrumentos movimentando-se minimamente. Não obstante, tais movimentos internos mínimos, que resultam dos ataques não coincidentes e da presença de uma divisão rítmica com diferentes agrupamentos (divisões do tempo em 4, 5 e 7 partes), impedem a plena estabilização e a prevalência incontestável do som contínuo. O respeito de Nono pelo particular, respeito que pode ser verificado mesmo nos trabalhos da fase explicitamente engajada do compositor, evita que as obras, em seus momentos de expansão totalizadora, adquiram uma feição autoritária. Muito pelo contrário, ao tomar o partido da preservação das tensões, ao ter sempre em consideração a diferença, as composições de Nono sugerem a imagem difícil, a seu modo utópica e nostálgica ao mesmo tempo, fantasmática em grande medida, da humanidade liberada, ou seja, de uma libertação coletiva que não implica o sacrifício do indivíduo, mas, em sentido oposto, a presença de sua singularidade.

A introdução das “diferenças mínimas” se verifica, na terceira seção do quarteto, logo no fragmento 18 (*...wenn in reicher Stille...* – “...quando no seu rico silêncio...”, reproduzido no exemplo seguinte), o primeiro a utilizar

---

³¹ Do original em italiano: “*I pensieri quando suonano, suonano molto acuti*”. NONO, L. “Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p.16. Tradução da autora.

intervalos menores do que meio tom, utilização que continua a ocorrer de maneira alternada nos fragmentos pares até o fragmento 24, o último da seção.

18

... WFSM IN KEICHER STILLE...

3.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
4.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
5.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
6.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
7.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
8.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
9.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
10.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
11.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
12.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
13.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
14.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
15.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
16.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
17.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
18.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
19.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
20.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
21.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
22.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
23.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
24.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA

3.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
4.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
5.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
6.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
7.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
8.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
9.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
10.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
11.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
12.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
13.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
14.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
15.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
16.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
17.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
18.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
19.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
20.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
21.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
22.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
23.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA
24.º ATTACCO: FRASE - 2.ª ALTA TASTA

Exemplo 9 - Fragmento 18 de *Fragmente-Stille*

Conforme é possível observar no exemplo que segue, no plano da organização das alturas, a nota sol desempenha o papel de centro no

fragmento 18 do quarteto, centro que estará presente, no início de todos os fragmentos pares da terceira seção de *Fragmente-Stille*, constituindo-se portanto como mais um elemento de coesão da obra. Em torno dele, acumulam-se outras alturas, principalmente alturas próximas, inclusive em intervalos menores que um semitom, o que realça a posição sua posição central. Nesse processo de acumulação, notamos que se sobressaem as notas que constitui a tríade de sol menor, tríade que terá um papel importante nas seções posteriores do quarteto, conforme se verá. Por meio dessa acumulação progressiva, um estado de saturação vai tomando forma, culminando em uma representação complexa do *silêncio pleno, preenchido*. Esse tipo de cluster constitui uma nova figuração na obra, e voltará a ser utilizada no quarteto posteriormente.

Frag. 18

Frag. 20

Frag. 22

Frag. 24

Exemplo 10 - Organização das alturas em torno do sol e da tríade de sol menor, nos fragmentos pares de 18 a 24 – *Fragmente-Stille*

Nesse ponto, é importante fazer uma breve reflexão sobre o sentido do silêncio para o compositor nesse momento. Em primeiro lugar, conforme dito, o silêncio pouco tem a ver com um espaço vazio, ou com a possibilidade de incorporar, ao acaso, os sons ambientes na obra, como na música de mobiliário de Satie. A musicóloga Carola Nielinger-Vakil salienta que:

No quarteto de Nono, o silêncio assume o significado de um lugar no qual todos os processos, anseios e estados de ansiedade chegam a uma imobilização absoluta. Nono compreendia o silêncio não como um vazio, mas como um estado de saturação.³²

O silêncio, para Nono, sugere uma abertura para que o próprio espaço soe (nessa perspectiva, as obras seguintes a *Fragmente-Stille* desenvolverão esse aspecto de maneira mais evidente com a utilização do *live electronics* e de silêncios longuíssimos), tanto por meio da ressonância do som, quanto na imaginação daquele que ouve a obra. Especificamente no caso do quarteto, o silêncio é também o momento do canto interior, “silencioso”, dos fragmentos extraídos da poesia de Hölderlin pelos intérpretes.

Em entrevista a Klaus Kropfinger, o compositor fala da intensidade do silêncio e compara-o a uma encruzilhada: “se cala, se olha, é preciso espreitar todas as direções dos quais se surpreende alguma coisa”.³³ Para Nono, portanto, os momentos de silêncio são momentos de suspensão, “nos quais se adiciona, em nosso ouvido, o que já ouvimos, com quase antecipações e tensões daquilo que ainda falta”.³⁴ Assim, no caso do quarteto, visto que os sons são trabalhados ao limite do audível, pode-se dizer que o silêncio tem o papel de amalgamar os fragmentos no interior de um *continuum* formado por silêncios e sons em pianissimo.

Na contramão dos silêncios estão os gestos mínimos, que duram apenas alguns segundos, rodeados por silêncios e comprimidos ao extremo tanto em duração quanto na sonoridade *pianíssimo* que predomina no quarteto. Enquanto se na obra de Cage o silêncio adquire uma conotação de abertura para o exterior, em Nono trata-se de uma abertura em sentido oposto, para o

³² Do original em inglês: “In Nono’s quartet, silence takes on the significance of a place in which all processes, longings and states of anxiety come to an absolute standstill. Nono understood silence not as a void, but as a state of saturation [...]”. NIELINGER-VAKIL, Carola. “Quiet revolutions: Hölderlin fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm” *In Music and Letters*, Vol. 81, n.2 (May 2000), p. 254. Tradução da autora.

³³ Do original em italiano: “Per me invece il silenzio – la pausa musicale – è veramente molto più intenso; è come essere in un incrocio: si tace, si guarda, bisogna sorvegliare tutte le direzioni dalle quali giunge qualcosa”. NONO, Luigi. “...nessun inizio – nessuna fine” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, op. cit. vol 2., p.455. Tradução da autora.

³⁴ Do original em italiano: “Questi silenzi, in cui si somma nel nostro orecchio quello che abbiamo già sentito con quasi anticipi e tensioni a quello che ancora manca [...]”. NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono*, op. cit., p.61. Tradução da autora.

interior da obra, como uma espécie de fio invisível que amarra os fragmentos e que ao mesmo tempo traz à obra o espaço necessário para múltiplas relações em seu interior. Ora, é justamente essa uma das qualidades da poesia de Hölderlin: nela, “o pensamento permanece aberto sem chegar a uma conclusão”, num tipo de construção que ocorre por acumulação de vários tipos de materiais.³⁵ No quarteto, aos silêncios estão associados os fragmentos não-pronunciados de Hölderlin, “destinados ao ouvido interno dos executantes”.

A função estrutural e semântica do silêncio em *Fragmente-Stille* é em certa medida prefigurada na leitura que o compositor veneziano faz da obra de Vincenzo Bellini, leitura que nos pode ser útil para a compreensão do quarteto. Nela, Nono chama a atenção para o uso das fermatas e para os compassos vazios, exprimindo a respeito uma visão bastante particular, que parece refletir sua própria obra. Reencontramos, nesta singular leitura de Bellini, a idéia de silêncio preenchido, o papel do silêncio na fragmentação das formas e a sua importância na articulação do discurso musical:

São as fermatas que quebram a palavra, quebram a retórica do canto insinuando silêncios nos quais resultam outros sons, vibram outras vozes. Outras ondulações físicas ou imaginárias tomam vida abrindo portas no interior desta monodia que de repente se faz aguda. [...] Por exemplo, no prelúdio da Norma, as fermatas bloqueiam o som da orquestra; os compassos vazios, que não são respeitados, introduzem silêncios imprevistos, que não são o vazio, mas um silêncio denso de outros sons vindos da memória.³⁶

2.3. AN DIOTIMA

Há, no quarteto de Nono, uma dimensão composta por referências extra-musicais, que participa da formação de um espaço intertextual, como identifica

³⁵ Do original em italiano: “Talvolta Hölderlin opera tra questi materiali una selezione e talaltra no: il pensiero resta aperto senza giungere ad una conclusione”. RESTAGNO, E. (org.) Nono. *op. cit.*, p.60. Tradução da autora.

³⁶ Do original em italiano: “Sono corone che rompono la parola, rompono la retorica del canto insinuando silenzi in cui risuonano altri suono, vibrano altre voci. Altre ondulazioni fisiche o immaginarie prendono vita aprendosi dei varchi all'interno di quella monodia che improvvisamente si fa alta.[...] Per esempio nel Preludio della Norma le corone bloccano i suoni dell'orchestra; le battute vuote, che di solito non vengono rispettate, introducono silenzi improvvisi che non sono il vuoto, ma un silenzio denso di altri suoni sgorganti dalla memoria [...]”.RESTAGNO, E. (org.) Nono. *op. cit.*, p.16. Tradução da autora.

a musicóloga Ivanka Stoïanova.³⁷ A mais evidente delas é o grupo de citações recolhidas da obra de Hölderlin e que compõem a partitura. Nascido no mesmo ano que Beethoven, contemporâneo e colega de Hegel e Schelling, Hölderlin ficara conhecido como o poeta louco que vivera os últimos 36 anos de sua vida recluso. Após a apropriação de sua obra pelos nazistas, seu nome começou a circular no ambiente intelectual de esquerda nos anos 1960, e o estado de insanidade diagnosticado em 1805 foi, pela primeira vez, questionado. A publicação do texto “Hölderlin e a Revolução Francesa”, de Pierre Bertaux, em 1969, abriu um novo campo de estudo, para além da interpretação puramente metafísica da obra hölderliniana, como a leitura de Heidegger, publicada em 1936, que seria duramente criticada por Adorno, também nos anos 1960. Bertaux reunira evidências do envolvimento do poeta alemão com os ideais da Revolução Francesa e com os jacobinos alemães, o que por vezes fazia com que sua obra poética assumisse o caráter de uma linguagem cifrada.³⁸

Dois artistas muito próximos a Nono também já haviam se aproximado da obra do poeta alemão: o dramaturgo Peter Weiss, em sua peça *Hölderlin*, de 1971, propõe, em sentido análogo ao da abordagem de Bertaux, uma revisão da visão do poeta, caracterizando-o como um revolucionário; Bruno Maderna, por sua vez, baseia-se no romance *Hyperion*, de Hölderlin, na composição de sua obra homônima.³⁹ A presença do poeta romântico alemão no trabalho de Maderna assinala uma influência mais ampla: conforme ressalta a musicóloga Carola Nielinger-Vakil, a obra de Hölderlin inspirou não apenas a poesia moderna, como também vários dos compositores que transitaram por Darmstadt.⁴⁰ A autora chama ainda a atenção para a publicação, em 1964, do

³⁷ STOÏANOVA, I. “L'exercice de l'espace et du silence” in CHOUVEL, J.M. ; SOLOMOS, M. *L'espace : Musique / Philosophie*. Paris : L'Harmattan, 1998, p.429.

³⁸ Em entrevista a Klaus di Kropfinger Nono menciona ter tomado conhecimento do texto de Bertaux, ver: NONO, L. “Nessun inizio- nessuna fine...” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui, op. cit.*, vol.2, p.455. É interessante lembrar que o primeiro escrito importante de Walter Benjamin, figura que posteriormente representará uma referência importante para Nono, tem como tema dois poemas tardios de Hölderlin, e foi escrito entre 1914-15.

³⁹ Luigi Nono havia colaborado com Peter Weiss em *Die Ermittlung*, 1965, realizando uma obra eletroacústica para fita magnética em quatro pistas.

⁴⁰ A musicóloga cita como exemplo a série de obras de Maderna escritas entre 1964 e 1969 baseadas no romance *Hyperion* do escritor alemão, além de *Mnemosyne I e II* (1968-9) de Henri Pousseur, *Scardanelli-Zyklus* (1978-91) de Heinz Holliger, *Hölderlin-Fragmente* (1977) de Wolfgang Rihm, *Hölderlin lesen* (1979) Hans Zender; *Fragmente-Stille*, *An Diotima* de Luigi

ensaio “Parataxis: sobre a poesia tardia de Hölderlin”, de Adorno – que freqüentou Darmstadt –, ressaltando a ressonância que o texto traz do pensamento musical da época e seu impacto sobre Bertaux. Com efeito, o autor de “Hölderlin e a Revolução Francesa” refere-se ao texto do filósofo alemão como um dos mais importantes sobre o poeta, por abordar a questão do silêncio em Hölderlin. Bertaux traça, ainda, um paralelo de Hölderlin com Webern, provavelmente a referência mais importante nos anos 1950 para o círculo de Darmstadt. Na mesma linha, Nielinger-Vakil relaciona o interesse de Adorno pelo gesto intermitente em Hölderlin à recepção da obra de Webern no mesmo período.

A motivação inicial do texto de Adorno foi o combate à leitura da poesia hölderliniana feita por Heidegger nos anos 1930, mas o ensaio não se restringe apenas a isso, ao contrário. Para o filósofo alemão, assim como o Beethoven tardio, o último Hölderlin inclina-se ao “anti-clássico” e “rebelar-se contra a harmonia”: a justaposição, as quebras abruptas e a ausência de ligação entre os elementos resultam no *estilo paratático* de sua poesia. No caso de Hölderlin, diz Adorno, é necessário pensar a parataxe não apenas no nível da micro-estrutura:

No entanto não devemos entender a parataxe apenas, estritamente, como figuras micrológicas de transição alinhadora. Como sucede na música, a tendência abrange estruturas maiores. Hölderlin conhece formas que, em sentido mais amplo podem ser chamadas globalmente de paratáticas. A mais conhecida entre elas é a Metade da vida (*Hälfte des Lebens*). De um modo que lembra Hegel, mediações do tipo vulgar, um *médium* fora dos momentos os quais ele deve unir, são eliminadas como superficiais e secundárias, como acontece freqüentemente no estilo tardio de Beethoven. Precisamente isso proporciona à poesia tardia de Hölderlin seu teor anticlassicista, que se recusa à harmonia. O alinhado, como não interligado abrupto, não é menos abrupto que deslizante. Coloca-se a mediação por dentro do próprio imediato em vez de estabelecer conexão.⁴¹

Para Adorno, de maneira semelhante ao que ocorre com as convenções no último Beethoven, a linguagem em Hölderlin é liberada - pois “abandonada” por

---

Nono (1979-80) e Hölderlin Phantasien (1982) de Ligeti. NIELINGER-VAKIL, Carola. “Quiet revolutions: Hölderlin fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm” *op. cit.*, p. 245.

⁴¹ ADORNO, T. W. “Parataxis” in *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp.73-122.

meio da parataxe - da expressão da intenção subjetiva. A lógica tética, afirmativa, é desse modo perturbada, o que afasta a poesia tardia de Hölderlin da linguagem discursiva hierárquica do idealismo alemão.

Na partitura de *Fragmente-Stille* não se encontram poemas completos de Hölderlin, mas fragmentos que compõem a partitura, e que foram dispostos, portanto, de modo a radicalizar o princípio paratático da poesia do último Hölderlin. Levando em consideração a construção extremamente fragmentada da música, pode-se pensar em relações de diálogo e equivalência *formal* entre a música e o texto. Vimos, anteriormente, como a palavra “silêncio” (*Stille*), que aparece de forma recorrente nos textos de Hölderlin apostos por Nono nos fragmentos pares da segunda seção do quarteto, coincide com a apresentação, na música, de novos elementos texturais, que sugerem o silêncio e que vão sofrendo pequenas variações até atingir sua forma mais contínua e pacificada no fragmento 17, no qual figura o termo *ruht*, “repousa”, extraído de Hölderlin. Além disso, note-se que, assim como no quarteto de Nono, na poesia de Hölderlin, segundo Adorno, os elementos de fragmentação funcionam também como elementos de coesão, na medida em que não deixam de funcionar como mediações, ainda que mediações muito peculiares, pois que se cristalizam por meio da recusa das “conexões”, ou seja, das mediações tradicionais.

Além das relações de homologia semântica e estrutural, existem ainda relações de contraste entre texto e música em *Fragmente-Stille*. A musicóloga Doris Döpke menciona, nesse sentido, o fragmento 31 do quarteto, em que a questão colocada pelo texto, *...Ich sollte ruhn?...* (literalmente “...devo descansar?...”, ou ainda “...devo apaziguar-me?...”), do poema *Der Jüngling an die Klugen Ratgeber* (“O Jovem a seus sábios conselheiros”), é respondida pela música de forma inesperada: o acorde oscilante que preenche o âmbito de uma quarta (dó $\sharp$ e fá $\sharp$) em *ppp sul tasto*, no andamento $\text{♩} = 44$, muda bruscamente de dinâmica (*ffff* decrescendo até *pppp* e crescendo novamente até *ffff* – a maior intensidade que encontramos na obra), timbre (oscilando entre *tasto* e *ponte*), textura (trêmolo) e andamento, que é dobrado ($\text{♩} = 44$). Essa agitação, segundo Döpke, expressa uma recusa do “ruhn”, do “descansar”, recusa que no entanto se exprime de maneira econômica, uma vez que essa brusca reviravolta é sugerida sem qualquer alteração no plano das alturas. No

fragmento seguinte (...*Ins weite verfliegend...*, ou seja “...evaporar em aberto...”), o mesmo acorde persiste, porém a articulação muda para *spiccato-sautillé*, com a dinâmica variando entre *p* e *f*, e a posição do arco variando entre ponte e tasto. A musicóloga defende a existência de uma relação simbólica entre música e texto, assim como a presença de fios condutores que, em meio a uma estrutura “labiríntica”, podem ser seguidos pelo ouvinte atento.⁴²

---

⁴² DÖPKE, Doris. “Fragmente-Stille, An Diotima : Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quartuor à cordes de Luigi Nono”. in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987, pp.98 -113.

[illegible]

Exemplo 17 - Fragmento 31 de *Fragmente-Stille*

É interessante aproximar a construção harmônica do fragmento 31 à dos fragmentos pares de 18 a 24. Apesar das diferenças de articulação, sonoridade

e registro existentes, a harmonia aproxima-se do *cluster*, forma que caracteriza aqueles fragmentos “silenciosos”, conforme visto. De fato, neste momento, já nos damos conta de que *Fragmente-Stille* tem veredas labirínticas. Cada figuração aponta para uma direção diferente. O que veremos é que nesse labirinto vários caminhos são possíveis, assim como múltiplas são as saídas.

Aproximando-nos da interpretação de Döpfel, gostaríamos de continuar a nossa reflexão chamando a atenção para o poema *Der Jüngling an die Klugen Ratgeber* (“O jovem aos sábios conselheiros”):⁴³ O poema em tom combativo é praticamente um discurso contra o conservadorismo. O compositor inseriu na partitura de *Fragmente-Stille* cinco fragmentos desse poema, que estão presentes nos fragmentos 16, 23, 24, 31, e ao final no fragmento 40. É interessante notar a relação de simetria especular na colocação dos quatro primeiros fragmentos em que esse poema está presente:

Fragmentos: **16** 17 18 19 20 21 22 **23 24** 25 26 27 28 29 30 **31**

Levando em consideração a trajetória de Nono, o poema parece ser uma espécie de mensagem secreta. No interior do quarteto de cordas, forma máxima da música absoluta, a imbricação das frases desse poema na partitura nos faz refletir sobre o sentido na obra. Os versos do poema (que não são citados no quarteto): “Por que corações amolecidos? Por que querem pegar o meu elemento de fogo, de mim que só posso viver na luta?” não deixam de sugerir uma relação do quarteto com os textos das obras conhecidas como “engajadas”, apesar de sua presença “oculta” no quarteto. Esses quatro fragmentos fazem parte da mesma seção que traz as citações relacionadas à palavra *Stille* (silêncio) e *ruhen*, que significa descansar, acalmar, estar parado ou suspenso. No poema, essa última palavra assume a conotação de apaziguamento ou trégua, à qual a música se manifesta, no fragmento 31, em direção oposta, conforme expusemos anteriormente. Isso dá um novo sentido à nossa interpretação dos fragmentos pares 18, 20, 22 e 24. Eles trazem consigo uma idéia de silêncio tensionado que nada tem a ver com o consentimento,

---

⁴³ Transcrevemos aqui a versão francesa do poema traduzido por Geneviève Bianquis citada na tese de doutorado de Laurent Feneyrou. As frases citadas no quarteto de Nono estão sublinhadas. FENEYROU, L. *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, op. cit., p. 268.

mas com a recusa e a resistência do “...devo apaziguar-me?” do fragmento 31, que não por acaso coincide com os *ffff*.

Há, nos escritos de Hölderlin, uma propensão para agregar diferentes épocas. Personagens e deuses da Grécia antiga despontam freqüentemente em sua lírica, assim como em seu único romance, *Hyperion*. Adorno, no texto ao qual nos referimos anteriormente, associa essa tendência à parataxe:

O relacionamento mais profundo com o processo paratático possuem as correspondências hölderlinianas, aquelas súbitas relações de teatros e figuras antigas e modernas. Também a atenção de Beissner foi atraída pela tendência de Hölderlin em confundir as épocas, ligar coisas afastadas e isoladas; o princípio oposto ao discursivo, de tais associações, lembra o alinhamento de membros gramaticais.⁴⁴

No quarteto de Nono, pode-se identificar um procedimento análogo. O fragmento 26 traz duas citações textuais: a primeira, extraída da poesia de Hölderlin, *...Heraus in Luft und Licht...* (...Surge no ar e na luz...); a segunda, *Mit innigster Empfindung* (com o sentimento mais íntimo), foi empregada por Beethoven no segundo movimento da Sonata Op.109 e no terceiro movimento do quarteto Op.132, e tendo sido parafraseada por Mahler no conhecido *Adagietto* de sua 5ª sinfonia. Nesse sentido, além das referências textuais, há muitas referências no plano musical, como a melodia *Malor me bat* atribuída a Ockeghem e datada de aproximadamente 1500, que se encontra no fragmento 48 de *Fragmente-Stille*, e a escala enigmática da *Ave Maria* de Verdi, comentada anteriormente. Há, ainda, referências mais genéricas ao passado, tais como a própria formação do quarteto de cordas e sua sonoridade com arco *normale*, a simetria especular e a alusão à tríade de sol menor, conforme demonstraremos a seguir.

Saturado de referências históricas, o quarteto de Nono tem um aspecto memorial. O *pathos* relacionado à lamentação e ao luto atravessa a obra do início ao fim: desde o título, na menção a Diotima - personagem de *Hyperion* inspirado em Susette Gontard, o grande amor de Hölderlin, cuja morte em 1802 mergulhou o poeta em um estado profundo de luto, do qual, a rigor, nunca mais

⁴⁴ ADORNO, T. W. “Parataxis” in *Notas de Literatura*, op. cit., p.108.

se libertou - até o fragmento 48, onde se encontra a canção *Malor me bat* (“O infortúnio me atinge”), adaptada livremente na parte da viola, e a citação hölderliniana *...wenn ich trauernd versank...* (“...quando eu afundado em luto...”). A lembrança secreta de Maderna, Malipiero e Scherchen, já falecidos na época de composição da peça, irrompe sugestivamente na obra, conforme depoimento do próprio Nono:

Há no meu quarteto muitas memórias, e nesse sentido é uma obra secreta: de Scherchen há os quartos de tom, de Maderna o rigor estrutural. E há de Verdi a escala enigmática que está na base de *Ave Maria*.⁴⁵

Outra referência histórica no plano musical é o acorde de sol menor, harmonia que funciona como uma espécie de menção à música tonal. A longa fermata ao final do fragmento 25 sobre as notas sol e sib (violoncelo) e lá (viola) ressalta uma harmonia freqüente na segunda grande parte do quarteto (a partir do fragmento 26). Trata-se de uma sugestão do acorde de sol menor com “interferências” de notas próximas às da tríade, inclusive quartos de tom. Embora o acorde soe apenas por poucos segundos, a partir deste momento, ele será uma das figuras de uso recorrente na obra. É possível reconhecer uma semelhança entre o material deste trecho do fragmento 25, o dos fragmentos de números pares entre 18 a 24, e o da figuração 1, que apresentamos no início de nosso estudo do quarteto. Em todos eles há uma ênfase sobre a nota sol e, nos dois primeiros, a terça menor sol - sib está presente, sendo preenchida por quartos de tom. Nos fragmentos 28 e 29, a referência à tríade de sol menor também está presente e se manifesta de maneira mais clara e mais longa do que nos fragmentos anteriores.

No fragmento 26, a expressão beethoveniana “*mit innigster Empfindung*” associa-se ao fragmento de Hölderlin *...Heraus in Luft und Licht...* (“...surge no ar e na luz...”) e à indicação *sottovoce*. O verso faz parte de um dos poemas hölderlinianos intitulados Diotima, poema que é também o mais citado em toda a extensão do quarteto (14 vezes).

---

⁴⁵ Do original em italiano: “*Nel mio quartetto ci sono molte memorie, e in questo senso è un’opera segreta: di Scherchen ci sono i quarti di tono, di Maderna il rigore strutturale. E c’è di Verdi la scala enigmatica che sta alla base dell’Ave Maria*”. NONO. L. *Apud RAMAZZOTTI, M. Luigi Nono. Op. cit.*, p. 236. Tradução da autora.

A análise de Döpke, mencionada acima, sustenta a idéia de que o fragmento 26 divide o quarteto em duas grandes partes. No plano das alturas, a escala enigmática é usada como base, e a musicóloga compara seu papel a uma espécie de tema.⁴⁶ Ela acrescenta ainda que, nesse momento, a escala não é literalmente exposta, pois foi ampliada, expandida por quartos de tom. Isso nos faz refletir sobre o conceito de material temático para Nono: o tipo de organização privilegia antes o processo de expansão e de abertura do que a fixação de balizas e procedimentos.

Exemplo 11 - Escala enigmática preenchida por quartos de tom

Nesse trecho, também não há fermatas, um caráter mais “melodioso” e fluido é instaurado e o *arco normale* é mantido por todo o trecho nos quatro instrumentos, sem quebras ou contrastes de timbre. No plano melódico, notamos saltos amplos e o material harmônico é decorrente da divisão da escala enigmática em duas partes, alternando o material das células a (mi, fa#, sol#, lá# e alturas próximas em quartos de tom) e b (dó, dó #, mi e alturas próximas em quartos de tom), conforme a análise do musicólogo Laurent Feneyrou.⁴⁷

A ampliação da escala para 14 notas traz novas nuances ao intervalo de oitava – encontramos com frequência dobramentos de oitava $\frac{1}{4}$ de tom maiores ou menores que uma oitava justa. Como Döpke observa, esse é o primeiro momento da obra em que as cordas são tocadas com *arco normale*. A própria sonoridade denota uma referência histórica do quarteto de cordas clássico, “o ‘belo som’ torna-se então ele mesmo citação”.⁴⁸

⁴⁶ DÖPKE, Doris. “Fragmente-Stille, An Diotima: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono”. *op. cit.*, p.113.

⁴⁷ FENEYROU, L. *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, *op. cit.*, vol. 1, pp.140-189.

⁴⁸ DÖPKE, Doris. “Fragmente-Stille, An Diotima: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono”. *op. cit.*, p.108.

26

... HERAUS IN LUFT UND LICHT ...
MIT WUNDER EMPFINDUNG

Handwritten musical score for a 10-part choir. The score is written on ten staves, each with a vocal range and a dynamic marking. The parts are: Sopran (Soprano), Alto (Alto), Tenor 1 (Tenor 1), Tenor 2 (Tenor 2), Bass 1 (Bass 1), Bass 2 (Bass 2), Bass 3 (Bass 3), Bass 4 (Bass 4), Bass 5 (Bass 5), and Bass 6 (Bass 6). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f, ff). Red lines connect the parts across the staves, indicating harmonic relationships and phrasing. The score is divided into sections by bar lines and includes a 'RALLENTANDO' marking at the end.

Exemplo 13 - Segunda relação de simetria especular possível – fragmento 26 de *Fragmente-Stille*

Sabemos que as estruturas espelhadas podem ser encontradas com frequência nas obras anteriores de Nono. O musicólogo francês Laurent

Feneyrou relaciona o uso dessas estruturas com os estudos de polifonia franco-flamenga que Nono fazia com seu amigo e também compositor Bruno Maderna em seu período de formação, ou ainda com o reconhecimento das técnicas contrapontísticas em Berg e em Webern. Feneyrou aponta a relação da estrutura especular com o pensamento judaico, que veio a ser uma das principais inspirações de Nono em seu último período, inclusive por intermédio do poeta Edmond Jabès, como veremos no capítulo seguinte. Parafraseando Yehoudah Halevi, o musicólogo francês menciona o espelho como o “objeto que contém sem limite”.⁴⁹ O espelho sugere, pois, uma infinitização das coisas, e bastante significativa é a figura de dois espelhos frente a frente, situação em que a imagem é refletida ao infinito. Isso tudo tangencia a dimensão utópica das obras engajadas de Nono, e que no quarteto quer se exprimir por meio das estruturas, assim como dos versos não citados da poesia de Hölderlin.

O fragmento 26, *Heraus in Luft und Licht*, instaura um novo princípio de organização da obra, um novo fio condutor: um padrão que contém um perfil melódico, harmônico, de sonoridade, de andamento e de dinâmica que será retomado nos fragmentos que trazem a indicação “*mit innigster Empfindung*”. É como se este “desse vazão” ao “perfil melodioso”, que aparece fragmentado e paralizado pelas fermatas no início do quarteto, conforme visto no começo de nossa análise. A partir do fragmento 26, portanto, esse perfil melódico, se comparado ao modo como ele se apresenta nos fragmentos iniciais da obra, se expressará sem tantas quebras, embora as frases continuem sendo curtas, e em um âmbito maior, pois os saltos ascendentes serão mais amplos. A melodia, relacionada ao “sentimento mais íntimo”, expande de modo mais livre e desimpedido.

A retomada dos padrões do fragmento 26 por fragmentos posteriores pode ser observada nos exemplos abaixo:

---

⁴⁹ FENEYROU, L. « ...Le silence infini de nos communes paroles... » in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, op. cit., p. 164.

26

... HERAUS IM LOFT UND LICHT ...
MIT INNI GSTER ERFINDUNG

RALENTANDO

Vcl I
Vcl II
Vla
Vcllo
VC

ppp
p
mp
f

RALENTANDO

Exemplo 14 - Elementos motivicos do fragmento 26 de *Fragmente-Stille*

33

... STÄHNEND...

(A) ... EINE WEIT ... ERDE VON EUCH...

34

... DAS WEIST ABER DU NICHT...

The image shows a handwritten musical score for two systems, 33 and 34. The score is written on staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Red circles highlight specific musical motifs. The text is in German and includes annotations like 'ANNO NODIALE', 'P1221 DORAT', and 'P1221 DORAT'.

Exemplo 15 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos nos fragmentos 33 e 34 de *Fragmente-Stille*

35 ... WIE GERN WÜNDICH...

36 ... DAS WEISST ABER DU NICHT...

System 35:

- Vn1:** Starts with a rest, then a series of notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/30. Markings: TASTO, POCO VIBRATO.
- Vn2:** Starts with a rest, then a series of notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/30. Markings: TASTO, POCO VIBRATO.
- Vc:** Starts with a rest, then a series of notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/30. Markings: TASTO, POCO VIBRATO.

System 36:

- Vn1:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/42. Markings: ACCELER, ALCO, SOTTO VOCE, NIENTE.
- Vn2:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/42. Markings: ACCELER, ALCO, SOTTO VOCE, NIENTE.
- Vc:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/42. Markings: ACCELER, ALCO, SOTTO VOCE, NIENTE.

System 37:

- Vn1:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/60. Markings: AL, NIENTE.
- Vn2:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/60. Markings: AL, NIENTE.
- Vc:** Continues with notes. Dynamic markings: *mf*, *ppp*. Tempo: 1/60. Markings: AL, NIENTE.

Exemplo 16 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmentos 36 de
Fragmente-Stille

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*, *ppp*, *f*, *sf*). The notation is organized into systems, with some parts marked with "Vc" (Violoncello) and "Vcl" (Violoncello). The score is written on a single staff, with some parts marked with "Vc" and "Vcl". The notation is organized into systems, with some parts marked with "Vc" and "Vcl". The score is written on a single staff, with some parts marked with "Vc" and "Vcl".

Exemplo 17 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmentos 38 de *Fragmente-Stille*

42

43

... SAULETE... (8)

... DAS WEISSE ABER DU NICHT...

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Exemplo 18 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos nos fragmentos 43 de
Fragmente-Stille

44 ... WOHL... ANDRÉE PÉADE, ... 14

45 ... DAS WEIST ABER DU NICHT...

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Exemplo 19 - Elementos motivicos do fragmento 26 repetidos no fragmento 45 de
Fragmente-Stille

Outra figura recorrente na segunda grande parte do quarteto (embora ela já estivesse também presente, assim como o perfil melódico comentado acima, na primeira parte da obra) é o motivo de caráter rítmico constituído por duas, três ou mais notas repetidas de mesmo valor. Por vezes, esse motivo rítmico é combinado a sonoridades ruidosas em dinâmica forte; em outros momentos, a sonoridades em pianíssimo e com ataque menos pronunciado. O material harmônico é variável, embora freqüentemente esteja associado às primeiras notas da escala enigmática (do, dó#, mi) – célula b da análise de Laurent Feneyrou - com interferências de alturas próximas (do, dó #, mi †, por exemplo).

[illegible]

Exemplo 20 - Figura rítmica repetida associada à célula b nos fragmentos 26 de *Fragmente-Stille*

33

... STAUEND ...

... EINE WEIT ...

... DAS WEISS ABER DU NICHT ...

34

The image shows a handwritten musical score for three staves, labeled Vcl, Vcl, and Vcl. The score is divided into measures and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings are 'Allegro', 'Andante', and 'Moderato'. There are also some handwritten notes and markings in green circles. The score is divided into measures and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings are 'Allegro', 'Andante', and 'Moderato'. There are also some handwritten notes and markings in green circles.

Exemplo 21 - Figura rítmica repetida associada à célula b no fragmentos 33 de *Fragmente-Stille*

Esse motivo nem sempre está associado ao padrão rítmico que descrevemos (no caso do fragmento 35 B, por exemplo). A tabela abaixo demonstra de que maneira todos esses materiais se alternam no trecho que vai do fragmento 25 ao 38:

Fragmento	Material harmônico		Características	Citações de Hölderlin
26 (comp.2)	Escala enigmática saturada por quartos de tom	60	Arcos melódicos ascendentes e descendentes com saltos amplos, <i>arco normale sottovoce pp</i>	...heraus in Luft und Licht... [mit innigster Empfindung] (...surge no ar e na luz... [com o sentimento mais íntimo])
26 (último comp.)	<i>Célula b</i> preenchida por quarto de tons	46	Figura rítmica repetida, <i>arco normale, ppp</i>	
27 (comp.1)	<i>Célula b</i>	92	Combinada com figura rítmica repetida, <i>sff</i> , arco ascendente retomado.	
27 (comp. 2)	<i>Célula b</i>	72	Combinada com <i>tremolo</i> e com figura rítmica repetida, arco al ponte, <i>normale, mf<fff pp mp/mf >ppp/pp> al niente</i>	
28 e 29 (penúltimo comp.)	<u>sol menor</u>	30	<i>Non vibrato, pppp al tasto + ataques sforzando ponte</i>	...wie so anders... (...como tão diferente...)
29 (último comp.)	<i>Célula b</i> sobreposta à tríade de <u>sol menor</u>	52	Dois materiais sobrepostos: <i>flautato al ponte + vibrando molto, p<sfff arco al ponte</i>	
30 (comp.1-2)	<i>Célula b</i> + quartos de tom próximos	60	<i>Sordina, em tremollo alla ponte aperiódico, alterna al ponte e normale, dinâmica variável (mf p < mf sf pp), violinos em flautato</i>	...in leiser Lust... (...em gozo silencioso...)
31	Preenchimento da quarta dó $\sharp$ - fa $\sharp$	44, 88	<i>Tremollo al tasto pppp alternando com ataque ffff ou com crescendo até ffff, e alternando com ataques al ponte, pochissimo vibrato / variar entre non vibrato e molto vibrato</i>	...ich sollte ruhn?... (...devo descansar?...)
32 (comp. 1-3)	Preenchimento da quarta dó $\sharp$ - fa $\sharp$	60	<i>Tremolo arco spiccato – sautillé aperiodico, dinâmica variada entre p e f, mudando de ponte a</i>	...ins Weite verfliegend... (...evaporar no aberto...)

			<i>tasto</i>	
32 (comp. 4-7)	<u>Sol menor</u>	46	<i>Legno + poco crine</i> (de maneira que o som não possa ser contínuo) <i>al ponte</i> , predominantemente <i>p</i> com ataques <i>mf</i> + bicórdio arco battuto atrás da ponte, sem altura definida.	...einsam... ...fremd sie, die Athenerin... (...solitária... estrangeira, a ateniense...)
33 (comp. 1-2)	<u>Sol menor</u>	46	<i>Legno + poco crine</i> (de maneira que o som não possa ser contínuo) <i>al ponte</i> , predominantemente <i>p</i> com ataques <i>mf</i> + bicórdio arco battuto atrás da ponte, sem altura definida.	
33 (comp. 3)	Tritonos	112, 66	Cordas duplas em trítonos como encontramos com frequência no início do quarteto, melodicamente e por fazer uso do <i>arco normale</i> lembra os trechos com a indicação <i>mit innigster Empfindung</i> . Inicialmente a dinâmica determinada é <i>f</i> , ao final do comp. as cordas duplas são tocadas <i>p al ponte</i> .	...staunend..., (...surpreso...)
33 (A)	<i>Célula b</i>	66, 30	Comp. 1: <i>arco normale, mf<ff</i> . Comp.2 <i>pizzicato duro</i> , movimento <i>tasto – ponte</i> + figura rítmica repetida, <i>pp<mf</i>	...Eine Welt... Jeder von euch... (...um mundo... ...cada um de vocês...)
34	Escala enigmática saturada por quartos de tom + intervalos harmônicos fa-si e sol-la.	60	<i>Arco normale mf<ff, sotto voce, pp>al niente</i> .	...das weisst aber du nicht,... [Mit innigster Empfindung], (...mas isso você não sabe.. [com o sentimento mais íntimo])
35 (B)	<i>Célula b +</i> quartos de tom	66, 30, 66, 30, 92	<i>Normale mf<ff, Tasto ppp, Normale – ponte mf<ff, ponte fff< + possible. Pizzicato duro normale-ponte pp<mf, arco< fff</i>	...wie gern würd ich... ... (o quanto eu gostaria...)
36	Escala enigmática , + cordas duplas: sol-fa, sol ⁺ - fa ⁺ , si-la, si ⁺ la ⁺ , mi ^{##} , la ^b baixo	60	<i>Arco normale pp sotto voce > al niente</i>	...das weisst aber du nicht,... [Mit innigster Empfindung], (...mas isso você não sabe...[com o sentimento mais íntimo])
37 (C)	<i>Célula b, 2ª</i> . Parte da escala enigmática (célula a)	92, 30, 92	<i>Al ponte ff, normale pp < verso il ponte f < sff</i> (figura rítmica com repetida ao fim)	...Unter euch wohnen... (...habitar entre vocês...)

37 (D)	Célula b + quartos de tom	30	<i>ppp al ponte < f > ppp</i>	...Ihr, herrlichen!.. (...vocês, majestosos!...)
38	Escala enigmática + la, la †, ré †	60	<i>pp arco normale sottovoce > al niente</i>	...das weissst aber du nicht,...[Mit innigster Empfindung] (...mas isso você não sabe... ...[com o sentimento mais íntimo]))

Tabela 7 - Alternância dos materiais nos fragmentos 26-38.

2.4. MEMÓRIAS SECRETAS

A estrutura especular de *Fragmente-Stille* pode ser associada ao rigor estrutural de Maderna, como observa o musicólogo francês Laurent Feneyrou, secretamente rememorado neste quarteto. Essas duas referências convergem na citação de *Malor me bat*, atribuída ao compositor flamengo Johannes Ockeghem. O interesse de Nono pela música antiga foi despertado por G. F. Malipiero, professor de composição de Nono nos anos 40. Durante a época mais opressora do fascismo na Itália, Malipiero havia sido responsável por trazer ao conhecimento de Nono obras de Schoenberg, Webern e Dallapiccola, assim como de Monteverdi e da renascença musical italiana. Nono e Malipiero compartilhavam também o fascínio pelos Gabrieli: em 1970, por exemplo, Nono relata ter recebido do mestre o primeiro volume das obras completas de Giovanni Gabrieli. Foi Malipiero quem recomendou a Nono que continuasse seus estudos com Maderna, passando a integrar então o grupo que explorava os manuscritos e primeiros impressos de música, realizados por Ottaviano Petrucci a partir de 1501, da Biblioteca Marciana. De acordo com os relatos de Nono, este foi um período muito frutífero de trabalho e de discussões junto a Maderna, em que os jovens praticavam exercícios de transcrição e de instrumentação do *Odhecaton A*.⁵⁰ Foi Malipiero, também, quem incentivou Nono e Maderna a participarem do curso internacional de regência ministrado

⁵⁰ NONO, Luigi. "En souvenir de deux musiciens" in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987, p. 54.

pelo amigo Hermann Scherchen em 1948, que marcou o início da colaboração entre os três músicos.⁵¹

A motivação para essa nossa pequena incursão ao início dos estudos de Nono foi a citação de *Malor me bat*, ao final do quarteto. Esta canção atribuída a Ockeghem é uma das músicas que compõem a *Harmonice Musices Odhecaton*, primeira publicação musical usando tipos móveis, realizada por Ottaviano Petrucci em Veneza, no ano de 1501:

Exemplo 22 - *Malor me bat* (Odhecatlon)

Esta mesma canção havia sido adaptada por Maderna para três violas:⁵²

⁵¹ Nesse mesmo momento um grupo de jovens brasileiros também se preparava para participar do mesmo curso. O professor Hans Joachim Koellreutter incitara seu grupo de alunos a partir para Veneza, onde fariam parte da classe de regência de seu afeiçoado colega. Foi assim que Bruno Maderna e Luigi Nono conheceram a compositora e pianista brasileira Eunice Katunda estabelecendo uma viva amizade e intensa colaboração.

⁵² Reproduzimos o manuscrito reproduzido em DÖPKE, Doris. "Fragmente-Stille, An Diotima: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono", *op. cit.*, p. 108.

④ OKENGHEN MALOR ME BAT

ANDANTE MOLTO MODERATO

5

VIOLE SOLE

10

Exemplo 23 - *Malor me bat* (adaptação de Bruno Maderna)

No fragmento 48 de *Fragmente-Stille*, portanto já no final da obra, encontra-se na parte de viola a mesma melodia, em mi frígio, acompanhada da indicação *...wenn ich trauernd versank, ... das zweifelnde Haupt...* (“...quando eu afundado em luto,... ...a cabeça incrédula...”). A parte dos dois violinos constitui uma única voz e alterna rapidamente, como no início da obra, diferentes tipos de sonoridades (*legno + crine battuto*, *arco al ponte*, *arco dietro al ponte*, *arco gettato aperiodico*, *tasto*, *flautato*), mas que desta vez incluem também o *arco normale*. Como nos primeiros fragmentos do quarteto, as vozes constituem um ritmo único, fazendo uma orquestração multicolorida da melodia citada com andamento constante. Enquanto a viola toca a adaptação livre de *Malor me bat*, a parte do violino I possui todas as notas do total cromático e, juntas, as partes de violino I, violino II e violoncelo tocam harmonicamente todos os trítonos que existem na escala cromática, com exceção do trítono mib-la, que soa apenas melodicamente na parte de violoncelo. O trítono, conforme visto, é justamente aquele que ouvimos com mais frequência nos primeiros fragmentos do quarteto, o que novamente reforça a unidade estrutural, que vimos ressaltando ao longo de nossa análise, de uma obra aparentemente descosida.

48. WENN ICH TOBIENND VERISANK, ... DAS ZWEITELNDE HAUPST...

Exemplo 24 - Fragmento 48 de *Fragmente-Stille*

2.5. CAMINHOS QUE SE ABREM AO CAMINHAR

Ao final do quarteto, a palavra *stille* aparece novamente nos fragmentos de Hölderlin, e o texto parece tingir-se de novas cores, após a referência ao luto:

48	...wenn ich trauernd versank,... das zweifelnde Haupt... [Malor me bat, Ockeghem]	...quando eu afundado em luto ,... a cabeça incrédula [Malor me bat, Ockeghem]
49	...wo hinauf die Freude flieht...	...onde a alegria foge...
50	...zum Aether [hinauf]...	...para o éter...
	...im Grunde des Meers..	...no fundo do mar...
51	...an... Neckars friedrichschönen Ufern...	...nas pacíficas margens do Neckar...
55	...eine stille Freude mir...	...uma alegria quieta/tranquila/ silenciosa...
56	...wieder...	...novamente...

Tabela 8 - Citações de Hölderlin nos últimos fragmentos do quarteto

Entretanto, apesar de as citações de Hölderlin sugerirem um estado de pacificação, de tranqüila alegria, nos versos ocultos pelas reticências, o poema “Emilie às vésperas de seu casamento”, ao qual pertencem os três últimos fragmentos presentes na partitura de Nono, tem um tom melancólico bastante significativo. No início destes versos em forma de carta, Emilie descreve a sua prima a sua tristeza profunda diante da morte do irmão, enquanto este lutava pela liberdade ao lado de Pasquale Paoli, figura histórica e defensor da independência da Córsega. A moça expressa também seu sentimento de nostalgia em relação a sua terra natal, assim como a tristeza que lhe causa o exílio. O quarteto termina com 14 compassos em que predominam as cordas duplas em intervalos de oitava (que seriam justos, não fosse o uso constante dos quartos de tom, que os amplia para intervalos de oitava justa + $\frac{1}{4}$ de tom), trítone e quarta justa.⁵³ Alternadas às cordas duplas, temos as notas sol e lá em harmônicos na região aguda, as quais podem ser relacionadas com a figura 1 e com o sol agudo dos fragmentos pares entre os de número 18 a 24, os

⁵³ É interessante notar que o poema Diotima foi citado por quatorze vezes, assim como quatorze são as notas da escala enigmática ampliada e o último fragmento é composto por quatorze compassos.

fragmentos que sugerem a expressão do “silêncio pleno”, onde também se encontra, conforme visto, a palavra *stille* nos excertos de Hölderlin.

Aos olhos de Nono, a edição dos escritos de Hölderlin mais fascinante era aquela que continha o *fac-símile* dos manuscritos do poeta.⁵⁴ Ela tornava visível a diferenciação gráfica que vinha das mãos de Hölderlin, colocando em evidência a maneira como os poemas foram compostos. No momento em que o autor de *Hyperion* escreve “três palavras ou três pensamentos um sobre o outro”, o compositor reconhece a abertura e as várias possibilidades consideradas durante a escrita. A escolha do fragmento como forma inconclusa é também uma maneira, portanto, de aproximar-se do caráter de abertura encontrado por ele na edição de Hölderlin. Entretanto, diferentemente do papel da fragmentação na poesia romântica alemã, a fragmentação no quarteto “não remete a uma estética das ruínas, ela simboliza antes um mundo em perpétua construção”.⁵⁵ A acumulação e a alternância dos materiais sofrem derivações em diferentes direções, até o “*al niente*”, sem chegar a uma síntese. Esta é a base do mecanismo de abertura da obra.

A dificuldade no plano interpretativo passa pela descoberta e exploração dos limites colocados na obra, entre a não-determinação da duração das fermatas, num sistema de gradações que não deve ser interpretado de forma literal, e a dificuldade técnica daquilo que é determinado pelas nuances dos golpes de arco e quartos de tom. Conforme o violonista Walter Levin sintetiza, “a economia se torna precariedade do não-saber”.⁵⁶ Embora nossa análise faça a tentativa de aproximar os fragmentos do quarteto de Nono, identificando a recorrência de pequenos motivos, de perfis melódicos e harmônicos, de qualidades de timbre e configurações de dinâmica, é necessário salientar que não existem repetições literais das partes na obra.

---

⁵⁴ HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe, 18 volumes, edição crítico-histórica que reproduz todos os manuscritos de Hölderlin organizada por D.E. Sattler, Frankfurt: Roter Stern, 1979.

⁵⁵ Do original em francês : “*La fragmentation, chez Nono, ne renvoie pas à une esthétique des ruines ; elle symbolise un monde en perpétuelle construction*”. ALBERA, P. “De l’interprétation” in *Prometeo de Luigi Nono*, Cité de la Musique; programa de concerto Festival d’automne à Paris, 29 e 30 de setembro de 2000, p.14 . Tradução da autora.

⁵⁶ Do original em alemão: “*Die Ökonomie wird zur Dürftigkeit des Unwissens*”. “Luigi Nono: Streichquartett Fragmente-Stille an Diotima (1979/80) Podiumsgespräch anlässlich der Uraufführung am 2. Juni 1980 in Bonn” In WAGNER, A. (org.) *Luigi Nono: Dokumente, Materialien*. p. 167. Tradução da autora.

Döpke esboça uma conclusão bastante interessante em relação às duas grandes partes separadas pelo fragmento 26:

[...] a primeira explora o material musical e elabora os traços principais de sua organização composicional, "*heraus in Luft und Licht*" torna aparente o potencial do material, que será desenvolvido na segunda parte, não como um propósito ou uma reprise no sentido do quarteto clássico, mas como "al niente". Por seu procedimento formal, o quarteto de Nono faz uma crítica da tradição do gênero, sobretudo do princípio de identidade que o domina [...].⁵⁷

Pode-se complementar essa colocação partindo da idéia de que a primeira parte afirma a fragmentação como princípio composicional, enquanto a segunda explora especialmente as relações de citação e, ao mesmo tempo, de auto-referencialidade. O musicólogo alemão Stefan Dress reconhece uma extensão deste procedimento no conjunto das obras tardias de Nono. A escala enigmática, por exemplo, é largamente utilizada nas peças deste período. O princípio de auto-referencialidade permite a "planificação de lugares de trabalho cíclicos além do trabalho individual do compositor", sem no entanto comprometer a 'identidade' individual de cada composição.⁵⁸

Todavia, não apenas o material integra o conjunto de referências das obras tardias, mas também a própria *composição em fragmentos*, assunto sobre o qual o musicólogo Mário Vieira de Carvalho discorre em muitos dos seus escritos sobre o compositor:

⁵⁷ Da tradução francesa: "*Le fragment '...heraus in Luft und Licht...' joue un rôle central dans la disposition formelle de la composition: il la sépare en deux parties. La première explore le matériau musical et élabore les traits principaux de son organisation compositionnelle ; '...heraus in Luft und Licht...' rend apparent le potentiel du matériau, qui sera développé dans la deuxième partie, non comme un but ou une reprise au sens du quatuor classique, mais comme al niente. Par son procédé formel, le quatuor de Nono fait une critique de la tradition du genre, surtout du principe de l'identité qui domine celui-ci [...]*". DÖPKE, Doris. "Fragmente-Stille, An Diotima: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono", *op. cit.*, p.113. Tradução da autora.

⁵⁸ Do original em alemão: "[...] Darüber hinaus ergeben sich aus der selbstreferentialität wichtige Implikationen für das Materialverständnis und den Werkbegriff des späten Nono: Wie die erwähnten Skizzen belegen, ermöglicht dieses prinzip dem Komponisten eine Planung von zyklischen Werkzusammenhängen, die über das jeweilige Einzelwerk hinausreichen und damit auf neue und andere Zusammenhänge des grundsätzlich Gleichen verweisen, ohne dass dadurch die Identität der jeweiligen Komposition gefährdet wäre". DRESS, Stefan. "Selbstreferentialität als Aspekt des Materialdenkens in den letzten Kompositionen Luigi Nonos". in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. *Op. cit.*, p.185. Tradução da autora.

Sons e silêncios, texto e música, são agregados segundo a poética da montagem que, por causa do caráter fragmentário do material, antes podia ser mais adequadamente descrita como uma *poética da desmontagem*, no sentido em que a essência da obra se consubstancia no inacabado. *Citação e montagem* fazem explodir em fragmentos – muito mais violentamente do que nas anteriores tentativas de Nono – o *continuum* de um gênero musical (aqui, o quarteto de cordas) e até a concepção tradicional da *obra de arte* como *opus perfectum ed absolutum*.⁵⁹

É interessante notar como a interpretação do musicólogo português aponta para a forma enquanto elemento de crítica ao quarteto de cordas como gênero estabelecido no período clássico.

O tratamento fragmentário conferido à poesia hölderliniana no quarteto é também um traço comum das obras tardias de Nono. Os textos de toda a sua produção vocal a partir de então, mas também de obras anteriores, como por exemplo a ópera *Al gran sole carico d'amore* (1972-74), organizam-se de modo privilegiado segundo processos de montagem, descontinuidade e interpolação como veremos no capítulo seguinte.

---

⁵⁹ VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *A tragédia da escuta : Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da moeda, 2007, p.282.

CAPÍTULO 3 - O LIMITE COMO PRINCÍPIO: *DAS ATMENDE KLARSEIN*

“Somente no reino vago
as vozes são curvas
eternas e puras”
(Sonetos a Orfeu, IX, R. M. Rilke)

No mesmo ano da estréia de seu quarteto de cordas, Luigi Nono começou a escrever uma nova obra intitulada *Das atmen de Klarsein* (1980-81), composta para pequeno coro, flauta baixo, fita magnética e processamento eletrônico – consistindo, este, em amplificação, retardo (*delay*), *harmonizer* e *halaphon*⁶⁰. Muitos aspectos aproximam o quarteto desta obra, entre os quais a detalhada exploração do timbre dos instrumentos e a fragmentação como elemento edificador da forma. Todavia, as condições vivenciadas pelo compositor nesta época eram outras. Nono iniciava uma produtiva colaboração com o Estúdio Experimental da Fundação Heinrich-Strobel em Freiburg, cujo diretor era Hans Peter-Haller. Retirado da cidade e situado à beira da Floresta Negra, o estúdio oferecia ao compositor a possibilidade de fazer experiências de análise e processamento eletrônico dos sons dos instrumentos.

No período que transcorre entre 1980-89, Nono produziu um total de dez obras com processamento eletrônico em tempo real. Todas elas foram destinadas ao mesmo grupo de intérpretes e técnicos, com os quais o compositor trabalhou exaustivamente em Freiburg. Fazem parte deste grupo: Alvis Vidolin, André Richard, Hans Peter Haller, Ciro Scarponi, Giancarlo Schiaffini, Susanne Otto e o flautista Roberto Fabbriciani, cuja colaboração foi essencial na escrita de *Das atmen de Klarsein*. O mesmo momento marca também o início do trabalho do compositor com o filósofo Massimo Cacciari, responsável pelo texto da maior parte das composições escritas a partir de então, e que são consideradas preparatórias para a elaboração de *Prometeo*, a obra tardia de maior envergadura de Luigi Nono.

---

⁶⁰ *Halaphon* é um dispositivo eletrônico para espacialização do som criado por Peter Lawo e Hans-Peter Haller, engenheiros de som do Estúdio Experimental da Fundação Heinrich-Strobel de Freiburg.

3.1. O CORO, A FLAUTA E O PROCESSAMENTO ELETRÔNICO

Das atmende Klarsein está dividida em quatro partes, cada uma delas composta por dois momentos, nos quais coro e flauta baixo se alternam. A sonoridade do coro necessária para a execução da obra é bastante específica. À vista disso, com o propósito de interpretar corretamente esta música, André Richard, importante colaborador de Nono junto ao Estúdio Experimental, fundou o *Solistenchor Freiburg*, que posteriormente participou da estréia de *Prometeo*, como também de *Caminantes... Ayacucho*.⁶¹

Em depoimento prestado ao *Archivio Luigi Nono*, Richard descreve a sonoridade coral necessária para a execução da obra.⁶² Em primeiro lugar, é preciso atentar ao fato de que o coro canta predominantemente na esfera do *piano*, em gradações mínimas que vão de *pppppp* a *p*. A cada ensaio, Nono pedia aos cantores que cantassem ainda mais *piano*, complementando que esses sons deveriam soar internamente, “*tutto interno*”, como relata Richard.⁶³ É também por essa razão que o coro deveria ter dimensões mínimas. A idéia inicial era a de que o grupo vocal fosse composto por oito cantores, sendo dois cantores por naipe. Porém, por causa das numerosas fermatas, era necessário que os músicos respirassem alternadamente, chegando-se assim à conclusão de que o mais adequado seriam três cantores por naipe, para que enquanto dois deles cantassem, o terceiro pudesse respirar.⁶⁴

Além de ser pequeno e capaz de dominar as difíceis nuances em *pianissimo*, o que impõe uma série de dificuldades técnicas aos executantes, é fundamental, para a execução da obra, que o coro tenha uma sonoridade pura e límpida, aspirando a uma homogeneidade máxima. Richard, a partir dessa orientação, recomenda que a execução seja feita por cantores jovens, cuja voz

⁶¹ “Nono and the Solisterchor Freiburg”, in NONO, Luigi. *Io, frammento da Prometeo; Das atmende Klarsein*. (Encarte do CD) Col legno, 2003 20600, p.25.

⁶² RICHARD, André. “*Il coro*” in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, Associazione Archivio Luigi Nono, 2006.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

ainda não tenha nem a “personalidade” bem definida, nem o timbre “metálico” das vozes maduras. As vozes, nesse sentido, têm como ideal uma certa “imaculidade”, pureza e “virgindade”.

A necessidade de homogeneidade coral deve-se também ao fato de que, no que tange à harmonia, predominam na partitura intervalos justos, dos quais o mais importante é o uníssono. O grupo vocal deve ser capaz de cantá-lo sem batimentos, com precisão irretocável e com “pureza” cristalina, qualidade esta comparada por Richard à do som senoidal. Além disso, na medida do possível, as vozes devem fundir-se, mesmo no que concerne ao tipo de emissão vocal dos naipes de tenor e baixo, que deve se aproximar ao máximo das vozes femininas. Em alguns momentos da obra, inclusive, os cantores deverão cantar em *falsetto*, para que a dinâmica em *pianissimo* possa ser realizada.

Por sua vez, a parte da flauta foi escrita em estreita colaboração, que se iniciou em 1978, com o flautista Roberto Fabbriciani. O trabalho coletivo, aliás, é uma dimensão importante do trabalho do último Nono, na medida em que seu processo criativo iniciava-se, não raro, sem idéias pré-concebidas, partindo das técnicas instrumentais, da escuta e da análise do próprio som em conjunto com o instrumentista, numa atitude de abertura à escuta das possibilidades:

Não apenas aquele som que soa bonito e perfeito é bom e correto. Não apenas aquele som que é tocado com virtuosidade é bom e correto. Pode ser bom e correto aquele som que parece defeituoso.⁶⁵

A intenção de Nono era aplicar em música um princípio que resultava de sua leitura do romance *O homem sem qualidades*, de Robert Musil: o princípio de considerar as muitas escolhas possíveis como “corretas”, em detrimento a uma escolha única. Assim, durante o período de sucessivas apresentações de *Das atmende Klarsein*, a obra sofreu uma grande quantidade de cortes e modificações, como é possível observar na partitura de Fabbriciani.⁶⁶ A essas modificações, somam-se as variações da margem de realização, uma vez que

⁶⁵ Do original em inglês: “Not only is that sound which sounds beautiful and perfect good and right. Not only is that which is played with virtuosity good and right. It can well be good and right which seems defective”. HALLER, Hans Peter. “Nono in the studio – Nono in concert – Nono and the interpreters”, in *Contemporary music review*, vol. 18-2, 1999, p. 13. Tradução da autora.

⁶⁶ FABBRICIANI, R. “Il flauto basso” in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, op. cit.

muitas das configurações da difusão sonora e do processamento eletrônico precisam ser alteradas a cada interpretação de acordo com o espaço de execução. Dessa forma, há subliminarmente nesta partitura, tanto em função da margem de realização quanto por causa do indispensável trabalho em equipe, uma “ausência de autoridade das notas escritas”.⁶⁷

No início do trabalho de experimentação com Fabbriciani, Nono pediu para que o flautista tocasse sons na fronteira do inaudível. O flautista propunha diversos sons que Nono escolhia, gravava e catalogava. Algumas vezes, todo o trabalho já realizado era posto de lado e a exploração dos sons recomeçava, tomando novas direções.⁶⁸ Nessas explorações, o papel da amplificação é também significativo. Grande parte de *Das atmende Klarsein* se mantém na esfera dos sons em *pianissimo*, e o microfone funciona como uma extensão da flauta baixo, aumentando sua palheta de sons, possibilitando a produção de sonoridades “móveis” realizadas por meio da aproximação ou distanciamento do intérprete. A amplificação, na obra, também torna audíveis os ínfimos sons da flauta baixo e do coro, além de aumentar a gama de intensidade de ambos, expandindo, por exemplo, os *crescendi* do coro, ou tornando mais bruscas as “explosões” da flauta baixo. Esse recurso é utilizado também para inverter a perspectiva dinâmica do grupo. Dessa forma, o coro de doze cantores canta com pouquíssima intensidade, enquanto a flauta baixo realiza efetivamente grandes contrastes de dinâmica, soando com muito mais intensidade que o grupo vocal.⁶⁹

Das atmende Klarsein é a primeira obra em que Luigi Nono lançou mão do processamento eletrônico em tempo real (*live electronics*). Como acontece na obra de vários compositores no decorrer do século XX, podemos encontrar na música do último Nono uma tentativa de rompimento da hierarquia altura-ritmo-timbre. O músico André Richard ressalta, nesse sentido, que não se tratava apenas de inverter essa hierarquia, mas de superar o pensamento musical baseado em uma única hierarquização, por isso a importância das

---

⁶⁷ Mário Vieira de Carvalho em palestra proferida no III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, em 06/03/2009. (informação verbal)

⁶⁸ FABBRICIANI, R. “Walking with Gigi” in *Contemporary music review*, vol. 18-1, 1999, p.9.

⁶⁹ VIDOLIN, A. “Il suono mobile” in DOATI, R. (org.) *Con Luigi Nono*, op. cit., p. 42.

diferentes características do som que são desenvolvidas.⁷⁰ Nesse sentido, o papel dos recursos eletrônicos é essencial, não se reduzindo simplesmente a uma mera ornamentação dentro de uma peça instrumental estruturada anteriormente.

Na obra que vamos analisar, flauta baixo e coro não contrastam apenas na escrita, conforme se verá adiante, mas também na utilização dos recursos eletroacústicos. O tratamento eletrônico conferido ao coro consiste basicamente em amplificação e processamento do som pelos *harmonizers*, que são aplicados sutilmente ao som captado, para transpor o som $\frac{1}{4}$ de tom acima e $\frac{1}{4}$ de tom abaixo do original. Estes dispositivos são acionados para processamento do som do coro e da flauta na terceira seção da obra. A microfonação do coro é feita individualmente e sua amplificação se dá por meio dos falantes 1 e 2 (localizados nas laterais à frente do público) e 4 e 5 (localizados nas laterais ao fundo da sala). É importante salientar que essa amplificação é sutil, complementando o som natural do coro, e deve ser controlada conforme as indicações na partitura. Disso resulta um complexo acústico formado pelo som produzido pelo coro, localizado ao centro e à frente do público, e sua amplificação por meio dos pares de alto-falantes posteriores e anteriores.

---

⁷⁰ RICHARD, A. "Concezione del live electronics dell'ultimo periodo produttivo di Luigi Nono" in *Luigi Nono e il suono elettronico*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2000, p.17.

Exemplo 25 - Disposição dos alto-falantes em *Das atmende Klarsein*

A função do som amplificado do coro, na maior parte das vezes, é a de ampliação dos *crescendi* e *decrescendi*, conferindo-lhes uma dimensão espacial, ou seja, projetando essas dinâmicas na lateral posterior e anterior da sala. Além disso, a amplificação do coro cria uma ilusão de multiplicação das vozes, especialmente quando o som é processando pelos *harmonizers*. É interessante ressaltar que os alto-falantes 3 e 5, localizados no meio da sala, não são utilizados para amplificação do coro.

Sobre a exploração da dimensão espacial presente na obra, em especial no que diz respeito ao coro, é interessante apontar que a grande referência citada por Nono, no que tocante a esse assunto, é a música policoral do renascimento:

É fácil encontrar um desenvolvimento atual da prática dos coros *spezzatti* do século XVI. Mas são evidentes, tendo em conta os sistemas eletroacústicos disponíveis hoje, as

larguíssimas conseqüências tanto na concepção, quanto na realização teatral e musical.⁷¹

Como se sabe, a prática de composição para coros separados (*cori spezzati*) foi estabelecida e desenvolvida de maneira notável na basílica de *San Marco*, em Veneza, no século XVI. Uma das principais menções à prática encontra-se nas *Istitutioni harmoniche* de Gioseffo Zarlino, sucessor de Willaert como mestre de capela na basílica veneziana.

A partir de 1950, iniciou-se uma série de debates sobre a prática dos *cori spezzati*, colocando em discussão aspectos como a localização dos coros na igreja, a distância e o tipo de relação que existia entre eles, assim como a possibilidade de seu acompanhamento por instrumentos. Um artigo de Laura Moretti chama atenção para as diversas modificações sofridas pela igreja, as quais se relacionam, inclusive, com a disposição dos cantores.⁷²

Se, ainda hoje, a idéia da prática dos *cori spezzati* é uma questão intrigante no campo musicológico, para Nono foi certamente um dos maiores estímulos para sua imaginação criadora. Apesar de não sabermos se Nono pôde ouvir a execução de música policoral em *San Marco*, o compositor menciona o hábito de freqüentar a igreja quando jovem, mais para apreciar as qualidades acústicas do que para ouvir o repertório organístico executado na basílica. Além disso, o compositor se refere com freqüência ao estudo que realizou do tratado de Zarlino e às discussões sobre o assunto com Bruno Maderna.⁷³ É interessante lembrar que *Prometeo*, a grande obra tardia de Luigi Nono, foi de início pensada, justamente, para o espaço da mesma igreja.

Além da idéia da disposição espacial de diferentes fontes sonoras na igreja, uma outra implicação decorrente da prática dos *cori spezzati* nos parece importante, considerando o uso que Nono faz do processamento em tempo real.

⁷¹ Do original em italiano: “È facile riscontrarvi un attuale sviluppo della pratica dei cori spezzati de Cinquecento. Ma sono evidenti, considerati gli impianti elettroacustici oggi disponibili, le conseguenze larghissimi sia per la concezione che per la realizzazione teatrale e musicale”. NONO, Luigi. “Appunti per um teatro musicale attuale” in *Scritti e colloqui a cura di Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi*, op. cit., vol. 1 p. 90. Tradução da autora.

⁷² MORETTI, Laura. “Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's” in *Early Music History*, Vol. 23, 2004, pp. 153-184, versão eletrônica <http://www.jstor.org/stable/3874768>, acessada em 07/04/2009.

⁷³ RESTAGNO, Enzo (org.) *Nono*, op. cit., p. 4.

Trata-se do fato de que na escrita da música policoral não há interrupções. Ou seja, os dois grupos cantam de maneira alternada, de modo que, quando um dos grupos termina de cantar as últimas palavras de um verso, o coro seguinte inicia o verso seguinte.⁷⁴ Conforme se verá no quinto capítulo deste trabalho, na obra *Omaggio a György Kurtág* (1983), o processamento em tempo real é empregado com frequência para prolongar sons que não são mais emitidos pelos músicos, como se desempenhasse a função do segundo coro. Dessa maneira, podemos estabelecer um paralelo bastante interessante entre os dois procedimentos.

O fato de Nono retomar um princípio presente na música policoral renascentista não significava apenas a atualização de uma antiga prática, mas também a potencial abertura de uma nova via para sua música. Desde os anos 1960, o compositor defendia as necessidades de empregar múltiplas fontes sonoras, de adotar uma disposição que colocasse fim à divisão entre palco e público e de explorar a tridimensionalidade da cena como no teatro do ator e diretor Meyerhold:

A concepção essencialmente estático-teológica da ópera tradicional européia (foco visual único, fonte sonora única; relação litúrgica entre público e cena, o todo rigidamente determinado, quase pela 'mecânica celeste de Newton') é substituída por uma concepção dinâmica das relações cambiantes (fontes visuais e sonoras possíveis em toda a sala, conseqüente libertação da relação espaço-tempo, quase a partir de Einstein; maior riqueza das dimensões e dos elementos para a composição teatral conseqüente ampliação da capacidade ativa do público).⁷⁵

Embora essas propostas tivessem sido explicitadas em seu texto sobre teatro musical, a preocupação de Nono com o espaço permeia grande parte de

⁷⁴ BOSSUYT, Ignace. *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus: Le très riches heures de la polyphonie franco-flamande*. Paris: Cerf, 1996, p. 118.

⁷⁵ Do original em italiano: "A una concezione essenzialmente statico-teologica dell'opera tradizionale europea (unico fuoco visivo; unica sorgente sonora; rapporto liturgico tra pubblico e scena, il tutto rigidamente determinato, quasi da 'meccanica celeste di Newton') si sostituisce una concezione dinamica di relazioni cangiante (fonte visive e sonore possibili in tutta la sala; conseguente liberalizzazione del rapporto spazio-tempo, quasi da Einstein; maggior ricchezza di dimensioni e di elementi per la composizione teatrale; conseguente ampliamento della capacità attiva del pubblico)". NONO, Luigi. "Appunti per un teatro musicale attuale", *op. cit.*, p. 91. Tradução da autora.

suas obras como um todo. Em “*Ha venido*”, *Canciones para Silvia* (1960), por exemplo, a intenção do compositor era criar uma situação de mobilidade espacial das vozes. Os sete sopranos constituíam sete diferentes fontes sonoras, distantes umas das outras, que se “lembravam” e se “recompunham” no espaço.⁷⁶

Na partitura de *Das atmende Klarsein*, preparada por André Richard e Marco Mazzolini, encontramos algumas instruções acerca da realização do *live electronics* na obra. A difusão eletroacústica deve ser feita por meio de 6 alto-falantes colocados ao redor do público. Em todas as intervenções da flauta baixo, seu som é amplificado pelos alto-falantes 1 e 2. A microfonação deve ser feita com dois microfones dinâmicos, extremamente próximos, quase que tocando o instrumento. O primeiro microfone geralmente é posicionado próximo ao bocal, e o segundo na outra extremidade do instrumento. O flautista deve colocar com frequência a flauta em movimento, embora essa informação não tenha sido detalhada na partitura.

Além de amplificado, o som da flauta baixo também se movimenta no espaço, por meio do emprego de dois *halaphons*: o primeiro, para controlar a movimentação do som nos seis alto-falantes em sentido horário; o segundo, em sentido anti-horário. A velocidade dessa movimentação é variável, e devem ser levadas em consideração as propriedades acústicas do espaço de execução. Para a configuração das velocidades máxima e mínima, a partitura fornece algumas referências. Na velocidade máxima de movimentação selecionada, deve ser possível perceber o rápido deslocamento do som de um alto-falante a outro. A velocidade mínima, por sua vez, deve provocar a impressão de “suspensão do movimento”, ou seja, o som permanece longamente em um mesmo falante antes de passar para o próximo. Nesse momento, o som deve ser ouvido apenas em um dos falantes até movimentar-se para próximo, o que sugere uma justaposição de “áreas temporais imóveis”.⁷⁷

A integração do *halaphon* na partitura se dá basicamente por meio da identificação da velocidade de movimentação do som com o timbre e com a

⁷⁶ RESTAGNO, Enzo (org.) *Nono, op. cit.*, p. 33.

⁷⁷ NONO, Luigi. *Das atmende Klarsein* (partitura). Milão: Ricordi, 2005, pp. XVII – XVIII.

dinâmica realizada pelo instrumento, como extensões deste. Ou seja, articulações mais ruidosas, ataques incisivos, *tremolos* ou *frullatos* em *crescendo* no âmbito do *forte*, coincidem com a aceleração da velocidade de movimentação do som, partindo do movimento mínimo (de suspensão de movimento) ao movimento rápido do som nos alto-falantes. Trechos no âmbito do *piano*, incluindo os compassos com a indicação de *lentissimo*, coincidem com pequenos *acelerandos* que partem de uma pequena aceleração da velocidade de movimentação mínima (suspensão de movimento), chegando-se a uma velocidade pequena ou média de movimentação do som no espaço. Dessa forma, o dispositivo eletrônico acentua a oposição entre coro e flauta baixo solo, contrastando o tipo de espacialização que lhes é conferido. Enquanto o som da flauta movimenta-se de maneira circular e contínua, com diferentes velocidades que aceleram e desaceleram entre o nível mínimo e o máximo, o som do coro é projetado de maneira estática, ora na frente, ora atrás, ora combinando-se essas duas possibilidades. É importante salientar que os parâmetros utilizados na execução do processamento em tempo real variavam sensivelmente a cada vez em que a obra era executada. Os colaboradores de Nono redigiam a cada ensaio protocolos de trabalho com os esquemas técnicos necessários para a realização da obra.

Nas obras tardias de Nono, a exploração espacial com o auxílio de dispositivos eletrônicos e outros aparatos inicia-se com a utilização do *halaphon* em *Das atemde Klarsein* e culmina em *Prometeo*, com a encomenda, feita ao arquiteto Renzo Piano – que, naquela época, já havia concebido o Espaço de Projeção do IRCAM –, do projeto de construção de um espaço acústico próprio para a execução da obra. Assim, foi projetada e construída uma grande estrutura de madeira, semelhante ao corpo de um instrumento, que abrigava tanto os músicos como o público. A *barca*, como era chamada essa estrutura, possibilitava a fuga da perspectiva unilateral da sala de concerto tradicional, uma vez que nesta estavam dispostos espacialmente os quatro grupos orquestrais, o coro e os solistas, além do público. Havia também diversos planos de alto-falantes, localizados dentro e fora da barca. Desse modo, as possibilidades de movimentação e disposição espacial foram ampliadas, compreendendo também o deslocamento físico dos solistas nos

planos vertical e horizontal, a espacialização dos sons captados e processados, e as contraposições entre os falantes externos e o som interno. A estrutura de Renzo Piano contava também com paredes rotativas de duas faces, a primeira para construir um espaço reverberante e a segunda revestida com um material de grande absorção, caso se optasse por um espaço com menor reverberação.⁷⁸ Com a utilização dessas paredes rotativas, o tempo de reverberação no interior da barca poderia variar entre 0,6 e 6 segundos.⁷⁹ O *halaphon* continuou sendo o dispositivo utilizado para realizar a movimentação do som em diversas trajetórias e velocidades.

Exemplo 26 - Foto do interior da estrutura de Renzo Piano, na ocasião da estréia de *Prometeo* na igreja de San Lorenzo em Veneza (25/09/84)

⁷⁸ PIANO, R. "Prometeo, un espace pour la musique" in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987, op. cit.*, p.169.

⁷⁹ Ibidem

Exemplo 27 - Foto do exterior da estrutura de Renzo Piano, na ocasião da estréia de *Prometeo* na igreja de San Lorenzo em Veneza (25/09/84)⁸⁰

Além do *halaphon* e do *harmonizer*, *Das atmende Klarsein* também prevê a utilização do retardo (*delay*) para processamento do som da flauta na segunda seção da obra. As indicações da partitura prevêm dois retardos: o primeiro resulta no atraso de três segundos do som emitido pela flauta que deve ser projetado nos alto-falantes posicionados no centro da sala; o segundo resulta no atraso de 3,5 segundos que deve ser projetado nos falantes 4 e 5, aos fundos da sala.

Isso posto, pode-se a partir de agora analisar a obra em seus aspectos propriamente estruturais.

---

⁸⁰ A primeira foto é de Graziano Arici, a segunda pertence ao arquivo pessoal de Martine Cadieu, fotógrafo não identificado.

André Richard se recorda, em suas conversas com Nono, da associação do coro ao ideal clássico antigo de pureza e transparência. Na sonoridade contínua do coro, as pausas coincidem com a respiração entre os longos arcos. A preponderância dos intervalos justos nos traz a reminiscência das primeiras polifonias medievais, do *organum*. Embora seja possível aproximar o conjunto de alturas dessa primeira seção aos modos frígio (compassos 1-3) e dórico (compassos 4-7), é à escala enigmática que devemos nos remeter, apesar de sua presença muitas vezes dissimulada e em plano de fundo nas obras tardias.

Antes, porém, de iniciarmos nossa reflexão sobre o papel da escala enigmática na obra, gostaríamos de chamar a atenção para o motivo de três notas que permeia a organização das alturas no decorrer de toda a obra. Composto pelos intervalos de quarta ou quinta justa e segunda menor, este motivo é tratado como uma matriz intervalar, da qual resultam suas múltiplas derivações, a partir das inversões, permutações e composições de seus intervalos, encontradas na obra.

Exemplo 29 - Matriz intervalar A e B - primeiro sistema de *Das atmende Klarsein*

Basicamente, duas variantes resultam da combinação dos dois intervalos de quarta / quinta justa e segunda menor: a primeira, que em sua forma mais compactada, ou seja, em âmbito mais reduzido e com os intervalos mais próximos, consiste em uma segunda menor seguida por uma terça maior (A); a segunda, cuja forma mais compactada consiste numa sucessão de segunda menor e quarta justa (B). A forma B do motivo é a mais utilizada em *Das atmende Klarsein*, representando também um motivo essencial na obra tardia de Nono, de uma forma geral. No exemplo abaixo, podemos observar de que forma esses dois motivos estão presentes no segundo sistema da seção coral da obra (compassos 1-7).

Exemplo 30 - Matriz intervalar A e B - segundo sistema de *Das atmende Klarsein* (c. 1-7)

Se considerarmos a possibilidade de ordenar as alturas utilizadas na obra numa sucessão de intervalos de quinta, encontraremos dois blocos em relação de semitom em que, para formar as variantes A e B do motivo utilizado, duas notas de um mesmo bloco e uma terceira nota do bloco oposto deverão combinar-se:

Exemplo 31 - Combinação dos dois blocos formando as variantes do motivos A e B (fa#-do#-ré, do#-re-la, do#-ré-sol, dó#-sol#- ré, ré-lá-sol#, lá-sol#-do#) - primeiro sistema de *Das atmende Klarsein*

Ou seja, os motivos A e B resultam da combinação de duas regiões harmônicas constituídas por blocos de quintas, estabelecendo uma terceira região, que representa o limite entre os dois blocos.

Outro aspecto com implicações harmônicas que é interessante notar é a condução das vozes com a permanência de uma delas, isto é, em movimento

oblíquo, semelhantemente ao retardo. Disso resultará, em alguns casos, os intervalos de segunda e, em outros, as sobreposições de quartas e quintas justas. As harmonias vão sendo conduzidas combinando permanências e mudanças, que se alternam nas diferentes vozes.

O padrão harmônico das partes com coro não sofre mudanças substanciais. Ele é retomado a cada alternância com a parte de flauta, com pequenas diferenças. É como se cada harmonia fosse “um espelho de todas as outras onde subsiste o mesmo material, e onde a pluralidade de sentidos nasce precisamente da unidade das relações harmônicas”.⁸¹ O exemplo abaixo ilustra a recorrência dos motivos em vários momentos da obra, bem como a alternância dos blocos 1 e 2:

Exemplo 32 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em *Das atmende Klarsein*

Exemplo 33 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em *Das atmende Klarsein* - Parte 1 - Coro (1º sistema, p. 1)

⁸¹ Do original em francês: «*Chaque harmonie est un miroir de toutes les autres, où subsiste le même matériau, et où la pluralité des sens naît précisément de l'unité des rapports harmoniques*». FENEYROU, Laurent. *Il Canto Sospeso de Luigi Nono*. Paris : Michel de Maule, 2002, p. 67. Tradução da autora.

p. 7

(fá - dó - sol - ré) (mi - si - fá#)

(fá - dó) (lá - mi) (dó - ( ) - ré) (si^b - mi^b) (mi - si)

p. 9

(mi^b - si^b) (lá - mi)

(mi^b - si^b - fá - dó - ( ) - ré) (mi - si - fá#)

p. 10

(mi^b - si^b - fá) (si - lá - ré)

Exemplo 34 - Alternância dos “blocos harmônicos” 1 e 2 em *Das atnende Klarsein* (p. 7, 9 e 10)

Se por um lado a harmonia é sempre a mesma, por outro, deparamos a ausência de repetição de um padrão rítmico-melódico reconhecível e suficientemente longo para ter uma função temática. As seções da flauta baixo mudam brusca e claramente no decorrer da obra, enquanto as seções do coro preservam seus traços principais e a harmonia sem grandes mudanças.

A presença da escala enigmática na obra é garantida por sua associação aos motivos A e B, uma vez que estes podem ser encontrados de maneiras variadas no interior da escala, como demonstra o exemplo abaixo:

Escala enigmática

Exemplo 35 - Motivos A e B no interior da escala enigmática

Assim como na seção central de *Fragmente-Stille, an Diotima* (*Heraus in Luft und Licht*), em que a escala enigmática tinha uma aparição dissimulada pelos microtons, em *Das atmende Klarsein*, sua presença é pulverizada, esfacelada. É possível fazer um paralelo entre esse modo de utilização da escala enigmática e a aplicação da *alleintervalreihe* (um tipo de série presente nas obras seriais de Luigi Nono e que mostraremos a seguir) como propõe o musicólogo francês Laurent Feneyrou. Para ele, cada uma das obras de Nono representa um “possível do material”, no interior de uma concepção amorfa de material.⁸² Assim sendo, segundo Feneyrou, o papel desempenhado pelo material é antes o de uma hiperestrutura que o de um princípio composicional. Por esse motivo, apesar da presença constante da mesma escala, cada uma das obras em que ela se faz presente mantém a sua especificidade e a sua identidade própria:

(...) nas composições de Nono, a escala enigmática nunca aparece como tal. Esse fato levou alguns, notavelmente Heinz-Klaus Metzger, Luigi Pestalozza e Jürg Stenzl, a sugerir que Nono a utilizou como uma espécie de matriz generalizada de

⁸² FENEYROU, Laurent. *Il Canto Sospeso de Luigi Nono*, op. cit., p. 89.

fundo com apenas relações vagas com a estrutura de uma obra em particular.⁸³

É interessante notar que a partir de *Das atmende Klarsein* uma escrita coral própria é constituída na obra de Nono. Nas obras para coro que se seguiram, tais como *Donde estás Hermano?* (1982), *Quando stanno morendo* *Diario Polacco n.º2* (1982), e no segundo *stasimon* de *Prometeo*, encontramos igualmente a matriz intervalar composta pelos intervalos de segunda menor e quarta, a pureza dos intervalos justos a homogeneidade das vozes que cantam em *pianissimos* extremos, no limiar do audível.

No caso de *Das atmende Klarsein*, além das nuances no âmbito do piano, encontramos com frequência na partitura indicações de *crescendo* e *decrescendo*. Essas indicações existem num contexto geral em que o som é contínuo, isto é, as pausas e cesuras, na grande maioria das vezes, operam como respirações, delimitando frases, não como interrupções. A continuidade se estende também ao timbre, que não deve modificar-se. André Richard menciona um aspecto bastante interessante dos *crescendi* e *decrescendi*. Nas seções corais de *Das atmende Klarsein* não há nenhuma menção aos microtons. Porém, nesses *crescendi*, especialmente quando há uníssonos, nota-se uma pequena oscilação, um movimento interno que resulta em microtons.

É preciso mencionar ainda dois outros aspectos da escrita coral, os quais se somam às características descritas anteriormente. Trata-se da irregularidade rítmica e do andamento. A musicóloga Erika Schaller revela, com base nos esboços do período de composição da obra, que a organização rítmica deriva da aplicação de séries rítmicas, que foram alteradas no momento da combinação com as alturas. O propósito dessas séries é o de evitar a regularidade métrica, o que resulta, também, do uso constante das *fermatas*.

---

⁸³ Do original em inglês: “In Nono’s compositions, the *scala enigmatica* never appears as such. This fact has led some, notably Heinz-Klaus Metzger, Luigi Pestalozza and Jürg Stenzl, to suggest that Nono used it as a kind of generalized background matrix with only vague relationships to the structure of a particular work”. SALLIS, F. “Segmenting the Labyrinth: sketch studies and the *Scala Enigmatica* in the Finale of Luigi Nono’s *Quando stanno morendo* *Diario Polacco n.º2* (1982)” in *Ex-tempore*, vol. XIII/1, 2006, versão eletrônica: <http://www.ex-tempore.org/sallis/salis.htm>, acessada em 05/04/2009. Tradução da autora.

Como no quarteto *Fragmente-Stille*, elas têm diferentes durações, sendo muito importante, para a interpretação da obra, que sua diferenciação seja feita. Com relação ao andamento, o das seções corais é significativamente mais lento que o das seções da flauta baixo. A primeira seção do coro, por exemplo, inicia-se com o andamento $\text{♩} = 30$, e sua pulsação é freqüentemente paralisada pelas *fermatas*.

O perfil das seções corais liga-se portanto, como vimos anteriormente, às noções de estatismo, de continuidade, de “sempre igual” (mesmo que com pequenas modificações), de permanência e de intensidade no limiar do audível. Em contraposição, como descreve Fabbriciani, ao flautista cabem inúmeros riscos e contrastes; nas seções de flauta, a exasperação dinâmica é tomada como princípio. O músico André Richard, tendo com base suas conversas com o compositor, relaciona a textura coral de *Das atmende Klarsein* à nostalgia do passado, que contrasta com as possibilidades sempre novas experimentadas pela flauta, associada então à idéia de futuro.

Quanto ao tratamento espacial do coro por meio da amplificação, é possível compará-la a seu próprio tratamento harmônico. Como na seção inicial do quarteto de cordas, o uníssono é bastante presente em toda a extensão da obra para coro e flauta. Como mencionamos anteriormente, a parte coral segue num fluxo em que os intervalos se abrem em quartas ou quintas, a partir do uníssono, e se fecham em direção a ele. É como se a linha única, monódica, se quebrasse, desdobrando-se em outros intervalos, voltando a recompor-se ao final.⁸⁴ Esse procedimento pode ser relacionado à ampliação do som acústico do coro pelos falantes. Ou seja, assim como o uníssono amplia-se nos intervalos harmônicos de quarta e quinta justa, a sonoridade acústica do coro, ponto de partida da obra, amplia-se espacialmente nos *crescendi* que projetam o som do coro nos falantes posteriores e anteriores do ambiente de execução.

Ao final de sua primeira aparição, o coro prolonga a quinta si – fá#, enquanto a flauta baixo emite seus primeiros sons, entre os quais o mesmo intervalo, iniciando assim a segunda seção da obra. Podemos identificar também uma outra estratégia de conexão com a seção anterior. As primeiras

---

⁸⁴ STENZL, J. “Gli anni ottanta” in RESTAGNO, Enzo (org.) *Nono, op. cit.*, p. 218.

2

2

Attacca dopo una battuta della 5ª tenuta dal coro

♩ = 60

♩ = 72

♩ = 60

⊕ coro tacet

accel.

Fl. b.

p *ff* *p*

accel.

f *mf* *p*

Halaphon

H1 ΔV L1-6

max
mid
min

H2 ΔV L6-1

max
mid
min

f *pp* *f*

mp *mf* *f*

fff

rall.

Lentissimo

N.V.

pppp *p*

♩ = 60

accel.

ppp *f* *pp* *p* *pp* *ppp* *ff*

♩ = 92

ppp *mf* *pp* *ffff*

fff *fff*

Exemplo 37 - Primeira intervenção da flauta em *Das atmeinde Klarsein*

O andamento da seção varia entre $\text{♩} = 60, 92$ e o andamento *Lentissimo*. Nas curtíssimas partes lentas, o flautista deve, a partir da fundamental dada, emitir alguns harmônicos entre os explicitados na partitura (harmônicos 2, 3, 4, 5). A dinâmica, nessas partes, varia entre *pppp* e *p*, a sonoridade é delicada e frágil, o fluxo parece paralisar-se, retomando, rememorando o início estático coral, por meio do caráter *dolcissimo* e dos intervalos de quinta e quarta justa que resultam da intonação dos harmônicos 3 e 4. Esse excursus *lentissimo* ocorre quatro vezes na segunda seção e representa um dos poucos elementos nela repetidos regularmente.

Apesar da grande quebra em relação ao início coral, as relações de quartas e quintas, ainda que dissimuladas, estão presentes nessa seção. É possível, inclusive, nela encontrar as células motivicas A e B, base melódico-harmônica da primeira seção. Ao isolarmos os multifônicos usados nessa parte, notaremos que aqueles que contêm a nota dó, considerando também suas enharmonias, são os mais recorrentes, embora todas as alturas do total cromático, como também alguns microtons que o preenchem, estejam presentes no trecho. A reiteração das alturas próximas à nota dó, por meio dos multifônicos, que exemplificamos abaixo, pode ser tomada como um elemento motivico, que encontraremos na próxima intervenção coral.

The image displays a musical score for a flute, spanning measures 12 to 46. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system contains measures 12 through 19. The second system contains measures 20 through 27. The third system contains measures 28 through 35. The fourth system contains measures 36 through 46. Several multi-fonics are highlighted with yellow boxes, indicating specific harmonic structures. These multi-fonics are: measures 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46. The multi-fonics in measures 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are all multi-fonics. The multi-fonics in measures 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are all multi-fonics.

Exemplo 38 - Multifônicos da primeira intervenção da flauta em *Das atemde Klarsein*

Após a seção em que a flauta baixo expõe diversas possibilidades de timbre e articulação, o coro ataca subitamente em *piano*, e a flauta baixo se cala. Inicia-se, então, a segunda parte de *Das atmende Klarsein*. No plano harmônico, os intervalos justos continuam a predominar, porém enriquecidos pelos batimentos do intervalo de segunda menor, o que nos leva mais uma vez a identificar sobreposições e justaposições dos motivos A e B. Além da segunda menor, resultam dessas sobreposições os intervalos de trítono, que também passam a ocupar o espaço harmônico antes inteiramente dominado pelos intervalos justos.

Em dois momentos, apenas, esse padrão harmônico-melódico não é utilizado: no compasso 58, onde encontramos o agregado harmônico do#, ré, si, e nos compassos 61 e 62, onde encontramos a harmonia constituída por: dó, si, ré. Gostaríamos de aproximar essas duas harmonias ao fragmento monódico que se encontra entre os compassos 77 e 78, nas vozes masculinas, em que as notas si, do#, ré são utilizados. Apesar de bastante curto, o fragmento monódico é marcante, uma vez que uma sucessão de três movimentos em graus conjuntos não havia sido utilizada antes na obra, e continua sendo raro na parte coral. Esse fragmento é também retomado pelas vozes femininas na próxima aparição do coro (compassos 182-183). Assim sendo, concluímos que em todos esses trechos existe a exploração de alturas próximas à nota dó (no âmbito si-ré), à qual podemos relacionar aos multifônicos da flauta baixo em torno da nota dó, citados anteriormente (matriz intervalar C). Dessa forma, notamos a presença de pequenos fragmentos que têm uma função motívica, mas que são dispostos na obra de maneira extremamente pulverizada.

comp. 74-79 ♩ = 44 ca

IHRE TÜRME

S. ca. 7''

C. ca. 7''

T. ca. 7''

B. ca. 7''

(E) S

I - HRE TÛ - E

- CHTLANDS - HRE TÛ -

ppp - Ü - RME

p *mp* *pp* *mp ppp*

comp. 181-183 ♩ = 44 ca ♩ = 52 ca ♩ = 44 ca

S. ca. 7'' ca. 5'' ca. 5'' ca. 7'' ca. 13'' ca. 4'' ca. 7'' ca. 4'' ca. 5''

C. ca. 7'' ca. 5'' ca. 5'' ca. 7'' ca. 13'' ca. 4'' ca. 7'' ca. 4'' ca. 5''

T. ca. 7'' ca. 5'' ca. 5'' ca. 7'' ca. 13'' ca. 4'' ca. 7'' ca. 4'' ca. 5''

B. ca. 7'' ca. 5'' ca. 5'' ca. 7'' ca. 13'' ca. 4'' ca. 7'' ca. 4'' ca. 5''

π α - θ ω - v τ ο - α - θ η -

χ α ῖ - ρ ε λ ε υ - κ ῶ

χ α ῖ - ρ ε K R H - N A

p *mp* *pp* *ppp*

p *mp* *pp* *ppp*

p *mp* *pp* *ppp*

p *mp* *pp* *ppp*

Harm. 1 (L 1,2) *p*

Harm. 2 (L 4,5) *p*

Exemplo 39 - Fragmentos com função motívica, comp. 74-79, 181-183, em *Das atmen de Klarsein*

Podemos reconhecer essa pulverização dos elementos motivicos também na célula fa-dó-ré-lá, que inicia todas as intervenções do coro, com exceção da última, em que ela aparece reduzida (fá-do-lá), finalizando a seção. O lá, em especial, é a nota mais aguda da parte coral, e carrega consigo um timbre peculiar e a tensão do limite do registro agudo do soprano. Esse colorido em si mesmo já desempenha uma função motivica. Notamos ainda o mesmo procedimento na repetição da célula mib-láb-mib entrecortada por pausas em quintinas, nos compassos 83 (segunda intervenção do coro) e 211 (quarta e última intervenção do coro).

p. 7

p. 8

p. 9

p. 10

p. 11

p. 12

A ———
 B - - - -
 C .....

Exemplo 40 - Matrizes harmônicas A, B e C na segunda parte de *Das atemde Klarsein* (os elementos coloridos representam os fragmentos com função motivica)

A partir do compasso 68, as dinâmicas saem do âmbito *piano* e os *crescendi* pela primeira vez culminam no *forte*. A difusão eletroacústica ampliará esses *crescendi* em intensidade, projetando-os nos alto-falantes localizados à frente e atrás da sala. Pela primeira vez, o corte súbito do som nesses falantes será também empregado (compasso 69). Esta seção é também consideravelmente mais longa que a primeira aparição do coro. Concluimos assim que, na primeira seção da segunda parte da obra, há uma expansão da seção inicial do coro (primeira parte) em várias camadas: o material harmônico passa a incorporar com frequência o semitom e o trítone, as dinâmicas se expandem, o tamanho da seção torna-se consideravelmente mais longo, a projeção no espaço ocorre de forma mais presente e intensa (chegando ao forte) e articula-se também de forma abrupta.

A segunda intervenção da flauta inicia-se com a sua retomada e com a saída do coro, e está dividida, como explicita a partitura, em partes A e B. As seis primeiras notas escritas na partitura assemelham-se à disposição das primeiras notas da *Allintervallreihe*, largamente utilizada por Nono em suas obras seriais, desde os anos cinquentas. Porém, as seis primeiras alturas não são exatamente iguais às do início dessa série, pois a nota dó está ausente. É interessante notar que é justamente esta a altura reiterada pelos multifônicos da flauta, como vimos anteriormente. As notas seguintes presentes na parte A são desdobramentos em quartos de tom dessas mesmas seis alturas.

The image contains three musical notation examples on a single staff, illustrating pitch relationships between serial sets.

- Top Left:** Labeled "Allintervallreihe". It shows a sequence of 12 notes on a treble clef staff, numbered 1 through 12 below. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (D5), 10 (E5), 11 (F5), 12 (G5).
- Top Right:** Labeled "alturas utilizadas na 2ª parte: seções A e B". It shows two groups of notes, A and B, on a treble clef staff. Group A contains notes 1 through 6, and Group B contains notes 7 through 11. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (D5), 10 (E5), 11 (F5).
- Bottom:** Labeled "Das atmende Klarsein - flauta baixo (parte 02 / A)". It shows a sequence of notes on a treble clef staff, numbered 1 through 6 below. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4). Below this sequence is the label "Allintervallreihe".

Exemplo 41 - Alturas da segunda seção parte A, e sua relação com a *Allintervallreihe* em *Das atmende Klarsein*

Na parte B são empregadas as alturas da segunda parte da *Allintervallreihe* modificada (sol#, mi, sol, fá e fá#), considerando-se inclusive as alturas próximas em quartos de tom.

Exemplo 42 - Alturas segunda seção, parte B, e sua relação com a *Allintervallreihe* em *Das atmende Klarsein*

Nesta seção, os tipos de sonoridade, textura e articulação mudam completamente em relação à primeira aparição do instrumento. A parte da flauta baixo é composta por notas longas e se desenrola de maneira contínua, sem silêncios. Não há pausas, apenas cesuras para respiração, que não ouvimos como tal por causa do processamento em tempo real. Os dispositivos eletrônicos empregados consistem em dois tipos de retardo (*delay*), o primeiro de 3 segundos e o segundo de 3,5 segundos. O primeiro retardo (*delay*) é projetado nos falantes 1 e 2 (à frente da sala), enquanto o segundo, nos falantes 4 e 5 (atrás da sala). A utilização do retardo (*delay*) longo (por volta de 3 segundos) que se soma ao som da flauta resulta em sonoridades contínuas, sem interrupção. Ou seja, o retardo é acrescentado, sutilmente, sem ataque pronunciado, misturando-se ao som da flauta, e permanece até poucos segundos depois de a flauta atacar um novo som. Essa relação de continuidade pode ser notada no sonograma abaixo, em que as elipses brancas representam a sobreposição do retardo à flauta - destacamos apenas os harmônicos fundamentais:

Exemplo 43 - Sonograma da segunda intervenção da flauta (até 60 segundos)

Podemos interpretar essa parte como uma espécie de mimese da parte do coro, especialmente pela utilização de dois artifícios: pela projeção do som nos mesmos falantes das partes corais, e pelo retardo que acrescenta à voz escrita da flauta baixo uma nova voz. Assim como o movimento oblíquo encontrado na escrita coral, o retardo prolonga o som tocado anteriormente enquanto a flauta baixo emite um novo som. Dessa forma, a flauta e o retardo se aproximam das vozes, na medida em que, de maneira semelhante, seu fluxo harmônico parte do uníssono, quebrando-se nos demais intervalos, e retorna posteriormente para ele, numa série de movimentos parecidos sucessivamente.

3 attacca subito - flauto

$\text{♩} = 88$

Fl. b.

p *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Delay 1 L. 1,2 *p-pp*

Delay 2 L. 4,5 *pp-ppp*

Retardo (delay)

101 *p* *mf* *p* *mp* *p* *mf* *p*

107 *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

113 *p* *mf* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

119 *mp* *p* *p* *mf* *p*

125 *mf* *p*

3^o

Exemplo 44 - Parte de flauta baixo com retardos (*delay*) na segunda seção (A) de *Das atemde Klarsein*. O pentagrama em vermelho simula a escrita do retardo (*delay*)

Outras relações podem ser também estabelecidas no que concerne ao efeito resultante do uso do retardo. Podemos relacioná-lo à escrita do contraponto imitativo dos *cori spezzati*, ou ainda com os multifônicos da segunda seção da primeira parte (primeira aparição da flauta baixo), sendo que, nesse caso, o retardo simularia a segunda altura que compõe esse som múltiplo.

Quanto às implicações harmônicas do uso do dispositivo eletrônico, podemos concluir que a parte A explora os batimentos causados pelas variações microtonais dentro do uníssono e de outros intervalos (7ª. Menor, 6ª. Menor, 2ª. Maior, trítone e quarto de tom). Além destes, estão presentes na parte A dois intervalos harmônicos de quinta, que resultam da sobreposição do som acústico da flauta baixo ao retardo (ré♯-la♯, do♯-sol♯). Estes, por sua vez, também podem ser dispostos numa única sucessão de quintas (dó♯, sol♯, ré♯, lá♯). As demais alturas presentes na parte A podem ser interpretadas também como uma espécie de preenchimento dessa série de quinta, ou no caso do sib, como uma aproximação do la♯.

Exemplo 45 - Alturas da utilizadas na segunda parte, seções A e B de *Das atmende Klarsein*

Além dos batimentos causados pelos intervalos citados acima, devemos mencionar os batimentos que ocorrem no momento da “entrada” do retardo (*delay*). Como as notas sustentadas pela flauta baixo são longas, no primeiro momento dessa entrada, um uníssono se forma; no segundo momento, a flauta baixo toca a nota seguinte, e outros intervalos se originam. No primeiro momento, pequenos batimentos se originam, decorrente das variações do som entre o vibrato e o sem vibrato - indicado pela ondulada ou reta acima da parte

da flauta baixo - , e o som com pouco e muito sopro - indicado na partitura respectivamente por *PF* (*poco fiato*) e *MF* (*molto fiato*).

A parte B explora a sobreposição de intervalos pequenos (uníssono, 2ª. maior, 2ª. Menor e suas variações com quarto de tons), e uma única sobreposição do instrumento e do retardo resulta numa quinta justa (sol# - ré #). Em toda a totalidade desta seção, a dinâmica permanece entre *piano* e *mezzoforte* (A) e *piano* e *pianissimo* (B), sem nenhuma mudança súbita de intensidade, ou seja, as mudanças de intensidade se dão por *crescendi* e *diminuendi*. A sonoridade da flauta baixo é delicada, contínua, sendo variada por meio de pequenas oscilações causadas pela alternância do vibrato e não vibrato (parte A), pela emissão do som com pouco e muito ar (parte A), pelas mudanças de digitação, durante o momento em que uma mesma nota é mantida (B), e pela emissão simultânea do som da flauta baixo e de um assovio (B). De uma maneira geral, podemos concluir que, enquanto a seção do coro sofreu uma expansão da primeira para a segunda parte, a seção da flauta se contraiu substancialmente, tendência que se verificará até a penúltima intervenção do instrumento. Sua sonoridade é cada vez mais limpa, e o tamanho das suas intervenções se reduz a cada aparição, com exceção da última seção.

Após o episódio em que o retardo (*delay*) soma-se ao som da flauta baixo, o coro retorna, e a flauta baixo cala-se uma vez mais. Nesta terceira parte da obra, o coro retoma o mesmo padrão melódico-harmônico da segunda parte, da qual podemos reconhecer também o fragmento monódico encontrado dos compassos 77 e 78, assim como outros fragmentos motivicos que citamos anteriormente.

p. 15

p. 16

p. 17

A ———
B - - - -

Exemplo 46 - Esquema melódico-harmônico da 3ª. Seção (coro) de *Das atemde Klarsein* (os elementos circulados representam os fragmentos com função motívica)

A inovação deste trecho consiste na utilização de dois *harmonizers*. Eles devem ser configurados de maneira a duplicar o coro, transpondo-o $\frac{1}{4}$ de tom acima (*harmonizer 1*) e $\frac{1}{4}$ de tom abaixo (*harmonizer 2*). Quanto à espacialização desses sons, ela deve ser feita por meio dos alto-falantes 1,2 (frente) e 4,5 (fundo) respectivamente, os mesmos que amplificam a sonoridade do coro desde o início da obra. Dessa forma, o coro é ampliado nos *crescendi* indicados na partitura, sendo que o uso deste dispositivo, além de acrescentar pequenos batimentos ao coro, duplica-o, causando também a impressão do aumento do número de vozes. O *harmonizer* é aplicado às vozes de maneira semelhante à amplificação do coro nas partes anteriores. Isto é, apenas nos trechos indicados na partitura, em *crescendi* que partem da sonoridade acústica.

Em seguida, o coro se retira, e a flauta baixo é retomada. Sua seção foi escrita a três pentagramas, que representam três camadas, registros ou sonoridades utilizadas nessa seção: sons fundamentais (8ª mais grave),

harmônicos sobre os quais ocasionalmente o flautista poderá transitar, e *whistle-tones*, com a notação aproximada em microtons.

5

♩ = 72

Fl. b.

Harm. 1 (L 3,6) *pp - p*

Harm. 2 (L 4,5) *pp - p*

5''

5

Exemplo 47 - Terceira seção (parte de flauta baixo) de *Das atemde Klarsein*

É neste momento que se dá o nível máximo de contração da parte da flauta, e que seu registro grave está mais presente. A sonoridade é pálida, imaterial, quase “fantasmagórica”, e pouco se ouve do corpo do instrumento e das sonoridades da primeira aparição da flauta. É como se o espectro das sonoridades iniciais do instrumento tivesse passado por algum tipo de filtragem. De maneira semelhante à intervenção anterior do coro, os dois *harmonizers* continuam sendo utilizados para duplicar o som do instrumento $\frac{1}{4}$ de tom acima e $\frac{1}{4}$ de tom abaixo, gerando um sinal de som que é endereçado aos alto-falantes 3,6 (localizados na parte intermediária da sala) e 4,5 (localizados ao fundo da sala). No que se refere à organização das alturas, se considerarmos as fundamentais escritas no terceiro pentagrama do sistema, constataremos que as quartas e quintas justas, além da matriz intervalar constituída pelos intervalos de segunda menor e quarta justa, continuam presentes. Dessa forma, a escrita do coro continua a reverberar na terceira intervenção da flauta, como exemplificamos abaixo:

The image shows a musical score for the 3rd section of the bass flute part from 'Das atemde Klarsein'. The score is written on six staves. The first staff contains two boxed sections, each labeled 'B'. The second staff has a double bar line. The third staff contains two boxed sections, labeled 'B' and 'A'. The fourth staff contains two boxed sections, both labeled 'B'. The fifth staff contains two boxed sections, both labeled 'B'. The sixth staff contains one boxed section labeled 'B' followed by a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Exemplo 48 - Alturas da 3ª. Seção (flauta baixo) de *Das atemde Klarsein*

A seguir, temos a última intervenção do coro, cujo material continua a empregar os mesmos padrões de suas seções anteriores, conforme demonstramos no exemplo abaixo:

p. 20

p. 21

A ———
B - - - -

Exemplo 49 - Motivos A e B na quarta seção (coro) de *Das atmende Klarsein*

Essa pequena intervenção termina em dinâmica *ppppp* e precede o que talvez seja o momento mais surpreendente da obra, a seção final em que o flautista improvisa sobre a fita magnética. Esse momento representa um movimento de explosão, na direção contrária à qual vinham apontando as seções com flauta baixo. Este é também o primeiro momento em que a parte eletroacústica, no caso gravada em fita magnética, irrompe em *forte-fortissimo*, de uma maneira mais independente das fontes acústicas. Os sons usados na montagem da fita foram gravados com Roberto Fabbriciani no estúdio de fonologia da RAI em Milão, estúdio no qual Luigi Nono realizou suas obras eletroacústicas e as partes de fita magnética das obras compostas em períodos anteriores de sua produção. Segundo atesta a musicóloga Erika Schaller, por meio dos registros feitos pelo compositor, a primeira seção de estúdio data de dezembro de 1980. A partir do material gravado, o compositor trabalhou em sua montagem no Estúdio Experimental de Freiburg.⁸⁵

⁸⁵SCHALLER, E. "La genesi compositiva" in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, op. cit.

Nessa última seção de *Das atmende Klarsein*, a fita magnética amplia a gama de intensidade e o universo de sons da primeira seção da flauta, cujos fragmentos deverão compor o diálogo improvisado entre o flautista e os sons gravados:

No quarto episódio para flauta solo, durante a difusão da fita, o flautista realiza uma intervenção de caráter improvisativo. Para esse propósito, deve escolher fragmentos da primeira parte (pp.2-6) e executá-lo em sucessão livre, sobrepondo-o e misturando-o ao som da fita magnética com tempos e durações *ad libitum*. Para a improvisação final é recomendado que o instrumentista estude cuidadosamente o conteúdo musical da fita. Sua duração é de 6 minutos. A improvisação do flautista termina logo após o fim da fita.⁸⁶

A parte gravada organiza-se livremente em torno da oposição entre sons dulcíssimos e sons violentos, assim como entre sons contínuos e *pizzicatti* “estalados” com ataques incisivos. Pode-se dividi-la em quatro partes de tamanho aproximado, conforme podemos ver no próximo exemplo. Na primeira e na terceira partes, predominam as sonoridades mais intensas e agitadas, enquanto na segunda e na quarta partes, as sonoridades mais frágeis sobressaem. A gama de timbres empregados é um pouco mais extensa que a utilizada na primeira intervenção da flauta, embora muitos dos timbres que ouvimos estejam presentes nesta. Aos ruídos de chaves e *pizzicatti* de ataque pronunciado somam-se sonoridades percussivas às quais Nono se refere em seu diário de trabalho como rototons, pela proximidade desses instrumentos de percussão.⁸⁷ Na terceira parte, há uma forte explosão da parte gravada, em que sons rápidos da flauta irrompem, compondo um tipo de sonoridade que não havia sido ainda ouvida na obra. Este momento representa uma espécie de ápice final de toda a peça. As sonoridades com ar inspirado e expirado em fortíssimo também são usadas nos momentos mais intensos, destacando-se também na primeira e na terceira partes. Nas partes pares predominam os

⁸⁶ Do original em italiano: “Nel quarto episodio per flauto solo, durante la diffusione del nastro, il flautista realizza un intervento a carattere improvvisativo. A tale scopo, sceglie frammenti della prima parte (pp.2-6) e li esegue in libera successione, sovrapponendoli e mescolandoli al suono del nastro magnetico con tempi e durate ad libitum. Per l’improvvisazione finale si raccomanda di studiare scrupolosamente il contenuto musicale del nastro. La durata del nastro è di 6 minuti. L’improvvisazione del flautista termina poco dopo la fine del nastro”. NONO, Luigi. *Das atmende Klarsein* (partitura), op. cit., p. X. Tradução da autora.

⁸⁷ SCHALLER, E. “La genesi compositiva” in DVD didattico – *Das atmende Klarsein*, op. cit.

sons contínuos, os multifônicos, as sonoridades que mesclam notas sustentadas pela flauta e assovio (*whistle tones*). Na segunda parte, podemos ouvir também as pequenas flutuações das variações de vibrato e da passagem do som com predominância de ar para o som com altura definida.

Exemplo 50 - Sonograma, com as quatro partes demarcadas, da última seção de *Das atemde Klarsein* (Flauta baixo e fita magnética)

De maneira geral, podemos dizer que a parte final reúne todas as técnicas instrumentais apresentadas pela flauta baixo ao longo da peça. É interessante acrescentar que, pela primeira vez na obra, o som da flauta baixo ao vivo apresenta-se sem nenhum tipo de processamento, sendo apenas amplificado por meio dos falantes à frente da sala. Quanto à parte gravada, ela deve ser espacializada pelos dois *halaphons* de maneira semelhante à primeira seção da flauta: os sons rápidos e na esfera do forte devem deslocar-se rapidamente pelos alto-falantes, enquanto que os sons de menor intensidade deslocam-se mais lentamente no espaço. O texto que acompanha a partitura ressalta que esta regra é flexível e que este princípio pode também ser invertido.

A maleabilidade da difusão da fita magnética é apenas um dos indícios da liberdade do executante neste momento. O intérprete responsável pela difusão sonora tem no decorrer de toda a obra uma margem significativa de realização. Todas as indicações que cabem à execução da parte eletroacústica são apenas princípios gerais, e devem ser especificados apenas com base nas características próprias do espaço de execução, assim como na interação com a interpretação do flautista. Ainda que, inicialmente, a difusão da fita magnética se dê entre *ff* e *fff*, os ajustes de intensidade, tanto da flauta quanto da parte gravada, são indispensáveis para que suas dinâmicas possam equiparar-se, como recomenda a partitura.

A expansão final das seções da flauta, que vinham sendo reduzidas a partir de sua segunda intervenção, culmina nesta última intervenção com a abertura para a improvisação, mesmo que a parte gravada apresente um caminho geral a ser seguido. Sua não-determinação representa seu movimento de expansão máxima, que é acompanhado por outros elementos como a gama vasta de dinâmicas, a variedade timbrística e o tamanho da seção. A tabela 9 ilustra esse movimento de compressão e expansão e resume, de maneira geral, o princípio de organização da macro-estrutura da obra:

Os sonogramas reproduzidos abaixo ilustram como esse processo de compressão se dá, também, em relação ao espectro de frequências. Podemos observar, nesses gráficos, como o rico espectro da primeira parte parece sofrer uma filtragem na segunda parte, e como o âmbito das alturas se desloca para o

grave, na terceira parte. As cores mais claras representam os sons de maior intensidade, enquanto as cores mais escuras, os sons de menor intensidade.

	Instr.	Materiais / sonoridade geral	Dinâmica	Processamento eletrônico	Difusão	Duração ⁸⁸
1	Coro	Matrizes A e B	<i>ppp - p</i>	-	1,2 / 4,5	1'32"
1.2	Flauta	- Retrogradação das 10 últimas notas entoadas pelo coro; - Matrizes A e B - Multifônicos diversos (entre os quais o próximo à matriz C); - Harmônicos 1-5; - Sonoridades variadas (sopro, som + sopro, inspiração, expiração, golpe de chaves, tremolos, frulattos, pizzicattos de língua com e sem som, <i>staccato</i> com a boca)	<i>pppp - ffff</i>	<i>Halaphon</i> 1 e 2	1, 2 / 1-6 / 6-1	5'40"
2	Coro	Matrizes A, B e C	<i>pppp - mf, f</i>	-	1,2 / 4,5	8'06"
2.2	Flauta	- Sequência aproximada à série <i>Allintervallreihe</i> + microtons; - variações entre som e sopro, vibrato e não vibrato; - Flauta + assovio - sustentação do mesmo som com mudança de posição	A: <i>p - mf</i> B: <i>p, pp</i>	Retardo 1 e 2 (delay)	1,2 / 4,5	3'46"
3	Coro	Matrizes A, B e C	<i>pppppp - mf</i>	<i>Harmonizer</i> 1 e 2	1,2 / 4,5	6'36"
3.2	Flauta	Matrizes A e B; Sons "apagados": - Registro grave - Harmônicos 1 e 2 + assovio	<i>pp - mf</i>	<i>Harmonizer</i> 1 e 2	3,6 / 4,5	2'41"
4	Coro	Matrizes A e B	<i>pppppp - mf</i>	-	1,2 / 4,5	4'05"
4.2	Flauta + Fita magnética	- Sonoridades da seção 1 + ampliações pelos sons gravados	inicia em <i>ff - fff</i>	-	Flauta: 1,2 Fita: 1-6 / 6-1	6'08"

Tabela 9 - Seções de *Das atmende Klarsein*

⁸⁸ As durações se referem à gravação de *Das atmende Klarsein* mencionada anteriormente (NONO, Luigi. *Io, frammento da Prometeo; Das atmende Klarsein*. Col legno, 2003 20600).

Exemplo 51 - Sonograma da primeira intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)

Exemplo 52 - Sonograma da segunda intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)

Exemplo 53 - Sonograma da terceira intervenção da flauta (até aprox. 40 segundos)

3.3. SOBRE O TEXTO

Quando deparamos o catálogo de obras de Luigi Nono, notamos que elas freqüentemente fazem referência a algum tipo de texto. Mais precisamente, menos da metade da produção de Nono prescindem da voz para sua execução. Nono realizou, inclusive, três importantes incursões operísticas: *Intoleranza* (1960) e *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974), além do *Prometeo* (1981-1985), sua “ópera negativa”. Nas obras eletroacústicas, o uso do material vocal tem uma presença significativa. Além disso, há ainda uma categoria constituída por obras que trazem citações na parte instrumental, como o *Epitaffio a Federico García Lorca* (1952-53), os *Canti di Vita e d'amore: sul ponte* (1962) e o quarteto *Fragmente-Stille, An Diotima*, (1979-80), que foi estudado no segundo capítulo deste trabalho, inclusive no que diz respeito às citações textuais nele contidas. Nesta última obra, a musicóloga Danielle Cohen-Levinas interpreta as citações de Hölderlin na partitura como um canto interno, uma voz que se “volta sobre ela mesma, um canto vindo do interior do qual que se percebe apenas as sombras”.⁸⁹ Cohen-Levinas reconhece também, na intensificação da dinâmica e do andamento do fragmento “...*ich sollte ruhn...*”, um gestual próprio à música vocal. Com base nisso, ela defende a idéia de um tipo de “vocalização” da escrita instrumental nesse trecho do quarteto de Nono.

Para Nono, a questão das relações entre música e texto originou-se nas obras vocais, mas não se reduziu apenas a estas, ao contrário. Afinal, a principal preocupação do compositor no que diz respeito a esse assunto é a tradução da significação semântica do texto em linguagem musical. Em outras palavras, não se trata de tornar o texto inteligível no canto, ou ainda de fazer da música a sua ilustração ou a sua narração, mas de trazer suas ressonâncias expressivas *para o interior das estruturas musicais autônomas*.⁹⁰

Nas obras tardias, Luigi Nono contou com um importante colaborador para a elaboração dos textos, o filósofo italiano Massimo Cacciari. O grande projeto comum que motivara a aproximação de ambos fora a obra *Prometeo*,

⁸⁹ Cohen-Levinas, Danielle. *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Paris : Vrin, 2006, pp.220-221

⁹⁰ NONO, L. “Testo - musica – canto” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol 1, op. cit.,p.75.

Tragedia dell'ascolto, cujas primeiras idéias começaram a ser esboçadas a partir do verão de 1975.⁹¹ Em 1978, Cacciari e Nono já haviam definido os pontos centrais do libreto, que combina excertos da tragédia de Ésquilo a numerosas referências e fragmentos de autores de diferentes épocas, inclusive trechos extraídos das *Elegias de Duíno* de Rilke.⁹² A princípio, *Das atmende Klarsein* (1980-81) foi concebida como uma parte de *Prometeo*, conforme consta nos próprios manuscritos do compositor italiano.⁹³ A obra representa, portanto, um marco na produção de Nono, primeiramente por ser considerada a primeira obra preparatória para a escrita de *Prometeo*, e em segundo lugar por marcar o início da colaboração entre Nono e Cacciari, que resultou também nas obras *Io, frammento dal Prometeo* (1981), *Quando stanno morendo. Diario polacco n°2* (1982) e *Guai ai gelidi mostri* (1983), além do próprio *Prometeo*.

As discussões com Cacciari tiveram influência determinante no universo em expansão das referências do último Nono.⁹⁴ As reflexões de Cacciari levaram o compositor italiano ao estudo de Hölderlin, Rilke, Musil, Nietzsche, Wittgenstein e Walter Benjamin, assim como ao estudo da questão judaica. Essa informação nos permite compreender melhor o contexto do discurso do último Nono, permeado pela menção aos mesmos autores, que provavelmente serviram de base para as discussões com o amigo filósofo.

Em *Das atmende Klarsein*, a composição dos textos, efetuada por Cacciari, obedece aos princípios da montagem e da fragmentação. Como nos mostra Laurent Feynerou, os textos em alemão de *Das atmende Klarsein* consistem em excertos das *Elegias de Duíno* (II, V, VII) e dos *Sonetos a Orfeu* (7 e 14), de Rainer Maria Rilke. Os textos em grego, por sua vez, fazem parte da edição elaborada em 1977, por Giorgio Colli, das lamelas órficas.⁹⁵ Segue

⁹¹ CACCIARI, Massimo. "L'étroite bande de terre", in *Prometeo de Luigi Nono, Cité de la Musique*; programa de concerto *Festival d'automne à Paris*, op. cit., p.7.

⁹² RAMAZZOTTI, M. *Luigi Nono*, op. cit., p.118.

⁹³ SCHALLER, E. "La genesi compositiva" in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, op. cit. É interessante mencionar que encontramos no *Prometeo* algumas referências à *Das atmende Klarsein*, que foi "revisitada" em seu *Stasimo 2º*. A musicóloga Lydia Jeschke aponta a semelhança encontrada entre o material melódico-harmônico do início de *Das atmende Klarsein* e a parte do primeiro soprano, no esboço de *Io*. Ver JESCHKE, L. *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997, p.216.

⁹⁴ Em contrapartida, a experiência vivenciada com Nono conduziria o filósofo à escrita do livro *Zeit ohne Kronos (Tempo sem Cronos)*, livro dedicado ao compositor, publicado em 1986.

⁹⁵ COLLI, G. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1977.

abaixo o texto tal como o encontramos nas páginas iniciais da partitura, seguido de sua tradução literal.

Nach spätem Gewitter... das atmende Klarsein...

Εἰς Ἄϊδαο δόμους εὐήρεας
ἔστ' ἐπὶ δεξιᾷ ΚΡΗΝΑ
παρ δ' αὖ τὰν ἐστακὺ ἀλευκὰ
ΚΥΗΛΙΣΣΟΣ

Anche NOI
Verso le case di ADE
Troveremo una FONTE

EIN REINES
FRUCHTLANDS
INS FREIE

ES WÄRE EIN PLATZ
ZEIGTEN DIE LIEBENDEN
IHRE TÜRME
AUS LUST

πρόσθεν δὲ εὐρήσεις
τὰς Μναμοσύνας ἀπὸ λίμνας
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον
INS FREIE

Dí:
Son figlio di terra
e di Cielo stellato
Son arso di sete
καὶ ἀπόλλυμαι

SIEHE :
Da rief ich die Liebenden
Es kämen aus Gräbern
INS FREIE

εἰπεῖν :
γῆς παῖς εἰμι
καὶ οὐ ρανοῦ ἀστερόεντος
δότε μοι
πιεῖν ἀπὸ τῆς ΚΡΗΝΗΣ

Ascolta:
Viene Uno dei messi
Leva frutti gloriosi
AUS LUST
INS FREIE

UN ATTIMO **EINE STUNDE** χαῖρε χαῖρε χαῖρε
NEPPURE UN ATTIMO **NICHT GANZ EINE STUNDE** παθῶν τὸ πάθημα
E TUTTO DIVENTA **KAUM MESSLICHES** χαῖρε χαῖρε
IN SEINEM FÜHLENDEN SÜDEN **VOLL DASEIN** χαῖρε

UN ATTIMO
IMMISURABILE

ZWISCHEN ZWEI WEILEN
HIER SEIN IST VIEL

παθῶν
τὸ πάθημα

AUS DUNKEL STEIGT EIN **BUNTES OFFENBARES**
ZWISCHEN STROM UND GESTEIN
das atmende Klarsein
INS FREIE

Tradução literal:

Após tardia tormenta... o clarear que respira...

Tu te encontrarás na imponente morada Também **NÓS**

UM PURO

[de Hades]

À direita há uma FONTE
e perto dela se eleva um branco
Cipreste

Em direção à morada de HADES
Encontraremos uma FONTE

TERRA FÉRTIL
NO LIVRE

SERIA UM LUGAR
MOSTRAVAM OS AMANTES
SUAS TORRES
DE PRAZER

mas em frente encontrarás
água fresca que verte
do pântano de Mnemosine
NO LIVRE

Diga:
Sou filho da terra
E do Céu estrelado
Estou seco de sede
E morro

VEJA:
Então chamei a amante
Viriam das sepulturas
NO LIVRE

DIGA-LHES:
Sou filho da terra
E do Céu estrelado
Deixe-me
Beber na FONTE

Escute:
Vem um dos mensageiros
Eleva frutos gloriosos
DE PRAZER
NO LIVRE

UM INSTANTE **UMA HORA** alegra-te alegra-te alegra-te
NEM MESMO UM INSTANTE **POUCO MENOS QUE UMA HORA** tu que sofreste a paixão
E TUDO TRANSFORMA **À PENA MENSURÁVEL** alegra-te alegra-te

EM SEU SUL SENSÍVEL **EXISTIR PLENAMENTE** alegra-te
 UM INSTANTE ENTRE DUAS ESPERAS **Tu que sofreste**
INCOMENSURÁVEL **ESTAR AQUI É MUITO** **a paixão**
 DO ESCURO DESPONTA UM **FAUSTO DE CORES**
 ENTRE RIO E PEDRA
O clarear que respira
NO LIVRE

Confrontando o texto e a partitura, podemos notar que Nono não usava todas as palavras do libreto - as palavras cantadas pelo coro estão grifadas em nossa tradução acima. Conforme explica o musicólogo Jürg Stenzl a partir das palavras do compositor, “não é o conteúdo dos textos que a música reproduz, mas os caminhos. A obra não dá forma às imagens ou às palavras, mas à maneira como elas são combinadas, àquilo que elas sugerem ou como elas perturbam”.⁹⁶

Os fragmentos organizados por Cacciari parecem organizar-se em torno das frases extraídas das lamelas órficas. Essas lâminas, colocadas junto aos corpos dos seguidores da doutrina órfica quando mortos, traziam instruções a serem seguidas no momento da passagem para o outro mundo, isto é, o caminho a ser tomado e as palavras a serem pronunciadas durante essa passagem. Traduzimos abaixo o texto das lamelas, bem como os trechos dos poemas de Rilke que serviram de base para o trabalho de Cacciari.⁹⁷

4A62

Da Memória [Mnemosine] eis aqui o túmulo. Quando vier o tempo de tua morte,
Dirigirás-te em direção à imponente morada de Hades.
Verás à direita uma fonte
E perto dela um cipreste branco
 Onde as almas dos mortos se refrescam.
 Não te aproximes deste lugar.
À frente encontrarás a água fresca que verte
Do lago de Memória [Mnemosine], vigiada pelos guardiões.
 Eles te perguntarão muito seriamente
 O que vens procurar na noite de Hades.
 Diga-lhe: eu sou filho da Terra pesada e do Céu estrelado.
 A sede me consome e eu morro. Dai-me rápido
 A água fresca que verte do lago da Memória [Mnemosine].
 E eles terão piedade de ti e te permitirão

⁹⁶ STENZL, J. « *Du Lyrique au dramatique* » in NONO, Luigi. *Io, frammento da Prometeo; Das atmende Klarsein*, op. cit., p.17.

⁹⁷ Em relação às lamelas órficas, nos baseamos, em nossa tradução, na tradução francesa citada em FENEYROU, L. *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, op. cit. As traduções dos poemas de Rilke foram realizadas por Karlos Rischbieter e Paulo Garfunkel, e publicadas em RILKE, R.M. *Os sonetos a Orfeu, Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

Em nome do deus que reina sobre a terra
 Beber da fonte da Memória [Mnemosine].
 E sobre a veia sagrada tu encontrás a glória
 Dos outros iniciados de Dioniso.

4A63

Encontrarás à esquerda da morada de Hades uma fonte,
 Perto dela se eleva um cipreste branco:
 Desta fonte não te aproximes, mesmo de perto.
 E encontrás uma outra, sua água fresca verte
 Do pântano de Mnemosine: diante dela vigiam os guardiões.
Diga-lhes: Eu sou filho da Terra e do Céu estrelado,
 E minha linhagem é celeste;
 E isto vocês também sabem.
 Estou seco de sede e morro: dê-me rápido
 A água fresca que verte do pântano de Mnemosine.
 E eles te deixarão beber da fonte divina,
 E reinarás em seguida entre os outros heróis.
 De Mnemosine é o sepulcro...

4A64

Encontrarás à direita da morada de Hades uma fonte,
 Perto dela se eleva um cipreste branco,
 Dela não te aproximes, mesmo de perto.
 Encontrarás mais distante a água fresca que verte
 Do pântano de Mnemosine: os guardas que se mantêm acima
 Te perguntarão porque chegaste.
 À eles diga toda a verdade.
 Diga-lhes: Sou filho de Terra e de Céu estrelado;
 Tenho por nome Asterios. Estou seco de sede: mas deixe-me
Beber na fonte.

4A67

Com dificuldade a alma renunciou à luz do sol,
 À direita..... que contém, ela que conhece todo o conjunto.
Alegra-te, tu que sofreste a paixão: isto não havias sofrido.
 Do homem nasceste deus: cabrito caíste no leite.
 Alegra-te, alega-te, tomando o caminho da direita
 Para os prados sagrados e os bosques de Perséfone.

A Segunda Elegia

(...)

Ah, se achássemos, nós também, uma estreita faixa,
 nossa, de terra fecunda, muito humana,
 entre o rio e as rochas. Pois nosso coração ainda
 nos sobrepuja como a aqueles. E não mais podemos
 Segui-lo nas imagens que o acalmam, nem em corpos
 divinos nos quais, maior, se modera.

A Quinta Elegia

(...)

Anjo! Talvez exista uma praça que desconhecemos, onde,
 sobre um tapete indizível, os amantes mostrariam – eles que aqui
 nunca chegaram à perfeição – mostrariam suas audaciosas
 altivas figuras de corações impetuosos,
suas torres de paixões, suas
 escadas trêmulas, que há muito estão onde apoio não há,
 apenas encostadas uma na outra,- e o conseguiriam,

ante os espectadores em volta, os incontáveis e silentes mortos.

Jogariam estes então suas últimas, sempre poupadas,
sempre escondidas, desconhecidas de nós, eternamente
válidas moedas da felicidade, perante o casal de sorriso
enfim verdadeiro, no apaziguado
tapete?

A Sétima Elegia

(...)

Oh, e a primavera compreenderia - , não há lugar algum,
que não contenha o canto da anunciação. No começo, aquele
som pequeno e perturbador, em meio ao silêncio crescente,
é envolto por um dia puro e afirmativo.

Em seguida os degraus, os do apelo, até o sonhado
templo do futuro, depois o trinado, a fonte,
que, no jato exuberante, já antecipa sua queda,
no fogo promissor... E, à sua frente, o verão.

Não apenas as manhãs, todas, do verão, não só
como elas se transformam em dia, e brilham de aurora.
Não apenas os dias, delicados com as flores, e , ao alto,
em torno das árvores formadas, fortes e gigantes.
Não apenas a devoção destas forças desdobradas,
não apenas os caminhos, nem os prados ao anoitecer,
não apenas, após a tardia tormenta, a clareza que respira,
não apenas o sono que chega, e um pressentimento, à tarde...
Mas as noites! Mas as profundas, as do verão;
mas as estrelas, as estrelas da terra.
Oh, estar morto enfim e as conhecer infundamente,
as estrelas todas: pois como, como, como esquecê-las!

E então eu chamaria a amada. Mas ela não viria só...

De frágeis sepulturas viriam jovens
e olhariam... Pois como limitaria eu,
como, o apelo feito? Os desaparecidos continuam
buscando a terra. Crianças: uma coisa
aqui apreendida vale por muitas.
O destino nada mais é do que a infância adensada!
Quantas vezes ultrapassaste o amado, ofegando,
ofegando, após corrida feliz para o Nada, para o espaço.

Estar aqui é maravilhoso. Vós o sabíeis, jovens, vós também,
que parecis carentes, perdidas- , vós, ulceradas
nas mais sórdidas ruelas da cidade, ou abertas
aos detritos. Pois houve para todas uma hora, talvez nem
mesmo uma hora inteira, mas um momento entre dois momentos,
imensurável, em que tiveram existência.

Plena. As veias plenas de existência.

Só que esquecemos facilmente o que o vizinho risonho
não nos confirma ou inveja. Visível
queremos torná-lo, quando até a felicidade mais visível
só se torna reconhecível quando a transformamos dentro de nós.
(...)

A Nona Elegia

(...)

Mas porque estar-aqui é muito, e porque, aparentemente,
tudo aqui precisa de nós, o efêmero, que
estranhamente nos toca. A nós, os mais efêmeros. Uma só
vez, cada um, uma só vez. Uma vez, não mais. E nós também
uma vez. Nunca mais. Mas isto:

ter sido uma vez, mesmo que uma só vez:
ter sido terrestre uma só vez, parece irrevogável.
(...)

Sétimo soneto

(...)
Na Poeira, sua voz nunca se turva,
Quando tocado pelo dom divino.
Tudo vira vinhedo, se faz uva,
Amadurecida ao sol sulino.

Ele é um dos arautos permanentes
Que ainda oferecem, aos mortos recentes,
A jarra de frutas, glorificada.

Décimo quarto soneto

Lidamos com flor, fruto e parreira,
Que vão além do ciclo sazonal.
Colorindo a escuridão total,
e trazendo a inveja verdadeira.

As recomendações contidas nas lamelas órficas, que transcrevemos acima, deveriam ser seguidas pelos iniciados no orfismo, para quebrar o ciclo das sucessivas reencarnações. Para isso, eles deveriam beber do lago da memória, e não das águas do esquecimento (o rio Lete). Orfeu, aquele que viajou e retornou do mundo dos mortos, é considerado o fundador dessa doutrina, que remonta ao século VI a.C., e que instituía aos seus seguidores uma série de preceitos, entre eles o vegetarianismo.

O orfismo considerava que o homem tinha uma origem divina e, portanto, uma natureza imortal. Na concepção dos órficos, os homens surgiram das cinzas dos Titãs queimados pelo raio de Zeus, enquanto, incitados pela ciumenta Hera, devoravam, em um banquete, o deus-menino Dioniso - filho bastardo do soberano do Olimpo. Às cinzas dos Titãs, misturaram-se também as cinzas dos pedaços de Dioniso devorados por seus assassinos. Dessa forma, a origem do homem liga-se ao mesmo tempo aos deuses, “Sou filho da Terra (Gaia) e do Céu estrelado (Urano)”, e aos Titãs. Na imortalidade de sua alma reside a herança dos deuses, em seu corpo perecível, o legado dos titãs. O corpo material traz também a marca da corrupção e a culpa pelo desmembramento do corpo de Dioniso – deus criança que sofreu a paixão. Assim, a ascese órfica tem como objetivo a purificação dessa mácula por meio de um modo de vida puro e cheio de privações, que inclui a abstinência de todo

tipo de carne, uma vez que o ato de assassinar um ser vivo alude ao criminoso festim dos Titãs. O cumprimento das doutrinas órficas levaria os iniciados a escaparem “da sorte comum, da finitude e da morte” e a fazerem parte da unidade primordial, da plenitude e da totalidade.⁹⁸

A recusa do sacrifício na cidade grega, que sacrificava animais em honra aos deuses, era um ato subversivo. Isso significava não fazer parte das festas e dos atos políticos, colocar-se à margem do mundo e dos acontecimentos da cidade que se organizavam em um longo calendário sacrificial.⁹⁹ Os órficos viviam, dessa forma, como dissidentes, levando uma vida marginalizada, mortificada, que lhes permitiria o acesso à verdadeira vida após a morte. “Quem sabe se a vida não será a morte, se a morte não será a vida no outro mundo”, essa frase de *Hipólito*, de Eurípedes, traduz o princípio que orientava a vida contida dos órficos.¹⁰⁰

Assim como as lamelas órficas, os *Sonetos a Orfeu* de Rilke sublinham a presença não-dita do mito órfico em *Das atemde Klarsein*. O impulso classicizante da poesia de Rilke, em sua volta à Grécia antiga e na adoção da forma soneto, encontra uma interessante equivalência na escrita coral de Nono, em sua predominância dos intervalos justos de uníssono, quarta e quinta. O nome não pronunciado de Orfeu talvez seja soletrado de forma abstrata pela própria música, mimetizando de certa forma o próprio mito: “dizer o indizível só é possível ao cantor, num nível que só aos Deuses é audível” (*Sonetos a Orfeu*, XIX).

Orfeu é aquele que realiza a passagem por excelência, isto é, a passagem entre o mundo dos vivos e o dos mortos, sendo também aquele que concilia esses dois opostos irreconciliáveis e revela o misterioso poder da música aos homens. Foi Orfeu quem forneceu as palavras mágicas para desarmar Perséfone (“Sou filho da terra e do céu estrelado”)¹⁰¹, possuindo assim as chaves para transposição das regiões limítrofes.

A presença de Orfeu em *Das atemde Klarsein*, esta primeira tentativa em direção à grande renovação da ópera representada por *Prometeo*,

⁹⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et religion en Grèce ancienne*. Paris: Seuil, 1990, p.106.

⁹⁹ DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris, Hachette, 1998, p. 27.

¹⁰⁰ JACQUEMARD, Simonne ; BROSSE, Jacques. *Orphée ou l'initiation mystique*. Paris: Bayard, 1998, p. 80.

¹⁰¹ JACQUEMARD, Simonne ; BROSSE, Jacques. *Orphée ou l'initiation mystique*, op. cit., p.47.

é muito significativa, especialmente se levarmos em consideração que a ópera nasceu no século XVII justamente sob o signo do mito órfico grego. Praticamente todas as primeiras grandes realizações do gênero tinham como enredo a história de Orfeu, destancando-se, entre elas, *Euridice* de Jacopo Peri (estreada em 1600), *Euridice* (1603) de Giulio Caccini, *La morte di Orfeo* de Stefano Landi (1638) e, por fim, o *Orfeo* de Monteverdi (estreado em 1607). Em seu texto sobre a ópera burguesa, o filósofo alemão Theodor W. Adorno faz uma leitura de Orfeu como metáfora para a própria ópera, na medida em que, tanto no mito órfico como no gênero operístico até meados do século XIX, procura-se corrigir o mito, ou o destino trágico, por meio da música. Esta “correção” efetuada pela música, viabiliza a conciliação, no interior da ópera burguesa, entre a magia e o mito e a sociedade desencantada do iluminismo. O filósofo cita, como exemplo, o triunfo da flauta sobre as potências da natureza, da água e do fogo, rompendo o “feitiço do eterno retorno do mesmo”, na ópera *A flauta mágica* de Mozart, e o papel da fanfarra no *Fidelio* de Beethoven:

Mas a fanfarra de *Fidelio* consegue, a seu modo, forçar quase ritualmente o eterno inferno da masmorra para colocar fim à dominação da violência. É esta imbricação do mito e da *Aufklärung*, da prisão em um sistema cego e não consciente de si mesmo por um lado, e da liberdade que surge no seio da obra de outro lado, que define a essência burguesa da ópera. Sua metafísica não pode ser dissociada desta dimensão social.¹⁰²

A dimensão mágica da ópera é corroborada pelos figurinos, adereços e encenação, que desempenham o papel do fasto nos rituais de adoração. Por isso, apesar da modernização da encenação, o filósofo termina por afirmar que uma ópera sem adereços não é uma ópera. Se a ópera nasce com a ascensão da classe burguesa, na Florença governada pelos banqueiros do século XVII, haveria também de enfrentar a mesma crise pela qual passou a burguesia.

¹⁰² Da tradução francesa : « Mais la fanfare de *Fidelio* parvient à son tour à forcer presque rituellement l'éternel enfer du cachot pour mettre fin à la domination de la violence. C'est cette imbrication du mythe e de l'*Aufklärung*, de l'emprisonnement dans un système aveugle et non conscient de lui-même d'une part, et de la liberté qui se fait jour au sein de l'oeuvre d'autre part, qui définit l'essence bourgeoise de l'opéra. Sa métaphysique ne peut être dissocié de cette dimension sociale. » ADORNO, T.W. « L'opéra bourgeois » in *Figures sonores*. Genève: Contrechamps, 2006, p. 27. Tradução da autora.

Numa época na qual o cinema se encarregou de levar ao grande público os cenários suntuosos e o fausto da ópera do passado, e em que as convenções do gênero operístico se tornaram excessivamente pesadas, o destino reservado à ópera passaria forçosamente pela simplificação da música e por uma grande crise formal. Seu potencial libertário seria de uma vez por todas engolido pela pura aparência, em sua acepção mais enganadora, e pela ideologia da qual se torna veículo. Dessas prerrogativas advém a recusa por parte dos “compositores avançados” no que concerne a essa forma, em declínio após o romantismo:

Eles têm vergonha do pathos que tira partido de uma dignidade da subjetividade à qual, em um mundo de impotência subjetiva total, ninguém mais tem direito; eles são céticos em relação à ênfase do *Grand Opéra*, habitada antes de qualquer outro conteúdo pelo ideológico, em relação à embriaguez do poder; eles desprezam aquilo que é representativo, numa sociedade deformada e sem imagens que nada mais tem a representar.¹⁰³

No mundo em crise da ópera no século XX, as tentativas empreendidas por Luigi Nono representam propostas significativas às importantes questões levantadas por Adorno. Em *Intolleranza 1960*, o compositor já havia adotado o modelo teatral – especialmente o do teatro da URSS, cujas referências mais importantes para o compositor eram os trabalhos de Meyerhold e Piscator - e encontrado uma alternativa ao libreto tradicional, optando por um libreto composto por uma rede de diferentes textos. O passo seguinte se deu em *Al grand sole carico d'amore*, que continua a exploração das inovações de *Intolleranza*, porém superando-a em vários aspectos, como por exemplo na ausência de uma história linear, na montagem do texto, extremamente fragmentário e de fontes diversas, nos diferentes pontos de vista, segundo os quais a própria História política e social dos séculos XIX e XX – representada pelas revoluções fracassadas –, desempenha o papel de centro da ação. A partitura traz poucas indicações sobre a montagem, que foi confiada na estréia

¹⁰³ Da tradução francesa: « Ils ont honte du pathos, qui se prévaut d'une dignité de la subjectivité à laquelle, dans un monde d'impuissance subjective totale, plus personne n'a droit; ils sont sceptiques à l'égard de l'emphase du Grand Opéra, habité avant tout autre contenu par l'idéologique, à l'égard de l'ivresse du pouvoir ; ils méprisent ce qui est représentatif, dans une société déformée et sans images qui n'a plus rien à représenter. » ADORNO, T.W. « Opéra » in *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève: Contrechamps, 1994, p.83. Tradução da autora.

a louri Lioubimov. Este, assim como em muitas das suas encenações, utilizou o recurso da distribuição múltipla de um mesmo personagem, de modo que os papéis de Louise Michel e Deola, não são cantados por uma única intérprete, mas por um quarteto.¹⁰⁴ Sublinhando a filiação de *Intoleranza* e *Al grand sole carico d'amore* ao teatro de vanguarda, as duas obras foram chamadas por Nono de *azione scenica*, em vez de ópera. Em *Prometeo*, concebido inicialmente também como *azione scenica*, Nono continuaria sua busca por uma forma “operística” atual, adotando um “libreto” completamente em ruínas, que resultou da compilação realizada por Cacciari, e abandonando qualquer tipo de relação intérprete-personagem. Por fim, o compositor havia abdicado também da ação cênica, assim como de figurinos, adereços e cenário. Com *Prometeo*, Luigi Nono liquidava os últimos elementos que restavam da ópera burguesa, chegando ao resultado que se encaixava perfeitamente no conceito de *ópera negativa*. A expressão *tragedia dell'ascolto* substituiu, significativamente, o termo *azione scenica*. O “grande elefante”, como se referiu o compositor a *Al grand sole carico d'amore* em entrevista de 1984, havia sido superado por uma obra em que o *espaço da ação cênica é substituído pelo “espaço sonoro”*, por um drama que acontece “nos sons e com os sons, um drama entre a música e seus ouvintes”.¹⁰⁵ Nesse sentido, o impacto sobre o público é completamente diferente dos efeitos provocados pela ópera tradicional: somente com a *participação* do ouvinte *Prometeo* poderá chegar a seu objetivo de libertar a escuta: “a música de Nono, não se dirige mais a um público que poderia sucumbir à sensação coletiva”.¹⁰⁶ Nesse aspecto, a ópera negativa de Nono lembra o teatro dialético de Brecht, dramaturgo que também fez a crítica ao que ele chamava de “ópera culinária” e que buscou soluções para revitalizar e conferir força política ao gênero.

¹⁰⁴ STENZL, J. « Histoires – *Al grand sole carico d'amore*: le ‘théâtre de la conscience’ de Luigi Nono », in NONO, Luigi *Al gran sole carico d'amore* (encarte do CD). Teldec, 8573-81059-2, p. 48.

¹⁰⁵ STENZL, J. « La dramaturgie musicale de Luigi Nono » in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*, p.128.

¹⁰⁶ Da tradução francesa : « Par définition, la musique de Nono ne s'adresse donc plus à un public qui pourrait succomber à la sensation collective ; elle s'adresse davantage à la perception et responsabilité individuelles. Il revient à chaque auditeur de décider, en situation, si cette musique parviendra finalement à créer de nouvelles perspectives de la perception. » JESCHKE, L. « Révolution dans la musique » in NONO, L. *Prometeo, Tragédia dell'ascolto* (encarte do CD). Col legno 20605, p.39. Tradução da autora.

Depois de *Das atmende Klarsein*, Orfeu é invocado no primeiro *stasimon* do *Prometeo*, mas não mais para participar da gênese da ópera ou de sua reformulação (como no caso de *Orfeo ed Euridice*, de C. W. Gluck), mas para celebrar, no momento agonizante do gênero operístico, a *Passagem* – talvez para uma longínqua, utópica e nostálgica vida futura. Orfeu, aquele que retornou do mundo dos mortos, é também o iniciador divino, o purificador por excelência. Como a alma desesperada que se livra da matéria pelos braços de Orfeu – assim evocavam os órficos –, o *Prometeo* de Nono se desvencilha, por meio do som, de tudo o que é exterior à escuta.

3.4. ELEMENTOS PARA UMA LIVRE INTERPRETAÇÃO

Procuramos mostrar em nossa análise de *Das atmende Klarsein* como a peça se estrutura em torno das antinomias e da constituição de regiões limítrofes. À primeira vista, coro e voz contrastam fortemente, e a entrada da flauta destoa fortemente de tudo o que fora exposto pelo coro em sua primeira aparição. Assim, a homogeneidade e a transparência das vozes chocam-se à grande variedade de timbres da flauta, assim como à indefinição da altura que caracteriza certas sonoridades do instrumento ao longo da obra. Na mesma linha, à continuidade característica das partes vocais opõem-se os impulsos entrecortados da flauta, seus silêncios e sua inconstância.

Todavia, a contraposição entre o instrumento e o coro não forma apenas contrastes. No decorrer da obra, encontra-se um movimento sutil, mas notável, de homogeneização dos timbres da flauta baixo, de forma que o universo de timbres do instrumento se estreita quase que progressivamente, com exceção da parte final. As partes do coro, por sua vez, vão sendo coloridas, a partir da segunda parte da obra, pelos batimentos dos intervalos de trítono e de segunda - este último numa estreita relação com o material apresentado pelos multifônicos da flauta, conforme demonstramos no início do presente capítulo. Dessa forma, batimentos decorrentes de intervalos pequenos, muito presentes na flauta na terceira parte, começam a penetrar, de forma mais discreta, as partes corais.

Em sentido análogo, relações de contraste nascem da natureza coletiva e vocal do coro, em oposição à natureza individual, solista e instrumental da flauta. Porém, a peça trabalha também com a sofisticada configuração de regiões limítrofes, que resultam de um movimento duplo, possibilitado pelo uso engenhoso de técnicas específicas de composição: a escrita coral, conforme dito anteriormente, aproxima o coro de um único instrumento, ao passo que os sons da respiração (inspiração e expiração), que interferem na sonoridade da flauta, aproximam o instrumento da voz. A duplicação do som da flauta pelo retardo (*delay*), pelo *halaphon*, pelo *harmonizer* e, ao final, pela fita magnética, também colocam em questão o caráter individual do instrumento em *Das atmende Klarsein*.

Ainda no campo das semelhanças entre instrumento e vozes na obra, tanto a flauta quanto o coro transitam pelo limite de audibilidade das dinâmicas que demandam o som mais sutil da esfera do *piano* (*pppppp*). Nesse sentido, a escritora Martine Cadieu recorda-se que, em uma das execuções de *Das atmende Klarsein* na França, havia momentos em que os técnicos do estúdio da *France Culture* se entreolhavam, preocupados com a reação do público à obra, pois que quase nenhum som se devia escutar, uma vez que tudo soava extremamente longínquo.¹⁰⁷

Quanto aos andamentos, pode-se identificar uma dinâmica semelhante. A apresentação do coro se dá em andamento bastante lento, ao passo que na primeira aparição da flauta preponderam os andamentos moderados e mais rápidos que o da parte vocal. Porém, mais marcante do que isso, é a noção de tempo, diametralmente oposta, que reside na primeira alternância coro-flauta. Os trechos vocais causam uma impressão de maior imobilidade, pela repetição constante dos padrões harmônicos e das texturas. A flauta não tardará a reverter as contrastantes cores de seu primeiro excursão, cheio de dinamismo, riscos e aventuras, numa espécie de monocromatismo mais paralisado na segunda e na terceira seção. O *lentissimo* da primeira seção da flauta já sugere o elo de ligação com as seções corais, constituindo assim uma região limítrofe.

Conforme expusemos anteriormente, flauta e coro contrastam também no tratamento que lhes é conferido por meio do processamento em tempo real:

¹⁰⁷ CADIEU, Martine. *Présence de Luigi Nono*. Isles-lès-Villenoy: Pro Musica, 1995, p.138.

o som da flauta movimenta-se com diferentes velocidades entre os alto-falantes, enquanto o som do coro surge na maior parte das vezes em *crescendi* que se projetam nos alto-falantes posteriores e anteriores. Não obstante, existem também “zonas de contaminação”: o *harmonizer* utilizado na terceira parte no coro continua a ser utilizado pela flauta em seguida. É interessante também salientar o efeito da alternância regular entre a flauta e o coro. Na primeira vez em que coro e flauta se sucedem, essa alternância tem aparência bastante inusitada, numa relação de saliente oposição. Todavia, a própria repetição da alternância encarrega-se de suavizar os contrastes. É como se o fato inesperado, quando repetido muitas vezes, se transformasse em um tipo de princípio ou regra.

Como descrevemos no início deste capítulo, o músico André Richard faz a associação entre a sonoridade coral e a idéia de passado. De modo análogo e correspondente, Richard associa a flauta à idéia de futuro. Essa relação nos parece especialmente interessante quando nos remetemos ao início das partes da flauta e as comparamos ao final. A primeira seção do instrumento se inicia com um movimento retrógrado das dez últimas notas entoadas pelo coro. No princípio de sua segunda intervenção há uma referência à *Allintervallreihe*, série utilizada desde os anos 1950 pelo compositor em suas obras seriais. Na terceira seção, a parte da flauta é permeada pelos motivos A e B, que se referem ao material largamente exposto pelo coro. A última intervenção da flauta, em sua abertura para a improvisação, portanto para o incerto e o desconhecido, trabalha, pois, com a noção do que está por vir, isto é, do futuro por definição. Ora, a retrogradação como um tipo de espelhamento é um procedimento bastante encontrado na obra de Nono em geral, e traz consigo a marca de um recurso técnico histórico, que remonta aos inícios da prática polifônica. A referência à série do tipo *Allintervallreihe* também tem uma conotação semelhante, carregando em si os laços com a obra e a história do compositor, assim como com o passado recente da música serial. Encontramos, assim, em *Das atmende Klarsein*, esse traço comum com *Fragmente-Stille, an Diotima*, que faz com que o olhar e a leitura de elementos residuais do passado aflorem à superfície de obras cuja técnica é a mais experimental, e os meios os mais atuais.

Nono torna explícito um processo que pertence ao cerne tanto da sua poética como da sua técnica: olhar para o passado e descobrir, num fragmento da história da música, o presente que ele potencialmente contém.¹⁰⁸

Conforme demonstra o musicólogo português Mário Vieira de Carvalho, essa via, tomada pelo compositor desde sua primeira composição (*Variações canônicas sobre a série do Op. 41 de Schoenberg*, 1950), passando por outras obras, entre as quais *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) e *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974), encontra forte afinidade com o pensamento de Walter Benjamin, expressado especialmente em suas teses *Sobre o conceito de História*, cujo texto constitui uma das referências centrais no libreto de *Prometeo*.

Isso posto, não é por acaso que as referências às técnicas históricas estão presentes na parte da flauta baixo, e não na parte do coro. Na obra, é o instrumento que tem sua técnica instrumental explorada em toda a sua minúcia, ou que, como expressa Fabbriciani, “corre todo o risco”, que experimenta e adentra no mundo novo, no início dos anos 1980, do processamento eletrônico.

Tal como o “anjo da história” de Benjamin, Nono não olhava para o futuro e sim para o passado, e era olhando para o passado que ele sonhava com uma música nova.¹⁰⁹

Cacciari relaciona o tempo de *Das atemde Klarsein* ao tempo do “mestre do jogo”, figura alegórica tomada da primeira das teses *Sobre o conceito de História*. A aproximação do filósofo tem como fundamento a idéia de “polifonia temporal”, em que as diferentes dimensões do passado e do futuro se dão em linhas temporais: “o passado de uma linha, de uma idéia, de um pensamento, de uma palavra única, pode ser o futuro de outra”.¹¹⁰ Os temas do referencial do passado e da autocitação serão abordados de modo mais detalhado em nosso próximo capítulo.

¹⁰⁸ VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa: Relógio d'água, 1999, p. 256.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 257.

¹¹⁰ CACCIARI, Massimo. “Verso Prometeo” in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987, op. cit.*, p.153.

Em plena ressonância com o conteúdo dos textos de *Das atmende Klarsein*, o universo estrutural da obra pode ser compreendido como uma tradução da experiência dos limites. No imaginário literário, a experiência limítrofe por excelência é a morte: “o limite em si – cuja iminência ainda não é ela mesma e que, uma vez advinda, não mais se pode nomear. A experiência do limite apenas sobrevém, como a morte, entre dois inomináveis”.¹¹¹ Dessa maneira, a costura do texto e da música não se dá por ilustração, ou pela busca de elementos descritivos, como encontramos por exemplo na música programática, mas por ressonâncias profundas do texto na própria organização do material musical. Assim, a referência aos textos órficos e a Orfeu, facetas e manifestação da experiência limítrofe e do intercambiamento da vida e da morte, emergem na feitura, na construção abstrata própria à música. Apesar da absoluta independência desta obra musical em relação à carga simbólica da experiência dos limites, tão presente na literatura, gostaríamos de continuar a nossa especulação nesse sentido, desta vez para tentar compreender o sentido que poderia ser atribuído às estruturas repetitivas e especulares da obra, para além de sua significação puramente musical.

A exploração das zonas limítrofes cria em *Das atmende Klarsein* terrenos movediços, situações de aparência estática, mas que no fundo não se sedimentam, na obra, senão de maneira instável:

como o movimento de báscula em que passam um no outro o preênsil e o inapreensível, o visível e o invisível, o tangível e o intangível, o exprimível e o inexprimível – a evidência e o mistério. A sua conjunção não constitui uma juntura sólida, sequer a cicatriz de uma soldagem que se vê e tateia no corpo da linguagem, mas uma fronteira *inconsútil*, o ponto evanescente em que a presença passa na ausência e o ser no não ser.¹¹²

Essa passagem insólita marca, por exemplo, a sonoridade que mistura a sonoridade da flauta e o inspirar / exalar, na primeira seção. Em contraposição à expiração, carregada da carga metafórica do último suspiro, contrapõe-se na

¹¹¹ PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Pompéia: A metafísica ruinosa d'O Ateneu*. Tese de doutorado, FFLCH, USP, 1991, pp. 34-35.

¹¹² PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Pompéia: A metafísica ruinosa d'O Ateneu*, op. cit., pp.31-32.

obra a inspiração: “emissão é respiração, *anemos*, fonte da vida, e é essa a força geradora de *Das atmende Klarsein*. A vitalidade desta peça é definida na liberdade de uma respiração intoxicante”.¹¹³ Fabbriciani, ao exprimir-se, por meio do paradoxo da “respiração intoxicante”, traduz de modo bastante perspicaz a natureza dúplice do movimento de inspiração-expiração. Da associação da natureza dúplice e da exploração da região limite, do limiar da morte, surge a figura do duplo:

Todos os aspectos e significações do Duplo na arte como eventos do Limiar, partem destas remarques preliminares; elas explicam já como se imporá a assimilação dos aspectos da duplicação a esse evento-tipo que é o Duplo: Duplo, sósia, alma, sombra, imagem de espelho, seres antagonistas e recíprocos, personagens de substituição, de substituição, de transferência, de empréstimo, seres duplos, mascarados... que povoam as obras quando a morte se aproxima; o objeto mesmo, o ambiente-testemunho da duplicação, tomará o aspecto de objeto-duplo, de correspondente do ser de duplicando.¹¹⁴

Na música, o duplo se manifesta nas estruturas de duplicação por meio dos processos de repetição, imitação, inversão e retrogradação, como desenvolve Michel Guiomar, que cita como exemplo a repetição, compassos mais tarde, do lamento anunciado no início no *Introitus* do *Réquiem* de Mozart.¹¹⁵ Segundo Guiomar, a primeira aparição do lamento sugere o lamento do próprio ser; a segunda, uma imitação proferida pela própria morte, que imita o “vivo”, acolhendo-o morto - imagem reconhecível nas danças macabras desde a publicação de Hans Holbein, em 1538, de *Os simulacros da morte*. Aos procedimentos técnicos enumerados por Guiomar, gostaríamos de

¹¹³ Do original em inglês: “Emission is breath, *anemos*, source of life and it is the generating force of *Das atmende Klarsein*. The vitality of this piece is set in the freedom of an intoxicating breath”. Fabbriciani, R. “Walking with Gigi” in *Contemporary music review*, vol. 18-1, 1999, p.11. tradução da autora.

¹¹⁴ Do original em francês : « Tous les aspects et significations du Double dans l’art comme événements du Seuil partent de ces remarques préliminaires; elles expliquent déjà comment s’imposera l’assimilation des multiples aspects du dédoublement à cet événement-type qu’est le Double: Double, sosie, âme, ombre, image de miroir, êtres antagonistes et réciproques, personnages de substitution, de remplacement, de transfert, d’emprunt, être doubles, masqués... qui peuplent les oeuvres quand la Mort est proche ; l’objet même, l’environnement-témoin du dédoublement, prendra l’aspect de double-objet, de correspondant de l’être se dédoublant. » GUIOMAR, Michel. *Principes d’une esthétique de la mort*. Paris : José Corti, 1988, p. 286. Tradução da autora.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 306.

acrescentar também as possibilidades de duplicação do som, com o auxílio dos aparatos eletrônicos, entre os quais podemos citar a amplificação, o retardo (*delay*), o *harmonizer* e a leitura em direção retrógrada do som. O musicólogo e compositor Michel Chion faz um breve comentário sobre a questão da duplicação no que se refere ao som amplificado:

Quando escutamos um conferencista cuja voz está amplificada, é como se tratasse de uma imagem, “refletida” em vários pontos simultaneamente, e de fato, o original e a imagem se fusionam.¹¹⁶

Ainda sobre esse tipo de associação, não custa mencionar que em 1985, Pierre Boulez escreveu uma peça intitulada *Dialogue de l'ombre double* (Diálogo da sombra dupla) para clarinete e dispositivos eletrônicos, em que ele procura expressar a relação de duplicação do instrumento, assim como de diálogo do clarinete tocado ao vivo com o som do clarinete pré-gravado. Nessa linha, é interessante notar que a sombra é tradicionalmente uma imagem do duplo, como no caso do conhecido romance de Adelbert von Chamisso intitulado *A História maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicado em 1814.¹¹⁷

A amplificação do coro e dos instrumentos ocorre em *Das atemde Klarsein* em todas as partes da obra. Porém, o emprego dos dispositivos eletrônicos resulta de fato em um duplo da sonoridade ouvida apenas na seção final, quando a flauta dialoga com a gravação do próprio instrumento, efetuada

¹¹⁶ Do original em francês : « *Lorsque nous écoutons un conférencier dont la voix est amplifiée, celle-ci est, comme s'il s'agissait d'une image, 'réflétée' dans plusieurs points simultanés, et de fait, l'original et l'image fusionnent.* » CHION, M. *Le son*. Paris: Nathan, 1998, p. 89. Tradução da autora.

¹¹⁷ A escritora Martine Cadieu também recorre à imagem do duplo para descrever a obra para piano e fita magnética *...Sofferte onde serene...* (1976) de Luigi Nono: “Encontramos aqui o tema do duplo, caro aos românticos. O trabalho específico do piano, o duplo do artista, colocado em dois espaços (ou ‘céus’, diria o budismo). Pollini, piano ao vivo, se amplifica com Pollini piano elaborado e composto na fita. Caminho duplo que, à escuta, nos rasga e depois nos acalma. (Sempre no estúdio da RAI de Milão, a arte de Marino Zuccheri. Os dois planos acústicos às vezes se confundem.) O ‘duplo’ fala estranhamente com si mesmo. O lirismo é surdo, escondido, como uma onda sobre seu segredo”. Do original em francês : « *On retrouve ici le thème du double, cher aux Romantiques. Le travail particulier du piano, le double de l'artiste, placé dans deux espaces (ou 'cieux', dirait le bouddhisme). Pollini, piano live, s'amplifie avec Pollini piano élaboré et composé sur bande. Voie double qui, à l'écoute, nous déchire, puis nous apaise. (Toujours au Studio de la RAI de Milan, l'art de Marino Zuccheri. Les deux plans acoustiques se confondent parfois.) le 'double' parle étrangement avec lui-même. Le lyrisme est sourd, caché, comme la vague sur son secret.* » CADIEU, Martine. *Présence de Luigi Nono*, op. cit., p. 125. Tradução da autora.

por Fabbriciani. É nesse momento que a “sombra” resultante do emprego da amplificação, do retardo e do *harmonizer* junto à sonoridade da flauta baixo, se desprende, e ganha autonomia em relação ao instrumento. Isso ocorre porque a gravação não depende mais do flautista para se fazer ouvir, e a situação das partes anteriores, de certa forma, se inverte, pois desta vez é o flautista que deve “correr atrás” e interagir com o seu “duplo”, que soa por meio dos falantes. É interessante salientar também que a gravação acaba impondo uma idéia de forma ao flautista, que acaba tendo que segui-la, embora haja sempre uma margem de variação possível na interpretação da difusão do som. É notável também que, nesse momento, a fita magnética seja espacializada nos seis alto-falantes com o auxílio do *halaphon*, movimentando-se de forma circular e com velocidade variável, enquanto a flauta ao vivo é amplificada por meio dos falantes à frente da sala. Fazendo um paralelo poético e bastante imaginativo, a relação entre a flauta e os alto-falantes se dá como no romance de Chamisso: neste, a sombra de Peter Schlemihl não apenas ganha autonomia, como também se apropria de todos os recursos dos quais dispunha o personagem principal. O duplo, com efeito, é tradicionalmente apresentado, na literatura moderna ocidental, como o rival do duplicado, ou seja, como aquele que rouba todos os bens deste.

Ainda no campo das duplicações existentes por todos os lados em *Das atmende Klarsein*, encontramos também, no início da primeira seção da flauta, a duplicação retrógrada do final da primeira parte coral. O duplo, como imagem espelhada, pode ser considerado também como o *idêntico inverso*, ou seja, em termos de composição musical, como retrogradação. Em muitas obras literárias, o duplo liga-se também à idéia de espelhamento do passado.¹¹⁸ O espelho em si tem na obra de Nono múltiplas acepções - sendo que uma delas foi exposta no capítulo anterior sobre o quarteto *Fragmente-Stille, an Diotima* -, como teoriza o musicólogo Laurent Feneyrou:

Libertando-se do encantamento mútuo do original e de sua retrogradação, o espelho é também prova de subtração, de recolhimento, símbolo da contemplação espiritual. Promessa de espelhamento que virá, a arte musical liga uma nota à espera dela mesma invertida, negando, na imagem acústica, a

¹¹⁸ Ver GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*, op. cit., p. 321.

necessidade de tal ligação. Ele faz de uma nota imagem de uma outra, a qual só existe em seu pertencimento ou sua presença no outro, mas reluta ainda em deixar seu *status* de sombra, tendo entrado em uma outra história, em um outro tempo, em outro sentido. A união de um som a sua própria imagem, muitas vezes simboliza a união ao supra-sensível. [...]. Na obra de Luigi Nono se expressa a melancolia, a nostalgia do músico.¹¹⁹

Por fim, a última relação com a experiência do limite que encontramos em *Das atemde Klarsein*, situa-se na esfera do limiar entre o profano e o sagrado. Muitas das apreciações da obra reportam-se à feição religiosa das suas partes corais. Em nossa interpretação, a totalidade da obra alcança uma “terceira via”, a do limite entre o mundo do profano e do sagrado. Essa zona limítrofe, dúplice, é de tal maneira incompatível, tanto ao profano quanto ao sagrado, que a passagem entre os dois só pode ocorrer por meio de um estágio intermediário, que o conhecido antropólogo Arnold van Gennep chama de *margem*.¹²⁰ Nesse limite não se pertence nem ao mundo do profano nem ao mundo do sagrado, mas “flutua-se” entre essas duas regiões.¹²¹ Do mundo sagrado, a obra recupera a voz coletiva, confrontando-a ao instrumento solista. Os alto-falantes, assim como os *cori spezzati*, segundo a leitura de Nono, também são dispostos sempre no alto, nunca em baixo.¹²² Esses sons vindos do alto poderiam ter conotação religiosa ou mística, não fosse o uso específico e a maneira como o compositor utiliza os recursos eletrônicos, no sentido de não criar um véu ilusório, um deslumbramento de ordem mística. Nono não obscurece as origens das sonoridades processadas pelos dispositivos, e a materialidade dos sons da flauta baixo é também utilizada no sentido de evitar

¹¹⁹ Do original em francês: « Échappant à l'envoûtement mutuel de l'original et de sa rétrogradation, le miroir est aussi épreuve de soustraction, de retrait, symbole de la contemplation spirituelle. Promesse d'un miroité à venir, l'art musical lie une note à l'attente d'elle-même inversée, tout en niant, dans l'image acoustique, la nécessité d'un tel lien. Il fait d'une note l'image d'une autre, laquelle n'existe que dans son appartenance ou sa présence à l'autre, mais hésite encore à quitter son statut d'ombre, étant entrée dans une autre histoire, dans un autre temps, dans un autre sens. L'union d'un son à sa propre image symbolise souvent l'union au suprasensible. [...] Dans l'oeuvre de Luigi Nono, s'exprime la mélancolie, la nostalgie du musicien. » FENEYROU, Laurent. *Il Canto Sospeso de Luigi Nono*, op. cit., p.83. Tradução da autora.

¹²⁰ GENNEP, Arnold van. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1981, pp.24 e 265.

¹²¹ *Ibidem*, p. 265.

¹²² NONO, L. “Conferenza alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol.1, op. cit., p. 545.

o “encantamento” pelas vozes puras. Em outras palavras, Nono não fetichiza a sua música – ao contrário, procura expor as condições de sua produção. Além disso, a tensão que resulta do embate dos elementos em oposição e do entrelaçamento do processamento eletrônico ao cerne das estruturas musicais, nos leva à direção oposta à de uma contemplação religiosa. Por fim, a última seção da flauta acaba por afirmar, em definitivo, o resultado deste embate em direção à liberdade e à expressão do individual. Nesse momento, fazendo-se uma aproximação livre e simbólica, encerra-se o regime do mito, abrindo-se a possibilidade de intervenção histórica.

CAPÍTULO 4 – A SUSPENSÃO COMO PRINCÍPIO: OMAGGIO A GYÖRGY KURTÁG

Muitas das composições de Luigi Nono exibem em seu título homenagens e dedicatórias. Entre as obras do período tardio em que isso acontece estão *Con Luigi Dallapiccola* (1979), *Dónde estás, Hermano? Para os desaparecidos na Argentina* (1982), *Omaggio a György Kurtág* (1983-86), *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1985), *A Pierre. Dell'infinito azzurro inquietum* (1985), *Risonanze Erranti, à Massimo Cacciari* (1986), *Découvrir la subversion: Hommage à Edmond Jabès* (1987). Muitas vezes, o ato de rememorar expressado no título das obras invade também o terreno musical em forma de citação, como vimos no capítulo sobre *Fragmente-Stille, an Diotima*, ou ainda por meio de um material que carrega consigo traços da História. *Omaggio a György Kurtág* (Homenagem a György Kurtág), para contralto, flauta, clarinete em si bemol e processamento eletrônico em tempo real, presta tributo ao compositor mencionado no título, cuja obra, vale notar, também está repleta de homenagens. Entre 1979 e 1981, Kurtág compusera uma obra para coro misto intitulada *Omaggio a Luigi Nono*, o que certamente nos permite considerar a obra de Nono como uma retribuição à homenagem do compositor húngaro. A musicóloga Marinella Ramazzotti acredita inclusive que, no projeto inicial, a obra destinava-se a uma formação vocal, uma vez que, em um dos seus manuscritos, figura a anotação “Coro Kurtág”.¹²³

Para Luigi Nono, a figura de Kurtág, ao lado de outros compositores do leste europeu, representava uma grande promessa, numa época em que esses artistas tinham pouca representação no panorama oficial da música européia. A lembrança do compositor húngaro também estava associada à forte presença judaica em Budapeste e Praga, e ao florescimento autônomo das artes nessas regiões, contrapondo-se a Viena, capital do império austro-húngaro:

São culturas que se expressaram de maneira absolutamente original e autônoma, na arquitetura, na literatura, na filosofia e

¹²³ RAMAZZOTTI, M. *Luigi Nono, op. cit.*, p. 196.

na música. Todas essas coisas, eu encontro na personalidade de Kurtág, que não é apenas o espelho no qual se refletem múltiplas culturas, mas a continuação da condição espiritual de todos aqueles que se consideram exilados em pátria como Endre Ady, Moholy-Nagy, Béla Bartók e o jovem Lukács.¹²⁴

A estréia da primeira versão de *Omaggio a György Kurtág* se deu em 1983 em Florença. Hans Peter Haller, responsável pela interpretação da parte eletrônica da obra, lembra-se da ocasião, relatando a reação de desapontamento por parte de alguns dos ouvintes. Não se tratava propriamente de um concerto tradicional, mas de um concerto de uma obra em andamento. Segundo Hans Peter Haller, essa primeira versão, que se aproximava a uma improvisação, pouco se parecia com a versão definitiva, cuja estréia se deu em Torino, no dia 6 de junho de 1986.¹²⁵ É interessante ressaltar que quando essa segunda versão de *Omaggio a György Kurtág* foi terminada, em 12 de maio de 1986, conforme consta na partitura, Nono já havia terminado a segunda versão de *Prometeo*, dirigida por Claudio Abbado em 1985.

4.1. CAMINHO QUE GERA CAMINHO: O SOM

Não podemos negar a grande importância atribuída ao timbre nas obras abordadas em nosso trabalho anteriormente. Todavia, é em *Omaggio a György Kurtág* que o timbre desempenha um papel decisivo, não apenas pelo detalhamento da escrita que lhe é conferido, mas também pela maneira como o fenômeno sonoro *participa da organização da forma, servindo-lhe de referência*. Esse traçado formal, que delineia as quatorze partes da obra e suas subdivisões, nasce da combinação dos timbres, da manipulação da densidade harmônica e do envelope de amplitude do complexo sonoro, de modo a sugerir,

¹²⁴ Do original em italiano: “Sono culture che si espressero in maniera assolutamente originale ed autonoma nell’architettura, nella letteratura, nella filosofia e nella musica. Tutte queste cose le ritrovo nella personalità di Kurtág, che non è solo lo specchio in cui si riflettono quelle molteplici culture, ma il proseguimento della condizione spirituale di tutti coloro che si considerarono esuli in patria come Endre Ady, Moholy-Nagy, Béla Bartók, lo stesso giovane Lukács”. NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p. 67. Tradução da autora.

¹²⁵ HALLER, H. P. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg (1971-1989)*. Baden-Baden: Nomos, 1995, p.139.

em grande escala, a própria dinâmica interna do som, de seu nascimento a sua extinção, passando pelo momento de sustentação.

Em toda a extensão da obra, o processo de sustentação e esvaecimento lento do som é enfatizado, até sua dissolução no silêncio. Apesar das repetidas vezes em que essa mesma dinâmica ocorre, no decorrer da obra a combinação de harmonia, timbre, instrumentação, configuração do processamento eletrônico, duração da sustentação e desintegração do som é sempre diferente, dando ao mesmo processo uma feição sempre nova. Os dispositivos eletrônicos, retardo (*delay*) e reverberação, são usados para possibilitar essa expansão do tempo de sustentação e de extinção do som, além de, no caso da reverberação, para criar diferentes espaços de ressonância.

Quanto aos materiais harmônicos de *Omaggio a György Kurtág*, é importante ressaltar que eles, assim como a estruturação formal da peça, também estão relacionados intimamente à construção do timbre, na medida em que os intervalos harmônicos atribuem diferentes densidades ao complexo sonoro. Podemos distinguir na obra ao menos três diferentes densidades, que são conferidas pelos intervalos de uníssono (utilizados nas transições sutis entre os timbres de diferentes instrumentos), pelos agregados harmônicos formados por intervalos de quarto de tom e de meio tom (do qual se originam os batimentos que configuram um dos vários tipos de *sons móveis* - conceito elaborado pelo compositor e essencial nessa composição, conforme veremos a seguir), e pelos intervalos de quarta e quinta justa. Da combinação, da inversão e da projeção de oitava desses intervalos nascem as células melódico-tímbrico-harmônicas utilizadas no decorrer de toda a peça. As matrizes harmônicas, das quais derivam essas células, são basicamente duas: a primeira, formada pelo intervalo de quarta / quinta justa e de semitom (a mesma, vale observar, utilizada em *Das atemde Klarsein* em suas variantes A e B, da qual origina-se também o intervalo de trítono, como mostramos no capítulo anterior¹²⁶); a segunda, composta por intervalos de segunda, dos quais derivam as sétimas e nonas, utilizadas sobretudo como agregado harmônico, aos quais podemos acrescentar também suas variações em quarto de tom.

---

¹²⁶ cf. *supra*, p. 102.

Para compreendermos o trabalho com o timbre desenvolvido na obra, é necessário que nos aproximemos da idéia de som móvel (*suono mobile*). Concebido por Nono em seu último período, esse conceito teria sido inspirado pela mobilidade que o uso dos microtons propiciam ao canto religioso judaico. Esse princípio, apesar de inicialmente pensado a partir de um contexto bastante particular, acaba por ganhar, nas obras tardias de Nono, uma validade mais generalizada, sendo aplicado também na construção do timbre e, indiretamente, na própria concepção formal.

São várias as possibilidades para se obter o som *móvel*: na voz, nos instrumentos. Diferentes técnicas de emissão e entrada do sopro e relativo controle da sua articulação, percepção e modulação dos micro-intervalos, larga gama de intensidade e qualidade da voz. [...] E as novas técnicas: dos multifônicos exatos, e não aleatórios, aos vários *clusters* de harmônicos obtidos com os lábios, muita pressão, média, mínima, sobre a palheta do clarinete, às novas relações entre a intensidade *pppppp* e os registros até agora inéditos na tuba, o arco *móvel* continuamente rotativo sobre si mesmo com variações também mínimas entre crina-*legno* (muda completamente o timbre, a qualidade do som), e avante na pesquisa: para experimentar e estudar diretamente com os executantes = técnico (como nos estudos analógicos-digitais-computador). (Efetuamos contínuos experimentos pesquisas estudos nos últimos quatro anos em Freiburg, e continuamos, juntos: Haller e Strauss, do Estúdio Experimental, e Fabbriciani, Scarponi, Schiaffini, Scodanibbio, Manca di Nissa, e jovens estudantes da Musikhochschule de Freiburg.) Som móvel na voz e nos instrumentos, e som móvel para a mutação transformação do primeiro com os instrumentos tecnológicos. E sons móveis sintéticos, programados e controlados por meio do computador, não necessariamente para fixar sobre fita, mas para produzir em tempo real, com grande flexibilidade de controle e de mudança (início dos experimentos e dos estudos em Pádua com o 4i junto a Alvis Vidolin).¹²⁷

¹²⁷ Do original em italiano: “*Varie sono le possibilità per ottenere il suono mobile: nella voce negli strumenti. Differenti tecniche di emissione e di immissione del fiato e relativo controllo della articolazione percezione e modulazione dei microintervalli, larga gamma di intensità e di qualità della voce. [...] E le nuove tecniche : dai multisuoni esatti, e non aleatori, ai vari cluster di armonici ottenuti con le labbra, molta pressione, media, minima, sull’ancia del clarinetto, alle nuove relazioni tra l’intensità pppppp e registri finora inediti nella tuba, l’arco mobile continuamente rotante su se stesso con variazioni anche minime tra crini-legno (cambia completamente il timbro, la qualità del suono), e avanti nella ricerca: da sperimentare e studiare direttamente con l’esecutore = tecnico (come negli studi analogici-digitali-computer). (Continui esperimenti ricerche studi abbiamo effettuati nei recenti quattro anni a Friburgo, e continuiamo, insieme: Haller e Strauss, dello Studio Sperimentale, e Fabbriciani, Scarponi, Schianffini, Scodanibbio, Manca di Nissa, e giovani studenti della Musikhochschule di Friburgo.) Suono mobile nella voce e negli strumenti, e suono mobile per mutazione trasformazione del primo con gli strumenti tecnologici. E suoni mobili sintetici, programmati, e controllati sul computer, non*

De modo geral, a noção de som móvel vai convergir com uma das preocupações do último Nono, que é a construção de uma música cujas estruturas estão em transformação. O suporte para essa mudança contínua é dado, muitas vezes, pela permanência das alturas. Em *Omaggio à György Kurtág*, por exemplo, a base harmônica se mantém por vários compassos, enquanto o timbre muda continuamente e, em determinadas seções, movimentando-se no espaço. Algo semelhante ocorre em *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* (1987). Conforme nota o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, a redução extrema no campo das alturas, o qual gravita em torno da nota sol e de suas variações em quartos de tom, contrasta com a diversidade do trabalho espacial realizado a partir da disposição dos sete grupos instrumentais.¹²⁸

Em *Omaggio a György Kurtág*, a idéia de som móvel está associada à instabilidade do som, instabilidade que resulta da variação de alguma de suas características no tempo, como altura, timbre, composição harmônica ou localização espacial. Essas variações podem ser combinadas para gerar grandes complexos móveis, ou ainda para dar origem a pequenas figuras, colocadas em movimento por meio de variações mínimas no som, provocadas, por exemplo, pelas técnicas instrumentais, tais como: emissão do som, no instrumento, transitando entre a altura indefinida do sopro e alturas definidas, emissão em *tremolo*, *Flatterzunge* ou trinado, transição entre diferentes fonemas pela voz cantada, ou ainda emissão de uma altura instável no registro extremo agudo da tuba.

No início da obra, a idéia de mobilidade se expressa na passagem do som de uma fonte acústica a outra. Três elementos garantem a continuidade nessa passagem: os intervalos de uníssono, o registro escolhido e a dinâmica extremamente *piano*, que dificulta a diferenciação entre os timbres dos instrumentos, assim como entre esses timbres e o da voz. Com efeito, muitas

---

necessariamente da fissare su nastro, ma da produrre in tempo reale, con grande flessibilità di controllo e di mutazione (inizio di esperimenti e di studio a Padova con il 4i insieme ad Alvise Vidolin). NONO, L. "Verso Prometeo. Frammenti di diari" in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol. 1 op. cit., p. 389. Tradução da autora.

¹²⁸ VIEIRA DE CARVALHO, M. *Razão e sentimento na comunicação musical*, op. cit., p. 262-263.

vezes, quando Nono utiliza dinâmicas no limite da audibilidade, não está se reportando apenas à intensidade do som, mas também ao espectro do som e à dificuldade de reconhecimento da fonte sonora:

Utilizei freqüentemente esta maneira de tocar que leva a uma escuta extremamente intensa, a uma escuta extremamente rara e à escuta do “nada escutar”. Mas a coisa mais importante, é que não se reconhece nem a tuba, nem o clarinete contrabaixo, nem a mezzo-soprano.¹²⁹

Por sua vez, o registro da voz e dos instrumentos predominantemente utilizado por Nono em *Omaggio a György Kurtág* foi provavelmente escolhido a partir das experiências do compositor com o analisador de espectro (sonoscópio), ferramenta com a qual Nono examinava atentamente o som em seus laboratórios de criação no Estúdio Experimental de Freiburg. Segundo o compositor, nos âmbitos da voz e dos instrumentos, mostrados no próximo exemplo, e em dinâmica extremamente *piano*, seus intérpretes colaboradores conseguiam produzir sonoridades que se aproximavam do puro som senoidal, pobre em harmônicos superiores.¹³⁰

Fabbriciani nel registro		del flauto
Scarponi nel registro		del clarinetto
Schiaffini nel registro		della tuba

Exemplo 54 - Registros da flauta, clarinete em sib e tuba mencionados por Nono

Desse modo, ou seja, com a voz e os instrumentos circundando os registros propícios à mescla dos timbres, *Omaggio a György Kurtág* se inicia. O fato de os instrumentos começarem a emissão do som a partir de intensidades fracas e em *crescendo* também contribui para a mistura tímbrica. Afinal, disso

¹²⁹ Do original em italiano: “*Ho utilizzato molte volte questo espediente che porta a un ascolto quasi del nulla ascoltare; e soprattutto, la cosa più importante, porta a non riconoscere che cos'è: né il clarinetto contrabbasso, né la tuba, né il mezzosoprano*”. NONO, L. “Conferenza alla Chartreuse di Villeneuve-lès-Avignon” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, op. cit., vol.1, p. 542. Tradução da autora.

¹³⁰ NONO, L. “Verso Prometeo. Frammenti di diari” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, op. cit., p.393.

resulta, entre outras coisas, certa dissimulação do ataque, o que dificulta a identificação dos instrumentos. Nesse contexto, a mobilidade do som no começo da peça é representada pela transformação do timbre em um mesmo instrumento e pela passagem do som de um instrumento para outro.

Durata: 16'30" - 18'

[illegible]

Exemplo 55 - *Omaggio a György Kurtág* - comp. 1 - 8¹³¹

¹³¹ Nos trechos da partitura de *Omaggio a György Kurtág* que reproduzimos neste capítulo, a parte do clarinete baixo está escrita em si bemol.

A transição do sopro ao som (*molto soffio – suono, aria intonata – suono*) configura timbres de passagem entre o som com altura definida e o ruído. Ela se verifica tanto na parte dos sopros quanto na parte do contralto, e funciona também como ponte ou conexão entre os instrumentos e a voz. Assim, a obra começa com a transição do som “sombra” e “eólico” na flauta para o sopro sem altura definida do clarinete, que em seguida faz a passagem para o fá. Nesse momento, o contralto entoa o fonema “Y” [j], num *crescendo* que se inicia a partir do silêncio, fundindo-se ao timbre do clarinete. No momento seguinte, o fonema se transforma de “Y” para “U” de modo contínuo, e a tuba emite um som composto por “ar entoadado” que, por sua vez, também se transforma num som com altura definida. Em todas essas passagens sutis, a altura inicial (fá) é mantida, contribuindo para o estreito entrelaçamento dos diferentes timbres. Os fonemas entoados pelo contralto também auxiliam na transição do timbre da voz para o timbre dos instrumentos: enquanto o “Y” é entoado em continuação ao som do clarinete, a vogal “U” é emitida para auxiliar na ligação com o timbre da tuba. É interessante notar que essa associação (“Y” – clarinete, “U” – tuba) é utilizada em várias seções da obra, embora possamos encontrar outros tipos de combinações de vogais e timbre com esses mesmos instrumentos.

Quanto ao material melódico-harmônico, na primeira seção de *Omaggio a György Kurtág* (compassos 1-9) podemos identificar, em primeiro lugar (compassos 1-8), a matriz intervalar dó-fa-fa# (matriz B de *Das atmende Klarsein*) e as variações em quartos de tom do fá# (fá[♯] e fa[#]). Nos compassos 8-9, essa base harmônica muda, e passa a se apoiar na matriz sol-re-mib (matriz A de *Das atmende Klarsein*). A segunda harmonia é exposta de maneira bastante pontual e rápida, em comparação com o tempo de permanência da primeira harmonia. Ela aparece combinada com um tipo de figura recorrente na obra: trata-se da colcheia ou semicolcheia em articulação *Flatterzunge*, geralmente na flauta e no clarinete simultaneamente. Desse modo, encontra-se já no início da obra um exemplo de como os intervalos de meio tom e quarto de tom perturbam a estabilidade dos primeiros sons em uníssono.

Quando pensamos em uma música que privilegia batimentos a partir de agregados formados por intervalos de segunda e seus desdobramentos de sétimas e nonas, ou ainda que extrai do próprio som seus modelos formais, é à música de Edgar Varèse que nos remetemos prontamente. A influência da obra vareseana sobre Nono, sobretudo no início da trajetória deste, tem sido notada pelos musicólogos. Em 1950, o compositor italiano havia sido um dos alunos da classe de composição de Varèse em Darmstadt, onde na mesma ocasião se deu a primeira audição europeia de *Ionisation*. O programa de concerto dirigido por Scherchen incluía também a obra *A Survivor from Warsaw* (Um sobrevivente de Varsóvia) op. 46 de Arnold Schoenberg.¹³²

Polifonica-Monodia-Ritmica (1951), para seis instrumentos e percussão, é a obra de Luigi Nono em que a influência de Varèse se mostra de maneira mais evidente. O musicólogo Jürg Stenzl identifica ao final da obra, no uso do piano como caixa de ressonância para os instrumentos de percussão, uma menção a *Ionisation*.¹³³ Embora a lição de Schoenberg seja enfaticamente mencionada por Nono como uma das mais importantes heranças musicais europeias, em uma entrevista de 1987 o compositor italiano se dá conta do legado de Varèse, considerando-o relevante inclusive em sua produção recente:

Quanto a mim, estava liberada a grande lição de Varèse, que comecei a conhecer no dia seguinte de nosso primeiro encontro. Esta lição de Varèse, que considero fundamental até alguns anos atrás, me foi completamente ignorada porque eu esquematizava em mim: ou a hereditariedade de Schoenberg ou aquela de Webern. No *Canto Sospeso* há uma parte para sopros e percussão na qual, para mim, é muito forte a influência de Varèse. Trata-se de uma influência que dura até hoje: continuo realmente estudando suas partituras nas quais encontro relações singulares, e para mim muito interessantes, entre Skriabin e Schoenberg. O famoso intervalo de quinta e uníssono, que Skryabin usa nas suas sonatas, é também um acorde típico de Schoenberg e de Varèse. As oitavas que são em Varèse, aquelas sobreposições de oitava que lembram o início da primeira sinfonia de Mahler onde se determinam espaços, aberturas imprevistas, que agora me circundam de maneira decisiva.¹³⁴

¹³² ALBERA, P. "Entretiens avec Luigi Nono" in ALBERA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*, op. cit., p. 15.

¹³³ STENZL, J. *Luigi Nono*, op. cit., pp. 21-22.

¹³⁴ Do original em italiano: "*Intanto a me si era scatenata dentro la grande lezione di Varèse che avevo cominciato a conoscere come compositore all'indomani di quel primo incontro. Questa*

Essa reflexão do próprio compositor é bastante interessante, pois embora saibamos que Varèse tenha contribuído fortemente no sentido de revelar aos jovens compositores em Darmstadt a possibilidade de uma poética musical fundada no próprio som, em que o som é a idéia e o que gera a forma musical¹³⁵, imagina-se que sua influência sobre o último Nono tenha se dado de maneira indireta. As palavras de Nono citadas acima tornam pertinentes duas aproximações: a primeira nos permite localizar algumas referências históricas do material derivado do intervalo de quarta ou quinta justa combinado ao semitom (do qual se origina a combinação quinta / trítano citada no depoimento), tão essencial na construção melódico-harmônica das últimas obras de Nono; a segunda nos possibilita fazer um pequeno paralelo entre o conceito de espaço, tal como é empregado nas obras de Varèse e Nono.¹³⁶

Conforme dito anteriormente, no início de *Omaggio a György Kurtág*, encontramos as mesmas matrizes que servem como base para a elaboração do material melódico-harmônico das partes corais de *Das atemde Klarsein*. O exemplo abaixo apresenta a redução dos intervalos das harmonias iniciais de *Omaggio a Kurtág*:

Exemplo 56 - Redução dos intervalos em *Omaggio a György Kurtág* – comp. 1-12

---

lezione di Varèse, che io ritengo fondamentale, fino ad alcuni anni fa fu completamente ignorata perché mi si schematizzava: o l'eredità di Schoenberg o quella di Webern. Nel Canto Sospeso c'è una parte per soli fiati e percussioni nella quale, secondo me, è molto forte l'influenza di Varèse. E si tratta di un'influenza che dura tutt'oggi: continuo infatti a studiare le sue partiture nelle quali trovo dei rapporti singolari, e per me interessantissimi, tra Skrjabin e Schoenberg. Il famoso intervallo di quinta e di tritono, che Skrjabin usa nelle sue Sonate, è anche un accordo tipico di Schoenberg e di Varèse. Le ottave che ci sono in Varèse, quelle sovrapposizioni di ottave che ricordano l'inizio della prima sinfonia di Mahler dove si determinano degli spazi, improvvise aperture, che ora mi tornano fuori in modo decisivo." NONO, L. "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno" in RESTAGNO, E. (org.) Nono, op. cit., pp. 18 - 19. Tradução da autora.

¹³⁵ FERRAZ, S. Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX. São Paulo: EDUC / FAPESP, 1998, p. 52.

¹³⁶ O musicólogo Mário Vieira de Carvalho ressalta um tipo de aproximação entre Varèse e Nono no que diz respeito à relação de ambos com as novas tecnologias. VIEIRA DE CARVALHO, M. *Razão e sentimento na comunicação musical*, op. cit. p. 262.

Esse material se aproxima muito do material descrito por Nono quando se refere às harmonias típicas de Scriabin, e que também são comuns às músicas de Schoenberg e de Varèse. No caso deste último, por exemplo, pode-se reconhecer a mesma matriz dos compassos 1-8 e 10-12 de *Omaggio a György Kurtág* em *Octandre*, de Varèse (sib-si-fa).¹³⁷ Além dessa célula, encontra-se também em *Omaggio* algumas harmonias construídas a partir de sobreposições de quartas e quintas, que nos remetem à música de Scriabin:

Exemplo 57 - Harmonias construídas a partir de sobreposições de quartas e quintas em *Omaggio a György Kurtág*

O último acorde, por exemplo, tem a mesma composição intervalar de uma das variantes do acorde místico de Scriabin, encontrado em sua obra para piano intitulada *Vers la flamme* (sib-mi-ré-láb).¹³⁸

Apesar de todas essas aproximações se mostrarem possíveis, talvez a maior convergência em relação ao uso do material se dê na utilização dos intervalos de segunda (sétima, nona), tal como os encontramos nas obras de Varèse e do último Nono, ou seja, em projeções de oitava. A exploração do espaço metafórico da partitura por meio dessas projeções é descrita por Nono como “aberturas imprevistas que agora me circundam de maneira decisiva”¹³⁹. O compositor Silvio Ferraz demonstra como essas projeções de oitava ocorrem em *Hyperprism*, de modo a sugerir a refração do som em direção ao agudo e ao grave a partir do dó sustenido central. Dessas refrações surgem novas dimensões (a do grave e a do agudo), que também se ampliam em novas

¹³⁷ O compositor Rodrigo Lima analisa os desdobramentos desta mesma matriz intervalar em *Octandre* de Varèse em LIMA, R. *Da nota ao som: explorando territórios harmônicos*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2009, p. 66. Sobre a linguagem harmônica de Varèse ver também: ZUBEN, P. *Ouvir o som*, São Paulo: Ateliê, 2005, p. 92-122.

¹³⁸ Sobre o acorde místico de Scriabin ver LIMA, R. *Da nota ao som: explorando territórios harmônicos*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2009, p.44.

¹³⁹ Além de referir-se às projeções de oitava do intervalo de segunda que se encontram na música de Varèse, Nono também menciona as próprias oitavas nos diferentes registros encontradas no o primeiro movimento da *Primeira* sinfonia de Mahler em NONO, L. “Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, pp. 18-19.

projeções de oitava. Nesse processo de refração, afirma o compositor, é preciso também reconhecer a ação do tempo: “as refrações não necessariamente se dão conjuntamente, mas em defasagens, como se o objeto-sonoro inicial estivesse sendo desmembrado em pedaços desconjuntos e espalhados nos eixos freqüencial e temporal”.¹⁴⁰ Transcrevemos abaixo o exemplo de Ferraz para ilustrar as projeções de oitava no início de *Hyperprism*:

Exemplo 58 - Projeção dos intervalos de segunda em sétimas e nonas, em *Hyperprism* de Varèse, a partir da análise de Silvio Ferraz¹⁴¹

Em *Omaggio a György Kurtág* encontra-se um tipo de projeção intervalar semelhante, conforme demonstra o exemplo abaixo. As segundas e quartos de tom projetadas nos diferentes registros derivam em *Omaggio* dos uníssonos e das oitavas. O ponto de partida da obra, portanto, é a região em que os diferentes instrumentos compartilham uma espécie de registro comum, o que por vezes aproxima o grupo de um coro único. Se, em Varèse, o prisma constituído pelas sucessivas projeções conduz a um amplo espectro de cores, e a um amplo espaço, uma vez que seu âmbito explora dos registros agudos aos graves, em *Omaggio a György Kurtág* somos levados à interioridade dos pequenos espaços, e o colorido se mantém em variados matizes de tom sobre tom, portanto num âmbito reduzido, que favorece a continuidade dos timbres.

¹⁴⁰ FERRAZ, S. “Varèse: a composição por imagens sonoras”, in *Musicahoje*, n. 8, 2002. p. 7.

¹⁴¹ *Ibidem*

* Veld avvertenze 1 e 2 per il direttore / See notes 1 and 2 for the conductor / Bitte Hinweise 1 und 2 für den Dirigent

Exemplo 59 - *Omaggio a György Kurtág* – comp. 9 – 17 (as zonas coloridas representam as notas nas quais o processamento em tempo real é aplicado)

Ainda sobre a concepção espacial nas obras de Nono, a musicóloga Ivanka Stoïanova identifica alguns traços que refletem o impacto do contato com a música de Varèse. Nos anos 1950-60, para Stoïanova, Nono procura distribuir no espaço delimitado pela partitura todos os elementos de sua música,

para potencializar relações que criam múltiplos sentidos musicais. A musicóloga discorre especialmente sobre a pulverização dos textos em texturas pontilhistas, reconhecendo assim a possibilidade de espacialização da palavra, que é também levada em consideração nessas obras.¹⁴²

Apesar da continuidade do som nos compassos iniciais, os caminhos percorridos na obra fazem dela antes uma ruína do *continuum* “perdido” do que um exemplo de continuidade plena. Ou seja, enquanto em *Fragmente-Stille* podemos acompanhar uma dinâmica de fragmentação que atinge o plano horizontal, em *Omaggio* ela se dá também no plano vertical. Em outros termos, é como se faltassem “lascas” das partes individuais, como se deparássemos um sentimento de coralidade fraturada (ver próximo exemplo).

---

¹⁴² STOIANOVA, I. “Texte/musique/sense”, in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d’automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987, p. 73. Sobre o mesmo tema, ver também da mesma autora: “L’exercice de l’espace et du silence”, in CHOUVEL, J. M.; SOLOMOS, M. *L’espace : musique/philosophie*. Paris: L’Harmattan, 1998, e “Varèse e Nono – due ‘spazializzatori’ del suono organizzato”, in *Con Luigi Nono*. Venezia, Milano: La Biennale di Venezia/Ricordi, 1993, p. 173-179.

Assim, a obra se mantém a partir da tensão criada entre continuidade e fragmentação, relação também estabelecida entre os instrumentos e a parte eletrônica. Quando a intervenção eletrônica se inicia, existe sempre um elemento de conexão com a parte instrumental, seja ele um *crescendo*, um *decrescendo* ou um sopro. No compasso 23, por exemplo, os dispositivos eletrônicos começam a soar a partir do *crescendo (fade in)* na mesa de

mixagem, quando o contralto faz um *crescendo* sobre os fonemas “A” e “G”. O canto do contralto é então “interrompido”, “suspenso” (*come interrotto / sospeso*), e nesse momento a sonoridade dos compassos 19 e 20 vem à tona novamente, pois os dispositivos eletrônicos são acionados, mas desta vez transpondo as alturas originais um trítano abaixo. Esse instante congelado perdura por aproximadamente quatro compassos, num *decrecendo* lento, até silenciar. Quando o silêncio toma conta, a tentativa de continuidade é retomada pelo reinício da parte instrumental nas dinâmicas que estão à sua beira (*pppppp* e *ppp* do compasso 28, por exemplo). Muito embora encontremos na escrita garantias de continuidade do som, é preciso lembrar que há uma movimentação espacial toda vez que o processamento eletrônico é utilizado. Como na música para *cori spezzati* do renascimento, na qual a continuidade do som é mantida entre os coros, uma vez que o segundo coro intervém quando o primeiro coro se cala, e os coros estão separados espacialmente, em *Omaggio* o processamento eletrônico intervém prolongando o som dos instrumentos e da voz de maneira contínua e espacializado. Assim, o que nos parece essencial na música do último Nono é o fato de ela *tornar possível a instabilidade e o movimento durante a permanência do som*. As palavras de Varèse parecem ir ao encontro de *Omaggio a György Kurtág*, embora a idéia do compositor, ao proferi-la, se baseasse na aplicação de uma técnica distinta:

A música, hoje, conhece três dimensões: uma horizontal, uma vertical e um movimento de crescendo e decrescendo. Eu poderia acrescentar uma quarta, a projeção sonora (essa impressão que o som nos abandona com a idéia de que ele não voltará).¹⁴³

Quando a longa reverberação aplicada ao instrumento pelo processamento eletrônico é ouvida, o som de fato desaparece “com a idéia de não mais voltar”, sendo projetado pelos falantes ao fundo da sala. Assim, em

---

¹⁴³ Do original em francês: « *La musique aujourd'hui, connaît trois dimensions: une horizontale, une verticale et un mouvement de croissance et décroissance. Je pourrais en ajouter une quatrième, la projection sonore (cette impression que le son nous quitte avec l'idée qu'il ne reviendra pas)* ». Varèse, E. *apud* LALITTE, P. “Varèse’s architecture of timbre: mediation of acoustics to produce organized sound”, in *Actes du Colloque Interdisciplinaire de Musicologie*, Montréal: 2005. p. 3. Tradução da autora.

Nono, a dinâmica espacial é um recurso concreto, disponível para acrescentar relevos em movimento ao grupo instrumental, o que ainda não era possível na época em que Varèse compusera *Hyperprism*.

Quanto à referida coralidade em *Omaggio a Kurtág*, não estamos pensando apenas na relação de homogeneidade que instrumentos e voz encontram em determinados momentos na partitura. Nos referimos também a um tratamento conferido aos instrumentos que os aproximam da voz, numa espécie de vocalização instrumental. O ataque acentuado dos instrumentos em *mezzoforte*, no décimo compasso, por exemplo, enfatiza a consoante “K”, e dá aos instrumentos uma certa relação de homofonia coral (ver exemplo seguinte). No décimo primeiro compasso, temos quase uma relação de imitação em *Klangfarbenmelodie*. Isto é, a “melodia” composta por duas notas em intervalo de trítono, é também uma melodia de timbres e passa do ré do contralto (vogal “U”) ao sol# da tuba. Essa “melodia” é repetida nos compassos seguintes pelas notas lá (contralto entoando “A”) e mib (tuba), e depois mais uma vez, por meio das notas mi (“U” do contralto) e sib (retardo + transposição um trítono abaixo efetuado pelo processamento em tempo real) – ver exemplo seguinte. Outra relação de vocalização instrumental que nos parece pertinente se dá no momento em que o *Flatterzunge* (movimento rápido da língua de modo a produzir um r vibrante) é sobreposto ou antecede ligeiramente o contralto que canta “RGY” (compasso 54), imitando instrumentalmente a letra r desta sílaba. Encontramos, ainda, outro exemplo de vocalização instrumental nos compassos 108 e 109, em que os ataques dos instrumentos sugerem a “vocalização” das sílabas “Gy” – “Ö”, que é complementada pela voz no final do compasso 109 (“RGY”), cujas vocais foram cantadas nos dois compassos anteriores, como mostra o exemplo abaixo. O agudíssimo instável da tuba no compasso 111 em dinâmica *ppppp* também nos parece soar próximo à voz, na gravação do Ensemble Recherche juntamente com os técnicos do Estúdio Experimental de Freiburg.¹⁴⁴

¹⁴⁴ CD: *Luigi Nono 3: Guai ai gelidi mostri, Omaggio a György Kurtág*. Experimentalstudio de Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiberg, André Richard, Ensemble Recherche, WDR, Montagne, 1995.

* Vedi avvertenza 2 per il direttore / See note 2 for the conductor / Siehe Hinweis 2 für den Dirigent

L33784

Exemplo 62 - Sugestão de vocalização instrumental – comp. 108-115 de *Omaggio a György Kurtág*

4.2. O PROCESSAMENTO ELETRÔNICO

Em cada uma das quatorze seções de *Omaggio a György Kurtág*, delimitadas pelas barras duplas na partitura, encontramos ao menos uma intervenção eletroacústica, na maioria das vezes realizadas ao final de cada seção. O emprego dos meios eletrônicos se dá basicamente de duas formas, a primeira de modo a prolongar o tempo de decaimento do som por meio do uso da reverberação, e a segunda realizando uma espécie de congelamento do som, previamente produzido pelos músicos, a partir da utilização do retardo (*delay*), prolongando sua etapa de sustentação e decaimento, uma vez que esse som vai desaparecendo por meio de um longo *fade out* (diminuição gradual da intensidade do som na mesa de mixagem). Apesar de o princípio de utilização do processamento eletrônico ser sempre o mesmo, na obra o uso do retardo (*delay*) é combinado a quatro outros tipos de processamento eletrônico: transposição do som um trítone abaixo do som original, transposição do som uma oitava abaixo, movimentação do som nos seis alto-falantes e filtragem. O exemplo a seguir apresenta três tipos de utilização dos dispositivos eletrônicos. No primeiro caso (compasso 9), o decaimento do som da tuba, do clarinete e da flauta é prolongado pela aplicação da reverberação de 50 segundos, o que também de certa forma funciona como uma espécie de congelamento do som. O processo de extinção desses sons é controlado por meio do *fade out*, e o som é projetado nos falantes 4 e 5. No segundo caso (compassos 12 e 13), a reverberação de doze segundos prolonga o som produzido pelo contralto e pela tuba. Na terceira situação (compasso 14-17), o mi do contralto é prolongado pelo retardo (*delay*) e transposto pelo *harmonizer* um trítone abaixo. Esse som é congelado durante os três compassos seguintes, enquanto vai lentamente esvaecendo pela diminuição gradativa da intensidade, controlada na mesa de som. Na verdade, a duração desses congelamentos do som por meio do dispositivo eletrônico é variável, e esses momentos funcionam como suspensões, que cumprem uma função semelhante à das fermatas no quarteto *Fragmente-Stille*. Assim como no caso das fermatas, o tempo dessas

suspensões é sempre diferente em cada uma das partes (com exceção das duas partes centrais, em que encontramos 10 compassos de pausa). Para termos uma idéia geral, esse tempo de suspensão tende a aumentar até a sexta seção. Tanto na sexta quanto na décima seção, a suspensão alcança seu tempo máximo de expansão, representado por dez compassos de espera.

Nessas circunstâncias em que o som é “congelado” com o auxílio da reverberação e do retardo (*delay*), há uma passagem da sonoridade dos instrumentos para o som produzido pelos dispositivos eletrônicos. A entrada dos sons eletrônicos é gradual e se dá por meio de transições efetuadas pelos instrumentos, seja ela uma nota atacada que decresce (compasso 9), ou um crescendo do sopro sem altura definida (compasso 14), por exemplo. Quando apenas a parte eletrônica é ouvida, em geral pode-se notar uma espécie de paralisação, seguida por um longo processo de dissipação do som. Esse processo que integra o *continuum* dinâmico entre som e silêncio é também uma das manifestações da idéia de som móvel. A repetição freqüente dessa passagem, intermediada pelo processamento em tempo real, faz dela um princípio estrutural da obra.

Com efeito, além de interagir com os sons acústicos na firmação de variados tipos de “sonoridades móveis”, o processamento eletrônico desempenha em *Omaggio a György Kurtág* um importante papel na constituição formal da obra. À vista disso, vale observar, ainda que brevemente, cada um dos tipos de processamento empregados na peça, assim como as implicações de sua utilização.

a) Amplificação ativa:

O complexo utilizado para a amplificação é tratado como extensão do instrumento, de modo a tornar audíveis os sons mais ínfimos presentes na obra, além de possibilitar também o tratamento espacial do som amplificado. No caso de *Omaggio a György Kurtág*, o sistema de amplificação conta com cinco microfones dinâmicos, um para cada músico, com exceção da flauta, que conta com dois deles, e seis alto-falantes, dispostos de maneira circular. A partitura prevê a amplificação *ad libitum* por meio dos falantes 1 e 2 (ver exemplo

abaixo), que deve ser utilizada apenas para tornar audíveis os sons frágeis produzidos pelos instrumentos.

Exemplo 63 - Disposição espacial das fontes sonoras conforme a partitura de *Omaggio a György Kurtág*.

b) Retardo (*delay*) e reverberação:

Como descrevemos anteriormente, os quatro módulos de retardo (*delay*) de três segundos são associados a outros tipos de processamento, para permitir: a transposição do som pelo *harmonizer* um trítone abaixo (configuração 1) e uma oitava abaixo (configuração 2) do som original, sua movimentação no espaço por meio do *halaphon* (configuração 3) e sua filtragem (configuração 4). Assim, o retardo (*delay*) é utilizado com frequência na obra, mas sempre de maneira variada, conforme a associação a outros tipos de processamento. Retardo e reverberação se alternam, e são utilizados de maneira semelhante. No caso do retardo, seu uso não tem como objetivo a

criação de repetições do som, em forma de cânon, mas sim seu prolongamento e armazenamento. É interessante ressaltar que o retardo é utilizado de duas maneiras, com e sem retro-alimentação. O controle do volume da retro-alimentação (*feedback*) acrescenta mais um elemento variável no uso do retardo (*delay*), sendo indicado por uma das linhas tracejadas na partitura. No caso dos dispositivos de reverberação, a relação com o prolongamento do som é mais evidente. Quatro módulos de reverberação são utilizados com diferentes tempos. Os módulos 1 e 2 deverão ser programados com o tempo de 50 segundos e 12 segundos respectivamente, e os módulos 3 e 4 deverão ser utilizados de maneira mais livre e discreta, em função da natureza acústica da sala. Essa reverberação sutil é associada ao uso do retardo (*delay*) e do *harmonizer*, para proporcionar uma ambiência que favoreça a mistura desses sons. O tempo de reverberação sugerido para esses módulos é entre 2 e 3 segundos (módulo 3) e entre 2 e 5 segundos (módulo 4). A entrada e a saída tanto dos retardos quanto dos módulos de reverberação (especialmente no caso da reverberação longa) é feita por meio de aumento e diminuição gradual do volume na mesa de mixagem (*fade in* e *fade out*). Esse procedimento deve ser realizado para se evitar que a entrada do retardo produza um novo ataque, como também para evitar a percepção da entrada de um *loop*.

c) *Harmonizers* e filtros passabanda:

Em *Omaggio a Kurtág*, esses dois recursos eletrônicos são usados para modificar o espectro original do som, seja por meio da adição de novos sons, transpondo-se o som original (*harmonizer*), ou por meio de filtragem de determinadas frequências (filtros). Vale lembrar que os dois processamentos também são combinados para “modelar” o espectro. Os *harmonizers* devem ser configurados para efetuar a transposição um trítone abaixo e uma oitava abaixo do som original. Quanto ao banco de filtros utilizado, este combina cinco filtros diferentes que privilegiam as regiões compreendidas entre as seguintes frequências:

Filtro	F mínima.(Hz)	F máxima (Hz)
1	60	90
2	133	200
3	300	450
4	675	1012
5	1012	1520

Tabela 10 - Amplitude de banda dos filtros utilizados em *Omaggio a György Kurtág*

O próximo exemplo mostra como os filtros e o *harmonizer* (configurado para realizar a transposição do som em uma oitava abaixo) foram combinados para alterar a sonoridade dos compassos 68 e 69, quando repetidos pelo retardo (*delay*) no compasso 71 e 72. Dessa maneira, o compositor consegue produzir novos sons a partir de um material já exposto anteriormente.

* Vedi avvertenza 3 per il direttore / See note 3 for the conductor / Siehe Hinweis 3 für den Dirigent
 ** Vedi avvertenze per il contralto / See notes for the alto / Siehe Hinweise für den Alt

133784

Exemplo 64 - Uso do *harmonizer* e filtro em *Omaggio a György Kurtág* – comp. 71 e 72

Nos compassos 79 a 81, *harmonizer* e filtros são combinados novamente para modificar o espectro. Desta vez, o uso do filtro ajuda a criar uma ambigüidade entre os timbres do contralto, do clarinete em si bemol e da tuba, pois com a alteração da amplitude de determinadas frequências os timbres dos instrumentos podem perder certas características que lhe são próprias, o que dificulta a sua identificação.

d) *Halaphon* e disposição espacial:

Nono descreve para Haller, em sua orientação para a execução do processamento em tempo real da obra, a idéia de um espaço cambiante, de “sinais, palavras, fragmentos no ar”.¹⁴⁵ Os diferentes tipos de reverberação empregados tentam criar essas diferentes noções de espaço e as diferentes configurações de distribuição do som nos alto-falantes. Como em *Das atmende Klarsein*, o *halaphon* é utilizado para realizar a movimentação do som nas caixas acústicas, mas desta vez de forma mais complexa. Três *halaphons* são associados ao retardo de três segundos, para criar três trajetórias espaciais diferentes, e seu uso não se restringe mais aos movimentos circulares em direção horária e anti-horária, conforme é possível observar no exemplo seguinte. Além dessa diferença, notamos também que a velocidade de movimentação do som pelo *halaphon* é lenta, e não mais variável como em *Das atmende Klarsein*. O *halaphon* deve ser configurado de forma a possibilitar a movimentação do som em três diferentes trajetórias: passando pelos falantes 1-2-4-5-1 (em velocidade de aproximadamente 12 a 13,5 segundos por ciclo), 2-4-6-3-2 (em velocidade de aproximadamente 10 a 11,25 segundos por ciclo) e 5-3-1-4-5 (em velocidade de aproximadamente 8 a 9 segundos por ciclo). O uso do *halaphon* cria, dessa forma, uma *mobilidade difusa* do som, pois esses três tipos de movimentos são combinados simultaneamente e têm ciclos não coincidentes. Os processamentos eletrônicos, por sua vez, estão associados a uma determinada disposição espacial. Desse modo, as duas reverberações são projetadas nos falantes ao fundo da sala, enquanto as combinações de retardo + *harmonizers* + reverberação (configuração 1 e 2) e retardo + filtro (configuração 4) estão associadas aos falantes 3 e 6, posicionados no meio da sala.

---

¹⁴⁵ HALLER, H.P. “A Pierre, Omaggio a György Kurtág” Texto da conferência realizada em Veneza, 11/12/1989 em Simpósio promovido pelo Archivio Luigi Nono e pela Fondazione Cini. Disponível em: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/venice.html>, acessado em 07/08/2007.

Exemplo 66 - Disposição espacial e sua relação com os tipos de processamento em tempo real em *Omaggio a György Kurtág*.

A tabela abaixo demonstra como os tipos de processamento em tempo real se combinam e se alternam entre si, e como a aplicação desses dispositivos também se dá de maneira variada em relação às combinações de voz e instrumentos.

Seção / compassos	Processamentos utilizados	Instrumentos	Espacialização
1 (1 - 9)	Reverberação 1 (50'')	Fl., Cl., Tb.	4, 5
2 (10-17)	Reverberação 2 (12'')	C., Tb.	4, 5
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons) [1]	C.	3, 6
3 (18-27)	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons) [1]	Fl., Cl., Tb.	3, 6
4 (28-41)	Reverberação 1 (50'')	C., Tb.	4, 5
5 (42-45)	Reverberação 2 (12'')	C., Fl., Cl., Tb.	4, 5
6 (46-64)	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons) [1]	C., Fl.	3, 6
7 (65-72)	Reverberação 2 (12'')	C., Cl., Tb.	4, 5
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-12 semitons) + filtro passabanda [2] + [4]	Fl., Cl., Tb.	3, 6
8 (73-77)	Reverberação 1 (50'')	Tb.	4, 5
9 (78-82)	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-12 semitons) + filtro	C., Cl., Tb.	3, 6

10 (83-124)	passabanda [2] + [4]		
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-12 semitons) + filtro	C., Tb.	3, 6
	passabanda [2] + [4]		
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons)+ <i>halaphon</i>	C., Tb.	3, 6 + <i>halaphon</i>
	[1] + [3]		
	Reverberação 2 (12'')	C.	4, 5
	Reverberação 2 (12'')	C.	4, 5
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons)+ <i>halaphon</i>	C., Fl., Cl., Tb.	3, 6 + <i>halaphon</i>
11 (125-129)	[1] + [3]		
	Reverberação 2 (12'')	C., Fl.	4, 5
12 (130-134)	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons)+ <i>halaphon</i>	C., Fl., Cl., Tb.	3, 6 + <i>halaphon</i>
13 (135-144)	[1] + [3]		
	Retardo (delay) + <i>harmonizer</i> (-6 semitons) [1]	C., Fl., Cl., Tb.	3, 6
14 (145-149)	Reverberação 2 (12'')	Fl., Cl.,	4, 5
	Retardo (delay) + retro-alimentação + <i>harmonizer</i> (-6 semitons) [1]	C., Fl., Cl., Tb.	3, 6

Exemplo 67 - Processamento eletrônico em tempo real em *Omaggio a György Kurtág*

Poucas dessas combinações se repetem, de modo que, uma vez mais, podemos reconhecer nesse tipo de utilização dos recursos eletrônicos o princípio das estruturas em transformação. Deve-se ressaltar nesse sentido que o uso do retardo (*delay*) é feito sempre de maneira variável, uma vez que o volume da retro-alimentação (*feedback*) deve ser sempre ajustado, salvo quando o retardo (*delay*) for utilizado sem retro-alimentação (*feedback*). Nas recomendações do compositor a Hans Peter Haller para a execução da parte eletrônica da obra, Nono ressaltava como essas mudanças devem se dar permanentemente:

Sempre novo, nunca rígido, mas
Mudando o espectro, filtro passa-banda,
Mudança de espaço sonoro, várias posições do som (quatro alto-falantes), movimentos do som (estendido para 6 alto-falantes durante os ensaios),
Mudança de retro-alimentação significa diferente retro-alimentação no retardo dos sinais.
Às vezes apenas os instrumentos, nada além do instrumento e voz original.
E novamente com processamento em tempo real.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Da tradução inglesa: "Always new, never rigid, but / changing of the spectre, band pass filter, / change of the space sound, various sound positions (4 loudspeakers), sound movements, (extended to 6 loudspeakers during rehearsals), / Changing of the feedback means different feedback at the delay of the signals. NONO, L. apud HALLER, H.P. "A Pierre, Omaggio a György Kurtág", op. cit. Tradução da autora.

4.3. ARS COMBINATORIA

“Ele criou o mundo em três formas, em letra, número e som”.
(Sêfer Yetzirah – O livro da criação)

Em *Omaggio a György Kurtág* o “texto” entoado pelo contralto compõe-se das próprias sílabas e fonemas do nome do compositor húngaro homenageado. Esses fonemas são combinados de diversas maneiras entre si, com o material melódico-harmônico-tímbrico e também com o processamento eletrônico. Essas diferentes combinações não se encontram numa progressão, que levaria, por exemplo, a uma construção na qual o nome do compositor se completa de maneira sucessiva (como encontramos no segundo movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio, por exemplo): o que conta, fundamentalmente, são as combinações em si e a construção do timbre a partir dos fonemas.

Na obra, portanto, os fonemas são também materiais acústicos, e participam do jogo das múltiplas combinações, como ocorre com o processamento em tempo real, com o espaço metafórico da partitura (que se comprime em intervalos pequenos, mas também se expande em até aproximadamente duas oitavas e meia, passando pelos estágios intermediários), com as diferentes densidades que os materiais harmônicos dão às combinações de timbre e com a disposição espacial das fontes sonoras. A idéia formal que resulta dessa dinâmica de combinações não segue uma lógica discursiva, ou seja, o que importa são antes os caminhos que vão surgindo a cada combinação, e não o ponto de chegada, a conclusão ou a síntese.

Um dos modelos de composição citados por Nono em sua fase tardia é o *pensamento aberto às possibilidades*, encontrado pelo compositor na obra *O homem sem qualidades*, do escritor austríaco Robert Musil. Pode-se dizer, em resumo, que essa idéia tem por base a reflexão seguinte: quando se escolhe um caminho no conjunto dos possíveis, descartam-se alternativas que seriam

talvez mais frutíferas que aquela escolhida.¹⁴⁷ O princípio da combinação norteia o ato da composição para que não apenas uma escolha seja feita. Dessa forma, as múltiplas combinações constituem as vias do caminho errante, e o ato da composição encontra sua *raison d'être* no próprio caminhar (combinar). Vale advertir que a *abertura* nesse processo nada tem em comum com a escrita a partir da indeterminação ou de sistemas *autopoiéticos*, que geram sua organização de maneira autônoma, ou seja, sem a intervenção do compositor. O musicólogo Mário Vieira de Carvalho chama a atenção para a particularidade dessa abertura aos *infiniti possibili* que se dá no seio da composição musical, no instante da decisão. Nessa linha, cada uma das partes de *Omaggio* representa assim, o recomeço, a retomada dos possíveis, uma nova escolha, um novo caminho, uma nova combinação. A forma, nasce do impacto direto desse pensamento. Em seu trabalho sobre as relações entre a forma e o tempo, César Sponton se exprime sobre essa grande estrutura móvel, ressaltando que:

A mobilidade, por seu turno, surgirá na medida em que a própria articulação temporal da Forma levar o ouvinte a se perder nela ou, em outros termos, na medida em que não se pode traçar um claro “plano cartográfico” (Boucouchliév), não apenas as possibilidades serão constantes, como também aquilo que será tomado como uma relação temporal entre eventos relevantes poderá mudar. Em resumo, trata-se de uma Forma rigorosamente composta e determinada que, no entanto é móvel.¹⁴⁸

Isso posto, é necessário salientar que a *ars combinatoria* assume na obra do último Nono um propósito outro que o de engendrar estruturas a partir de princípios de permutação, numa espécie de multiplicação de materiais pré-determinados, o que ocorre, por exemplo, no serialismo integral. O princípio de combinação em Nono nunca é rígido, e esse remeter-se constante ao momento da decisão acaba por afetar as noções de forma e tempo. Para Mário Vieira de

¹⁴⁷ ALBERA, P. “Entretiens avec Luigi Nono” in ALBERA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987, op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁸ SPONTON, C. A. *As estratégias e a forma: algumas considerações acerca do tempo musical*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2000, p. 194.

Carvalho, é na obra 2^o) *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* que encontramos uma das aplicações mais intensivas das combinações:

Um dos pontos culminantes da *ars combinatoria* de Nono, envolvendo registros, densidade instrumental (incluindo instrumentos de altura indeterminada), densidade harmônica (do uníssono a *clusters* de microintervalos), tecido polifônico, duração, timbre, dinâmica e, naturalmente, também o espaço e o tempo.¹⁴⁹

O título dessa obra, além da homenagem ao cineasta soviético, traz a inscrição do século XIV – *No hay caminos, hay que caminar...* –, encontrada por Nono na parede de um claustro de Toledo, e que o compositor transformou em mote, por traduzir de maneira profunda a ênfase no processo e a abertura tão almejada. Ao mesmo tempo, *No hay caminos, hay que caminar* nos leva de volta ao universo da cultura judaica, que deu origem à idéia do som móvel, na medida em que traduz também a errância e a espera do Messias, aguardado em exílio. A possibilidade de diferentes interpretações, evocada no caráter aberto dessa forma musical em caminhos que se bifurcam, é também pressuposto na leitura dos grandes textos da mística judaica.¹⁵⁰ Essa ligação é estabelecida pelo próprio Nono:

Compreendo a necessidade de uma organização disto que chamaria não de combinação, mas “ars combinatoria”, como Leibniz ou como Schoenberg pensaram, ou como se encontra no Talmud: sempre há, a partir de um “tema”, seis ou sete interpretações possíveis. Neste caso, pode-se perguntar onde está a verdade? É a grande diferença para mim entre a fé católica e o pensamento judaico: entre os católicos se diz *credo*, *eu creio*; no pensamento judaico se diz *escuta*. É muito importante para mim. É por isso que no *Prometeo*, há essa frase de Benjamin “a fraca força messiânica, e não apenas a violência, pode tudo transformar”.¹⁵¹

¹⁴⁹ VIEIRA DE CARVALHO, M. *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*, op. cit., p. 129.

¹⁵⁰ “Como Scholem afirmou, a Tora é vista pela tradição judaica como um texto infinitamente preñado de sentido e que, justamente devido a esse paroxismo do semântico não oferece a possibilidade de uma interpretação fechada”. SELIGMANN-SILVA, M. “Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica”, in *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume, 2007, p.30.

¹⁵¹ Do original em francês: « Je comprends la nécessité d'une organisation, de ce que j'appellerais, non pas composition, mais 'ars combinatoria', comme Leibniz ou comme Schoenberg l'ont pensé, ou comme on le trouve dans le Talmud : il y a toujours, à partir d'un 'thème', six ou sept interprétations possibles. Dans ce cas, on peut se demander où est le vrai ? »

Os musicólogos Laurent Feneyrou e Mário Vieira de Carvalho enriqueceram a interpretação da obra tardia noniana a partir dessas relações. O pesquisador francês nos mostra as conexões e ressonâncias da abordagem judaica na poesia de Edmond Jabès na reflexão criativa de Nono. Nessa poesia, o compositor italiano encontrava o questionamento, a temática do silêncio enquanto condição de escuta, a errância, a rememoração e a subversão. Feneyrou aponta também alguns exemplos de permutação e combinação das mesmas letras nos nomes que figuram no *Livre des questions* de Jabès (Yukel, Yaël, Elya, Aely, El), comparando-os às formulas compostas por alturas, ritmos ou fontes sonoras, permutadas nas partituras de Nono.¹⁵² Mas a grande contribuição de Edmond Jabès e Abraham Zvi Idelsohn, outra importante referência para o compositor, talvez consistisse na idéia da possibilidade do simultâneo, como explica o musicólogo francês:

A arte judaica abre a possibilidade do simultâneo, a proveniência possível de um som a uma origem múltipla, mas sobretudo a instabilidade do conceito que nunca se fixa e sobre a qual se sedimenta, nos mistérios da *michnah*, diversas leituras de uma mesma palavra, as discussões da *gemara*, as evocações múltiplas dos *midrachim*, as narrativas, parábolas, máximas ou comentários da *aggadah*...¹⁵³

Ainda sobre a aproximação da abordagem composicional de Nono e a cultura judaica, o Mário Vieira de Carvalho ilumina as relações entre a cabala e as relações numéricas em *No hay caminos, hay que caminar*, e conclui, fazendo referência às palavras de Moshe Idel, quando escreve que o aspecto mais importante não é numerologia em si, mas o princípio da “liberdade e

---

*C'est la grande différence pour moi entre la foi catholique et la pensée hébraïque : chez le catholiques, on dit credo, je crois; dans la pensée hébraïque, on dit écoute. C'est très important pour moi. C'est pourquoi dans Prometeo, il y a cette phrase de Benjamin, 'la faible force messianique, et non la violence seule, peut tout transformer' ». ALBERA, P. "Entretiens avec Luigi Nono" in ALBERA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*, op. cit., p.20. tradução da autora.*

¹⁵² FENEYROU, L. « ...Le silence infini de nos communes paroles... » in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono.*, op. cit., p. 161-162.

¹⁵³ Do original em francês: « *L'art hébraïque ouvre la possibilité du simultané, l'appartenance possible d'un son à une origine multiple, mais surtout l'instabilité du concept qui jamais ne se fixe et sous lequel viennent se sédimer, dans les arcanes de la michnah, diverses lectures d'un même mot, les discussions de la gemara, les multiples évocations des mifrashim, les récits, paraboles, maximes, ou commentaire de la aggadah...* ». Ibidem, p. 159. Tradução da autora.

criatividade hermenêutica' o qual na cabala, muda 'a relação estável entre o símbolo e o simbolizado'".¹⁵⁴

O que gostaríamos de ressaltar, nesse fértil terreno de relações, é o sentido que a técnica combinatória adquire na cabala, como uma porta de acesso ao ilimitado. Essa acepção já estava presente, de certo modo, no uso da técnica de espelhamento, na seção central de *Fragmente-Stille*. Nesse trecho, que representa "as possibilidades concretas e humanas"¹⁵⁵, pudemos identificar dois espelhamentos simultâneos, figura que sugere a imagem do infinito. No *Sefer Yetsirah* (Livro da Criação ou da Formação), o mais antigo dos textos cabalísticos, escrito aproximadamente no século III, o universo foi criado em três livros (formas): em texto (*Sepher*), número (*Sephar*) e som / comunicação (*Sippur*).¹⁵⁶ A segunda parte do *Sefer Yetsirah* descreve os três níveis do cosmos, e sua constituição a partir da combinação das vinte e duas letras do alfabeto hebraico. São eles: o mundo ('*Ólam*'), o tempo (*Shanah*) e o homem (*Nefesh*). Dessa forma, foram as 231 combinações binárias das vinte e duas letras do alfabeto que deram origem a toda criatura, a toda palavra. Esse alfabeto representa também a manifestação de um único nome, que é o nome da divindade.¹⁵⁷ Essas 231 combinações são conhecidas também como os 231 portões do *Sefer Yetzirah*, sendo que este número também representa o nome de Deus.

¹⁵⁴ VIEIRA DE CARVALHO, M. *Razão e sentimento na comunicação musical ver razão*, op. cit., p. 266.

¹⁵⁵ cf. *supra*, p. 67.

¹⁵⁶ KAPLAN, Ariele (org.) *Sefer Yetzirah*. Boston: Red Wheel / Weiser, 1997, p.5.

¹⁵⁷ GOETSCHEL, R. *La Kabbale*, Paris: PUF, 2006. p. 36.

Exemplo 68 - 231 portões do Sefer Yetzirah¹⁵⁸

A combinação das letras e números, segundo a cabala, permite o acesso à experiência mística, ao êxtase na técnica meditativa, ou ainda à criação de seres no mundo. O Golem, uma espécie de autômato mudo com formas humanas, poderia ser fabricado a partir de técnicas meditativas e da permutação de números e letras. No comentário do Sefer Yetzirah feito pelo Rabbi Eliezar Rokeach, são dadas as seguintes instruções: para se criar um Golem masculino, por exemplo, a seqüência AMSh deveria se usada; para a criação de um Golem feminino, era necessária a seqüência AShM. Finalmente, para destruir o Golem, era necessário recorrer à seguinte disposição dessas mesmas letras: ShMA.¹⁵⁹

É interessante lembrar que, em seus últimos anos, Nono menciona ter tomado conhecimento do Sefer Yetzirah numa viagem a Granada e menciona a análise das letras e números proposta pelo livro. A aproximação da cultura judaica é descrita pelo compositor como uma maneira de compreender mais profundamente o pensamento de Schoenberg. No mesmo depoimento, o compositor italiano fala inclusive da descoberta de uma carta do compositor

¹⁵⁸ Ilustração reproduzida de KAPLAN, Ariele (org.) *Sefer Yetzirah*, op. cit.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 154.

austríaco, em que este expõe a idéia da componente judaica da escola flamenga.¹⁶⁰ Em outro momento, Nono se refere à profunda numerologia do som e à exigência da *ars combinatoria* no contraponto de ouro, prata ou chumbo definidos pelos tratados do século XV.¹⁶¹

Abraham Abulafia, o maior representante da cabala extática do século XIII, faz uma aproximação entre a música e o êxtase meditativo (*Tserouf*) alcançado pela combinação das letras. Dois diferentes sons num mesmo instrumento, ou ainda dois diferentes instrumentos combinam-se em processo semelhante ao que ocorre na junção de duas letras num processo combinatório. Os efeitos da combinação das letras e dos sons são semelhantes, pois como resume o escritor Moshe Idel:

a combinação de letras, como a música, alegra o coração, fá-lo por meio de "coisas escondidas que são encontradas na transposição das letras", onde a alegria nasce da descoberta dos segredos. 3) Como a música, combinação de letras é uma atividade que ocorre fora da alma, influenciando as suas entranhas.¹⁶²

4.4. A ESCUTA E A FORMA

O clamor à escuta (*Ascolta!*) é onipresente na fala do último Nono e nos textos de *Prometeo* e de *Das atemde Klarsein*, compilados por Cacciari. Embora essa expressão seja repetida várias vezes nas obras e nas entrevistas

¹⁶⁰ NONO, L. "Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno" in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p. 22.

¹⁶¹ BERTAGGIA, M. (org.) "Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari" in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui, op. cit.*, vol.2, pp. 344 – 345.

¹⁶² Do original em inglês: "Letter combination like music, like music, gladdens the heart; it does so by means of the 'hidden things which are found in the transposition of the letters,' wherein the joy comes from uncovering the secrets. 3) Like music, letter-combination is an activity wich takes place outside the soul, influencing the soul inwards". IDEL, Moshe. *The mystical experience in Abraham Abulafia*. State University of New York Press, 1988, p. 54. A artista plástica Janet Zweig coloca a *ars combinatoria* numa perspectiva histórica, refazendo os laços que ligam a ciência de Aboulafia a Ramon Llull. que por sua vez teria exercido forte influência sobre a elaboração do conceito de Ars combinatoria em Leibniz. ZWEIG, Janet. "Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer" in *Art Journal* 56, no. 3, Autumn 1997, pp. 20–29. Tradução da autora.

do compositor italiano, é preciso mais que um apelo verbal para assegurar a imersão na escuta musical, como escreve o compositor Silvio Ferraz:

Não se trata de simplesmente abrir as janelas e gritar “escute!” como nos propôs John Cage. Onde estariam as linhas que demarcam territórios musicais e que ao mesmo tempo trariam aquela que é a potência da música: a de tirar, ejetar o ouvinte do território firme, indo fixá-lo em estados totalmente transientes de escuta.¹⁶³

No caso da obra de Nono, a escuta almejada é aquela que mantém o ouvinte em estado de alerta, em estado de espera. Os sons nas fronteiras do audível, margeando o silêncio, são como provocações, estímulos. É a forma que torna audível o silêncio, esculpindo-o cuidadosamente, moldando sua matéria ilimitada e trazendo-a para o seu interior. Por isso, mais uma vez, silêncio para Nono não representa vazio, ausência, como também acontece na concepção da *escuta mística da palavra divina* de Gershom Sholem, na verdade do silêncio de Wittgenstein e na palavra do silêncio de Edmond Jabès.¹⁶⁴ Na poesia deste último, além da freqüente imagem do silêncio, encontramos também a imagem do deserto, que representa, de maneira semelhante ao silêncio, a presença na ausência:

Não se pode falar do deserto como de uma paisagem, pois ele é, apesar de sua variedade, ausência de paisagem.

Essa ausência concede a ele sua realidade.

Não se pode falar do deserto como de um lugar; pois ele é, também, um não lugar; o não-lugar de um lugar ou o lugar de um não-lugar.

Não se pode pretender que o deserto seja uma distância, porque ele é, ao mesmo tempo, real distância e não-distância absoluta por causa de sua ausência de marcas. Ele tem, como limites, os quatro horizontes, sendo o que os liga e os separa. Ele é sua própria separação onde ele se torna lugar aberto; abertura do lugar.

Não se pode pretender que o deserto seja o vazio, o nada. Não se pode, tampouco, pretender que ele seja o término, uma vez que ele é, igualmente, o começo.¹⁶⁵

A primeira sinfonia de Mahler é uma das músicas mais citadas por Nono em suas últimas entrevistas. Dois elementos fascinavam-no no início dessa

¹⁶³ FERRAZ, S.. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 75

¹⁶⁴ RAMAZZOTTI, M. *Luigi Nono, op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁵ Tradução de Caio Meira. JABÈS, E. *apud* MEIRA, C. “Uma poética do deserto: a materialidade do silêncio em Edmond Jabès” in: LOBO, Luiza (Org.). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ UFRJ, 1999. Disponível em : <http://www.caiomeira.kit.net/jabes-deser.htm>, acessado em: 20/04/2010

obra: os “espaços imprevistos” nos quais ressoa a nota lá em várias oitavas e também aquilo que na partitura é expresso pela indicação *Wie ein Naturlaut*, literalmente “como um som da natureza” (ver exemplo seguinte). Assim, o maior desafio de um regente é fazer com que essa música se inicie imperceptível, trazendo o ouvinte para dentro dela, sem que este se dê conta de como isso aconteceu: “deve-se estar dentro, maravilhado de já estar lá sem ter sabido o início, como num passeio imprevisível”.¹⁶⁶ Nesse instante se dá a passagem, “o ponto de salto, a linha de fuga” da escuta cotidiana para a “escuta de um espaço liso sem âncoras ou amarras”, segundo as palavras do compositor Silvio Ferraz.¹⁶⁷ Era justamente isso que, aos olhos de Nono, tornava bem sucedida a interpretação de Mitropoulos desta sinfonia. Pode-se encontrar reflexos do fascínio por essa situação de escuta em algumas das obras tardias de Nono, as quais, como o deserto de Jabès, se “iniciam” com um começo sem começo. *Omaggio a György Kurtág* é uma delas.

---

¹⁶⁶ Do original em italiano: “[...] ci si deve trovare dentro, meravigliati dall’esserci già senza aver saputo l’inizio, come quando si fa una passeggiata e improvvisamente...” BERTAGGIA, M. (org.) “Verso Prometeo. Conversazione tra Luigi Nono e Massimo Cacciari” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol. 2, op. cit, 349. Tradução da autora.

¹⁶⁷ FERRAZ, S. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*, Rio de Janeiro : 7Letras, 2005.p. 75.

ganham dramaticidade pela oposição pronunciada às sonoridades que se iniciam no *crescendo* e pela expressividade com a qual são articulados. O ataque suavizado pelo longo *crescendo* atinge sua maior intensidade, para em seguida se dissolver num *decrescendo* que sugere o decaimento, o ressoar do som. Nos recomeços sucessivos, que a cada ciclo exibem também diferenças que criam um jogo de expectativa, espera e surpresa, a obra ganha forma. Essas diferenças situam-se em vários planos, entre os quais o plano das harmonias e timbres, o da rugosidade da matéria sonora (sopro, trinado, frulatto), o da interferência dos ataques súbitos, o das proporções entre o tempo do ataque lento do complexo sonoro em forma de *crescendo* (voz / instrumentos) e o tempo do decaimento (processamento em tempo real), e finalmente o da ausência do som como elemento surpresa, num momento em que, pelo jogo de repetição, estamos aguardando o lento decaimento do som que começou no *crescendo* (compassos 138-140). Na articulação dessas diferenças está a aplicação daquilo que Nono chama de *ars combinatoria*, criando dinâmicas parecidas em sua forma, mas diferentes em cada um dos ciclos.

A partir dessa dinâmica se desenha a forma que tentamos representar no gráfico do anexo 1. A proposta deste mapa analítico, e bastante livre, é a de explicitar os desenhos dos envelopes dinâmicos, moldados pela combinação dos timbres, pelas variações de intensidade e articulação, pelas proporções entre os ciclos compostos pelos *crescendi* instrumentais e os decaimentos a partir do processamento eletrônico, e por suas diferentes durações. O sistema composto por dois pentagramas, que se encontra acima desses desenhos, traz uma redução das alturas (nas oitavas originais) que preenchem esses envelopes dinâmicos, conferindo-lhes níveis diferentes de espessuras e de batimentos. As semibreves realçam as relações de quarta e quinta justa encontradas na obra.

Embora tenhamos enfatizado a presença, em *Omaggio*, de um certo tipo de envelope de amplitude em que o som inicia a partir de um lento *crescendo*, o gráfico mostra também as situações pontuadas por ataques súbitos (representados pela flecha vermelha), ou ataques de sons em *Flutterzunge* (flecha com três cortes). É interessante notar que, muitas vezes, esses ataques

se dão reiteradamente, por meio de três repetições seguidas. A sonoridade móvel do *Flatterzunge* ora se destaca das sonoridades que emergem em *crescendo* (flechas vermelhas com três cortes), ora faz parte destas, assim como acontece com o trinado (representada pela pequena flechas vermelhas com três cortes e pela pequena flecha vermelha com a indicação *tr* respectivamente), conferindo-lhes certo aspecto estriado, conforme procuramos também explicitar no gráfico (ver anexo 1).

A partir desse mapa de análise, poderíamos tentar traçar o desenho da macro-forma da obra. Como se pode notar nesses desenhos, até o compasso 64 (final da sexta seção), a etapa de esvanecimento (*fade out* do processamento em tempo real, em amarelo no gráfico) vai se tornando progressivamente mais longa (10 compassos). Na seção 10, o momento de esvaecimento do som vai sendo esticado mais uma vez, até se estender novamente por 10 compassos, mas dessa vez em maior intensidade, pois esse decaimento do som congelado é precedido por um crescendo que culmina na dinâmica mezzoforte e forte da voz e dos instrumentos. Outra diferença em relação ao primeiro congelamento do som por 10 compassos está em que, na segunda vez, a partitura prevê a movimentação do som nos alto-falantes por meio do halaphon. É interessante notar que o halaphon é utilizado três vezes na obra, nas seções finais próximas a esse último grande “congelamento” do som, que são também os momentos de maior força expressiva na obra. Em seguida a isso, outro evento nos chama a atenção. Trata-se do silêncio dos compassos 138-140, que nos surpreende, pois nessa situação o crescendo dos instrumentos não é acompanhado pelo congelamento por meio dos dispositivos eletrônicos e seu decaimento. No final do compasso 140, após esse silêncio, um raro ataque súbito e *forte* (representado pela flecha vermelha no gráfico), reafirma o aspecto extraordinário desse instante na obra. O território delimitado pelos sucessivos *crescendi* e *decrescendi*, que convidava gentilmente o silêncio a entrar na obra, é abruptamente abandonado, e o próprio silêncio ganha aqui sua feição mais incisiva, veemente e surpreendente. Como o compositor Silvio Ferraz nos explica, em palavras que podemos tomar de empréstimo para a descrição do impacto desses três compassos nesta música, “a ação da música não é só o de viver e percorrer o território, é também a de

desfazer o território, de tirar o giro de seu centro e lançá-lo sabe-se lá onde. É o corte”.¹⁶⁸

Em *Fragmente-Stille*, a presença do silêncio se manifestava literalmente na textura entrecortada, quase permanente no quarteto, e metaforicamente nas texturas agudas, contínuas e delicadas do fragmento 24. Em *Omaggio a György Kurtág*, nos numerosos compassos em pausa residem os congelamentos do som e seu longo decaimento controlado na mesa de mixagem. Esses longos decaimentos, além de, como dissemos anteriormente, convidarem gradualmente o silêncio, exprimem também uma idéia de espaço, na medida em que podemos interpretá-los como longos tempos de ressonância do som num ambiente reverberante. Ou seja, a construção dos múltiplos espaços não decorre apenas da utilização diversificada do dispositivo de reverberação, mas também do emprego de recursos variados, entre os quais a própria escrita instrumental, para expressar essa idéia. No caso de *Omaggio*, a escrita instrumental simulando a ausência de ataque sempre que o som surge em *crescendo* também contribui para expressar a idéia do espaço reverberante. Assim, a relação (sempre diferente, sempre variada) entre o tempo de ataque e o de decaimento é um dos elementos mais importantes da obra, em torno do qual esta se articula, e em que se dá representação de diferentes espaços. Nessa relação reside também o estreito entrelaçamento de voz / instrumentos e do processamento eletrônico. Como num *continuum* de dinâmica espelhada, de um lado temos a imagem dissimulada do ataque, por meio do som que se inicia a partir do *crescendo* (voz e instrumentos), de outro o seu reflexo, no longo decaimento do som conferido pelos dispositivos eletrônicos. Mais uma vez, como em *Fragmente-Stille*, o silêncio não é traduzido apenas por pausas, mas pela ressonância do tempo, pela voz do espaço que fala por meio da ressonância “real” das fontes sonoras no espaço em que a peça é ouvida, ou da ressonância “metafórica”, representada pelos *decrescendi* na partitura. Toda a obra parece preparar a experiência do silêncio nos compassos 138-140, que sem a reiterada ressonância do processamento eletrônico tem um efeito surpreendente (retângulos preenchidos em vermelho na linha do tempo do gráfico).

---

¹⁶⁸ FERRAZ, S. *Livro das sonoridades*, op. cit., p. 84.

Luigi Nono comenta que, em *...sofferte onde serene...*, para piano e fita magnética, havia lançado mão de um recurso que consistia em cortar o ataque do som, para obter o efeito de “ressonância sem tempo”. O compositor relata que, durante a composição da obra, as lembranças longínquas de Veneza lhe vinham à mente: “as clássicas ressonâncias da Scuola di San Marco e da laguna idealmente reverberadas nas luzes e cores da cidade”.¹⁶⁹ O exaustivo e constante trabalho de representação de diferentes tipos de ressonância em *Omaggio a György Kurtág* demonstra que nessa obra também encontramos sugestões desses espaços reverberantes:

Veneza, do lado da Giudecca, de San Giorgio, do espelho d'água da bacia de San Marco, por volta das sete horas de sexta-feira é uma bela cena sonora, uma verdadeira magia: quando soam os sinos dos campanários para fazer soar algum antigo sinal religioso (Vésperas, Ângelus), sons aos quais se sobrepõem as reverberações, os ecos, de modo que não se compreende mais de qual campanário veio o primeiro som, como e onde se densificam as trocas de som em todas as direções, na superfície refletora da água.¹⁷⁰

É interessante notar que Nono fala de uma situação de escuta em que não se distingue nem o momento em que o som começa a soar, nem a direção da fonte sonora. Esse efeito era obtido com os instrumentos de *Omaggio a György Kurtág* soando simultaneamente no registro e na dinâmica que citamos anteriormente (pobre em harmônicos superiores). Ou seja, a situação de escuta dos sinos dos diferentes campanários, descrita pelo compositor na citação acima, parece também ecoar em *Omaggio a György Kurtág*. Nessa aproximação poética, “os infinitos cores-sons-ecos-espacos particulares de

¹⁶⁹ Do original em italiano: “[...] le classiche risonanze della scuola di San Marco e della Laguna riverberate idealmente nelle luci e nei colori della città”. NONO, L. “Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p. 57. Tradução da autora.

¹⁷⁰ Do original em italiano: “Venezia, dalla parte della Giudecca, da San Giorgio, dallo specchio d'acqua Del bacino di San Marco, verso le sette del venerdì, è una bellissima scena sonora, una vera magia: quando suonano dai campanili le campane per battere qualche antigo segnale religioso (vespri, Angelus) a quei suoni si sovrappongono i riverberi, gli echi, cosicché non si capisce più da quale campanile giunga il primo suono, come e dove si infittiscano gli scambi dei suoni di tutte le direzioni sulla superficie riflettente dell'acqua”. NONO, L. “Altre possibilità di ascolto” in . BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*, vol. 1, *op. cit.*, p. 536. Tradução da autora.

Veneza” parecem povoar essa música feita com o som e a partir do som, para fazer soar o silêncio e o espaço:

Parte-se do som. Do que é o som. De como se qualifica som. De como reverbera o som. De como o espaço compõe o som. De como o espaço intervém na transformação do som. De como no espaço dá início o som, particularmente na dimensão combinatória de vários sons segundo as diferentes tipologias do espaço.¹⁷¹

4.5. IL TEMPO SOSPEO

“O presente do passado é a memória; o presente do presente é a visão; o presente do futuro é a espera”. (Santo Agostinho)

Por trás da escrita em fragmentos do último Nono existe uma aspiração romântica ao infinito, ao Absoluto ¹⁷². Em termos formais, encontramos a concretização desses ideais na ausência de estrutura temática e na concepção de música como “corpo acústico único, em que dinâmica, densidade e timbre ocupam o nível de elementos constitutivos do sentido musical e fundadores de um novo *melos*”.¹⁷³ É importante ressaltar que esses elementos muitas vezes se confundem. Em *Omaggio a György Kurtág*, por exemplo, é difícil diferenciar a harmonia do complexo tímbrico. Outro aspecto sempre notado a respeito das últimas obras de Nono é a dificuldade de

¹⁷¹ Do original em italiano: “Si parte dal suono. Da cosa è il suono. Da come si ‘qualifica’ il suono. Da come riverbera il suono. Da come lo spazio ‘compona’ il suono. Da come lo spazio interviene nella trasformazione del suono. Da come nello spazio avviene, il suono, proprio nella dimensione combinatória di vari suoni secondo la varia tipologia dello spazio”. *Ibidem*, p. 526. Tradução da autora.

¹⁷² Sobre as relações, no Romantismo, entre o princípio formal do fragmento e o anseio de Absoluto, ver LACOUÉ-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.-L. *L’absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.

¹⁷³ Do original em francês: « L’oeuvre se libère des atavismes thématiques et atteint à une autre mélodie laquelle n’a plus rien à avoir avec les schémas classiques et romantiques, mais s’exprime à travers les métamorphoses dynamiques et timbriques de la musique devenue corps acoustique unique, élevant ainsi les dimensions secondaires, la dynamique, la densité et le timbre, au rang d’éléments constitutifs du sens musical et fondateurs d’un nouveau *melos* [...] ». FENEYROU, L. “...Ecoute cet instant... Helmut Lachenmann / Luigi Nono”, in *Circuit*, vol.13, n.2, 2003, p. 52. Tradução da autora.

diferenciar os instrumentos tocados ao vivo das partes eletrônicas. Mesmo em obras em que há uma pequena quantidade de alto-falantes em torno da platéia, o que tornaria óbvia a difusão eletroacústica de certos sons, facilitando essa identificação, isso não acontece. O profundo entrelaçamento formal garante que os elementos constitutivos, que a partitura diferencia, componham esse *corpo único*. Assim, como mostramos anteriormente, *Omaggio a György Kurtág* tem na sua forma a imagem dos sucessivos recomeços a partir do silêncio, num processo dinâmico e cambiante construído para estabelecer conexões entre som e silêncio.

O que interessava ao compositor italiano no uso do retardo (*delay*), eram as possibilidades de “antecipações, retardos, memórias e também transformação do tempo”.¹⁷⁴ Nessa linha, para o musicólogo Laurent Feneyrou, o retardo (*delay*) na obra de Nono produz uma espécie de relação de espelhamento, de vínculo entre o presente e o passado, entre algo vivo e a sombra daquilo que foi.¹⁷⁵ Quanto à reverberação, é sabido que o tempo de ressonância de um som é uma das maneiras de apreensão do espaço. Assim, os dispositivos eletrônicos, na visão do compositor, ofereciam a possibilidade de transformar a sala de concerto em uma Basílica de San Marco. Como Nono ressalta, não há música sem espaço, e não há música que não tenha sido composta para um espaço, mas a grande inovação do uso da reverberação por meio do processamento em tempo real é a possibilidade de se escrever música num contexto em que o espaço é mutável, e não realista. Assim, não se tratava apenas de explorar a mobilidade no espaço, mas também a mobilidade do espaço. Quanto ao uso não realista do dispositivo de reverberação em *Omaggio a György Kurtág*, por exemplo, uma das reverberações previstas para a realização do processamento em tempo real tem duração de 50 segundos. Trata-se de um tempo demasiadamente longo, e que acaba por fazer do módulo de reverberação um dispositivo de congelamento do som, como acontece com o retardo (*delay*).

¹⁷⁴ Do original em italiano: “[...] anticipi, retardi, memorie, anche trasformazioni del tempo”. NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p.63. Tradução da autora

¹⁷⁵ FENEYROU, L. “...Ecoute cet instant... Helmut Lachenmann / Luigi Nono”, in *Circuit*, vol.13, n.2, 2003, p. 54.

Não é novidade que o tempo de reverberação de uma determinada sala de concerto influencia diretamente o tempo na execução. O maestro Nikolaus Harnoncourt ressalta a importância do espaço na música barroca, e conclui que a escolha do andamento correto é aquele em que na velocidade máxima de execução “a reverberação da harmonia precedente não obscurece a seguinte”.¹⁷⁶ Em *Omaggio a György Kurtág*, o tempo de congelamento e reverberação extremamente longo nos remete às fermatas de *Fragmente-Stille* e *Das Atmende Klarsein*, que agem como freios para a imobilização do tempo. Essa ação é complementada pelo retardo, que traz para o presente o instante imobilizado do passado próximo. De modo análogo, o extremo *piano* no último Nono representa mais que uma indicação de dinâmica: ele pressupõe também, muitas vezes, a noção espacial de distanciamento. Nesse caso, intensidade e timbre são noções próximas, pois o canto em extremo *piano* tem um espectro particular, isto é, o canto que vem de longe não deve ser apenas fraco, mas deve se apoiar no timbre para concretizar essa idéia. O anseio pelo absoluto e pela transcendência, do qual falávamos inicialmente, se expressa justamente nessa implicação que os diferentes parâmetros musicais têm uns sobre os outros. A sugestão da continuidade, que se dá pela imbricação dos diferentes elementos constitutivos da música (altura, harmonia, timbre, espaço, tempo), representa esse movimento de transcendência, esse impulso para a totalização, que identificamos mesmo no fragmentado quarteto de Nono, e que se torna muito marcante em *Omaggio a György Kurtág*. Por meio dessa continuidade, as obras de Nono procuram habitar a *fronteira do infinito, do utópico*, que não por coincidência são palavras que integram títulos de obras tardias do compositor.

Um aspecto surpreendente na obra tardia noniana é como dentro de uma perspectiva de imobilização do tempo, as obras parecem ter duração menor do que realmente têm. Os movimentos internos que fazem parte da dinâmica da obra, certamente contribuem para favorecer essa impressão. Por outro lado, não se trata de uma obra em que contemplamos pacificamente o infinito, em uma atmosfera mística e religiosa. Ao contrário, em Nono a paisagem é por demais fraturada para que isso aconteça, e em seu interior não

---

¹⁷⁶ HARNONCOURT, Nikolaus. *O discusso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 106.

encontramos “repouso”, mas “tensão”, o que coloca a escuta em “estado de alerta”. É essa a experiência da escuta que Nono buscava proporcionar, a experiência da escuta ativa:

O silêncio.
É muito difícil de escutar.
Muito difícil de escutar, no silêncio, os outros.
Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras idéias. Quando se escuta, busca-se encontrar a si mesmo nos outros. Encontrar os próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro. E isso é uma violência completamente conservadora.

Ao invés de escutar o silêncio, ao invés de se escutar os outros, se espera escuta mais uma vez a si mesmo. É uma repetição que se torna acadêmica, conservadora, reacionária. É um muro contra os pensamentos, contra o que hoje ainda não é possível de explicar. É a consequência de uma mentalidade sistemática, baseada nos *a priori* (interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Ama-se a comodidade, a repetição, os mitos; ama-se escutar sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças que permitem demonstrar a sua própria inteligência.¹⁷⁷

Poderíamos traçar um paralelo entre a dificuldade de escutar e o fim da arte de contar, a que se referem às reflexões de Benjamin sobre o enfraquecimento da experiência (*Erfahrung*) no mundo capitalista moderno. No pensamento benjaminiano, essa experiência perdida é a experiência coletiva, transmitida pela narração, pelos provérbios, pela oralidade na qual os anciões de uma comunidade compartilhavam com os jovens as suas vivências, ou as vivências que lhes foram narradas. Por outro lado, a experiência que o mundo do trabalho especializado e extremamente mediado propicia é, como descreve Jeanne Marie Gagnebin, a experiência (*Erlebnis*) do indivíduo isolado, “desconsolidado” e “desorientado”, que perdeu o contato com a memória e com a tradição. Gagnebin conclui que “o depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que

¹⁷⁷ Do original em italiano: “Il silenzio. È molto difficile da ascoltare. Molto difficile ascoltare, nel silenzio, gli altri. Altri pensieri, altri rumori, altre sonorità, altre idee. Quando si ascolta, si cerca spesso di ritrovare se stesso negli altri. Ritrovare i propri meccanismi sistema, razionalismo, nell'altro. E questo è una violenza del tutto conservatrice. Invece di ascoltare il silenzio, invece di ascoltare gli altri, si spera di ascoltare ancora una volta se stessi. È una ripetizione che diventa accademica, conservatrice, reazionaria. È un muro contro i pensieri, contro ciò che non è possibile, oggi ancora spiegare. È la conseguenza di una mentalità sistematica, basata sugli *a priori* (interiori o esteriori, sociali o estetici). Si ama la comodità, la ripetizione, i miti; si ama ascoltare sempre la stessa cosa, con quelle piccole differenze che permettono di dimostrare la propria intelligenza”. NONO, L. “L'errore come necessità” in BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) Luigi Nono: Scritti e colloqui, vol. 1, op. cit, p. 522.

garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem”.¹⁷⁸ Em contrapartida, quando Nono fala da escuta, ele se refere à experiência da escuta na cultura judaica, o que nos remete não apenas a uma situação de religiosidade e de coletividade, mas de uma escuta do detalhe, que permite a percepção de modulações mínimas que dão a um mesmo canto significações completamente diferentes.¹⁷⁹

A longa duração das obras tardias de Nono representa, juntamente com a sonoridade mínima que beira o inaudível, um fator condicionante para que possa se dar essa experiência densa, cheia e plena da escuta. Do ouvinte, essa obra exige um *trabalho* prolongado, idéia que, como descreve Benjamin provoca aversão no mundo moderno. Citando o poeta Paul Valéry - “já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” -, o filósofo complementa sua constatação de que o mundo artesanal em que viviam os narradores havia encontrado o seu fim, e com ele a noção de tempo necessária para a escuta e para a fertilização da narração:

O tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom do ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece quando ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, pois depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.¹⁸⁰

¹⁷⁸ GAGNEBIN, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”, in BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*, São Paulo : Brasiliense, 2008, p. 11.

¹⁷⁹ NONO, L. “Un’autobiografia dell’autore raccontata da Enzo Restagno” in RESTAGNO, E. (org.) *Nono, op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁰ BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*, São Paulo : Brasiliense, 2008, p. 205.

Apesar da sugestiva nostalgia do mundo pré-moderno, do trabalho artesanal, que parecem permear essas idéias benjaminianas, Jeanne Marie Gagnebin reconhece em *O narrador* uma abertura, que para ela antecipa a teoria da “obra aberta” de Umberto Eco. Essa abertura, para Gagnebin, se expressa quando o texto de Benjamin traz a imagem de Scherazade imaginando uma nova história, antes que a história que ela narra tenha acabado. A autora complementa essa reflexão trazendo à superfície o aspecto de não-acabamento presente no conceito de alegoria em Benjamin. No ensaio “Experiência e pobreza”, o filósofo fala sobre o sentido positivo e novo da barbárie, embora elucidasse também o mau sentido do termo, nesses tempos em que a pobreza de experiência é patrimônio da humanidade. É a barbárie (no sentido positivo), encontrada na arte bárbara de Klee e dos cubistas, “que impele para frente a começar de novo, a contentar-se com pouco e construir com pouco”.¹⁸¹ Ainda sobre a abertura que reside no interior das idéias benjaminianas, Jeanne Marie Gagnebin escreve, fazendo uma relação entre as vanguardas e a noção de experiência de Benjamin:

Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (*Erfahrung*) a partir das experiências vividas isoladas (*Erlebnisse*).

Não é apenas a questão da experiência da escuta que nos permite fazer algumas aproximações entre a música tardia de Luigi Nono e as reflexões de Benjamin. Uma expressão benjaminiana é citada numerosamente nas últimas entrevistas do compositor italiano. Trata-se da “fraca força messiânica”, extraída da segunda tese *Sobre o conceito de História*, expressão que permeia o texto de *Prometeo* diretamente, quando citada literalmente, e indiretamente, no *Mestre do jogo*, texto de Cacciari que faz alusão à primeira e à segunda tese *Sobre o conceito de História* de Benjamin. Mas para que possamos compreender melhor o terreno em que se dão essas similitudes, é preciso que

---

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 116.

nos lancemos, de forma resumida, às origens judaicas do pensamento de Benjamin.

Michael Löwy reconhece na filosofia benjaminiana três apoios: romantismo alemão, marxismo e messianismo judaico. Dessa estranha e complexa confluência, nasce uma filosofia difícil de classificar, pois Benjamin “é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do ‘progressismo’, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo”.¹⁸² A aspiração ao impossível, ao absoluto, é comum ao romantismo e ao messianismo, e como explicamos anteriormente parece também envolver a obra tardia de Nono. Na religiosidade judaica, a experiência do tempo é vivida “na sua própria natureza, sobre o modo de *espera*”, assim essa aspiração representa o seu próprio combustível.¹⁸³ É esse eterno aspirar ao impossível que dá ao judaísmo sua acepção trágica, que é em sua essência uma aporia: “o messianismo só pode se afirmar se realizando, mas quando ele se realiza, ele nega a si mesmo”.¹⁸⁴

O tempo messiânico é, portanto, o tempo da suspensão, da iminência do novo representado pela redenção: “aquilo que chamamos de ‘existência’ judaica implica numa tensão que nunca encontra repouso, que não se resolve jamais”.¹⁸⁵ Na filosofia de Benjamin, como Michael Löwy nos explica, redenção messiânica e revolução estão ligados, e se para o messianismo o tempo da redenção não é previsível, uma vez que este ignora relações de causalidade, em Benjamin essa redenção não acontece como consequência do progresso, mas de um “salto de tigre do passado”. É esse salto que interrompe o tempo presente, que faz explodir a continuidade da história, impulsionado pela rememoração e pelo olhar para o passado:

---

¹⁸² LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio: uma leitura das “Teses sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.p. 14.

¹⁸³ Do original em francês: « *D’où également, dans la conscience religieuse juive, une très singulière expérience du temps : celui-ci est vécu, dans sa nature même, sur le mode de l’attente [...]* ». MOSÈS, S. *L’ange de l’Histoire*. Paris: Gallimard, 2006. p. 274. Tradução da autora.

¹⁸⁴ Do original em francês : « [...] le messianisme ne peut s’affirmer qu’em se réalisant, mais aussitôt il se réalise, il se nie lui-même ». *Ibidem*, p. 273. Tradução da autora.

¹⁸⁵ Do original em francês : « Ce que l’on appelle l’existence juive implique une tension qui ne trouve jamais vraiment de détente, qui ne se résout jamais ». *Ibidem*, p. 274. Tradução da autora.

Ao contrário, a revolução é a interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida ao futuro. O “salto do tigre em direção ao passado” consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente.¹⁸⁶

Conforme temos observado desde o estudo de *Fragmente-Stille*, o olhar para o passado é sem dúvida um dos valores mais marcantes não apenas da postura, mas do fazer musical de Nono. A segunda das teses sobre história de Benjamin, de onde a expressão “fraca força messiânica” foi retirada, tem como tema a rememoração histórica como redentora do passado:

Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão.¹⁸⁷

O papel da rememoração em Benjamin, como explica Löwy, é o de criar pontes, estabelecer relações entre o presente e o passado. A qualidade redentora, messiânica da rememoração, aos olhos de Benjamin, tem o poder de tornar inacabado o sofrimento das vítimas no passado, ou seja, de fazer do passado um tempo ainda em aberto.¹⁸⁸ Quando essa constelação (passado-presente) se forma, o presente é imobilizado por um momento (*Stillstand*), e esse instante “é o equivalente, no nível da historiografia, à interrupção revolucionária da continuidade histórica”.¹⁸⁹ Essa imobilização do tempo ou tempo da redenção, é um novo tempo, ligado segundo Gershom Scholem ao conceito cabalístico do *Tikun*, que significa restauração, reparação, isto é, o momento em que todas as criaturas são trazidas ao seu lugar original, e em que ocorre a reparação dos vasos, partidos desde a criação do universo.¹⁹⁰

Talvez a mais conhecida das teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin seja aquela que fala de um anjo com os olhos voltados para o

¹⁸⁶ LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio: uma leitura das “Teses sobre o conceito de história”*, op. cit., p. 120.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 50.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹⁹⁰ SCHOLEM, G. *Benjamin et son ange*. Paris: Rivages, 1995, p. 147.

passado, mas que é empurrado para o futuro pela catastrófica tempestade do progresso:

TESE IX

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.¹⁹¹

Sobre essa tese, Michael Löwy ressalta que apenas o Messias pode realizar as tarefas que o anjo da História gostaria de efetuar, isto é, paralisar a tempestade, “despertar os mortos” e restaurar o que foi destruído. Assim evidencia-se a ligação, que o filósofo e historiador Gershom Sholem enfatiza, das teses com o messianismo e a temática do *Tikun*.¹⁹²

Sobre a referência ao passado na obra de Luigi Nono, é interessante ressaltar que ela se dá de diversas formas. Podemos identificar uma delas na utilização de materiais que trazem consigo uma *aura de historicidade*, ou seja, tomados “não como um dado da natureza (ou segunda natureza), mas como um constructo historicamente pré-formado”.¹⁹³ Referimo-nos, por exemplo, à escala enigmática, ao último acorde formado por sobreposições de quintas (o mesmo acorde místico de *Vers la flamme* de Scriabin), à sugestão da tríade de sol menor em *Fragmente-Stille*. A própria escritura também parece muitas vezes imbuída de significação histórica, como ocorre com a retrogradação na entrada da flauta de *Das atmende Klarsein*, nos espelhamentos de *Fragmente-*

¹⁹¹ BENJAMIN, W. “Teses sobre o conceito de história” in LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio: uma leitura das “Teses sobre o conceito de história”*, op. cit., p.87.

¹⁹² LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1990.p. 172

¹⁹³ VIEIRA DE CARVALHO, M. *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*, o. cit., p. 133.

Stille e na própria utilização do retardo (*delay*) como uma espécie de artifício que deriva da técnica contrapontística, como em *Das atmende Klarsein*. A citação também traz para o corpo da obra as marcas do passado, como vimos na citação de *Malor me bat* de Ockeghem em *Fragmente-Stille*. Em *Ommagio a Kurtág* o passado próximo irrompe na obra em forma da repetição do passado próximo por meio do uso do retardo (*delay*). Assim, como salienta o musicólogo Mário Vieira de Carvalho, o *live electronics* verdadeiramente cita.¹⁹⁴ O próprio Nono expressa abreviadamente esse trânsito entre as épocas que a composição musical possibilita, num bilhete destinado ao diretor do Estúdio Experimental de Freiburg Hans Peter Haller: “Sons de ontem / de hoje / (tecnologia) / amanhã ??? / Junto / Nosso sangue”.¹⁹⁵

---

¹⁹⁴ Ibidem, p. 283. Vale lembrar que os textos de Benjamin, especialmente seus estudos sobre Baudelaire, são coalhados de citações.

¹⁹⁵ Do original em alemão: „Klänge von gestern / Von Heute (Teknologie) / Von Morgen ??? / Zusammen / Unser Blut „, NONO, L. *Apud* HALLER, H. P. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg* (1971-1989), op. cit., p. 140. Tradução da autora. O musicólogo Mário Vieira de Carvalho aprofunda a discussão sobre as relações entre Walter Benjamin e Luigi Nono abordando a questão da sua concepção da História da música. Ver: VIEIRA DE CARVALHO, M. “A recepção da filosofia da história de Walter Benjamin” in. *Razão e sentimento na comunicação musical*, pp. 254-260.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, fizemos uma investigação da obra tardia de Nono a partir de três de seus aspectos centrais, que são as idéias de fragmentação, de suspensão e de limite. Embora pudéssemos encontrar esses três princípios nas três obras analisadas, cada um dos capítulos traz uma abordagem diferente da obra estudada, e acaba também por levantar outras questões igualmente importantes na poética da obra tardia noniana tais como o silêncio, a escuta, o espaço e o uso do processamento em tempo real.

Se compararmos as três obras tendo como foco os exemplos estudados, poderemos observar como algumas idéias de composição e a utilização do processamento eletrônico em tempo real se desenvolveram ao longo de sua terceira fase. É interessante constatar também, como a partir de materiais harmônicos semelhantes, e trabalhando com os mesmos dispositivos de processamento eletrônico, Nono compõe obras com identidades tão diferentes. O uso do retardo (*delay*) em *Das atmende Klarsein* é ampliado em *Omaggio a György Kurtág* assumindo na obra um importante papel estrutural. O *halaphon* que em *Das atmende Klarsein* é utilizado para realizar a movimentação do som em trajetória circular pelos falantes, em *Omaggio a György Kurtág* coordena também movimentos irregulares, sendo utilizado de maneira mais complexa. O complexo sistema de durações das fermatas de *Fragmente-Stille*, que impunham uma grande dificuldade de execução aos intérpretes, é simplificado em *Das atmende Klarsein*, e em *Omaggio a György Kurtág* é substituído pela paralização do som por meio dos dispositivos eletrônicos. Assim os módulos de retardo (*delay*) e reverberação se encarregam de congelar as sonoridades por um tempo bastante longo, efeito que não poderia ser obtido por um dos instrumentos do quarteto, a não ser por meio da alternância da produção do som pelos instrumentistas. As pausas que entrecortavam os gestos mínimos de *Fragmente-Stille* e que se alternavam com as fermatas, multiplicam-se por uma sucessão de até dez compassos em *Omaggio*, complementando o decrescendo realizado pelos dispositivos eletrônicos.

O longo decrescendo do som, congelado pelos dispositivos eletrônicos, sugerem a dinâmica das ressonâncias sonoras em diferentes espaços reverberantes. Essa técnica de escrita desenvolvida em *Omaggio a György Kurtág* amplia o trabalho espacial a partir da utilização da reverberação, da disposição no espaço dos alto-falantes, da exploração das oitavas, espaço metafórico da partitura. É interessante notar também como a tendência à redução do material também vai sendo progressivamente acentuada na sucessão das três obras. Isso também ocorre com o gesto. O gestual no quarteto é mínimo e interrompido, mas dramático, quase teatral. Em *Omaggio* ele é abrandado e se funde ao crescendo que confere à obra seu contorno estrutural. A profundidade por trás dessa tendência, cuja expressão máxima nas obras estudadas se dá na homenagem a Kurtág é estarrecedora, comparável talvez a das obras tardias de Beethoven. Deparamos aqui a poderosa força da fragilidade que dá voz ao silêncio. O despojamento, que Adorno aponta como uma das características do estilo tardio de Beethoven, é também, em certa medida, encontrado no último Nono. É como se o compositor italiano abandonasse tudo aquilo que não é essencial à música, em favor de uma expressividade dos elementos mínimos. A teatralidade e dramaticidade intensa de *Il Canto Sospeso* ganha nas obras finais de Nono um novo semblante. O teatro de cores intensas, das fortes vozes operísticas se transforma em um teatro de sombras acompanhado por vozes brancas. O timbre, que sempre havia sido elemento privilegiado na escrita de Nono, é agora o ponto de partida. Essas obras estão tão fundadas sobre o elemento timbrístico que a repetição de um mesmo material melódico-harmônico, seja ele a escala enigmática ou a matriz intervalar composta por uma quarta justa e um semitom, não compromete a identidade própria de cada uma delas. Como no último Beethoven, há uma intensificação dos elementos que anteriormente eram secundários na composição das obras. Encontramos também uma simplicidade profunda, uma aspiração ao infinito, halos sublimes envolvem as sonoridades.

Esse sutil teatro de sombras não se funda em narrativas, não contam histórias. Mas é interessante notar, como nossas leituras de *Das atemde Klarsein* e *Omaggio a György Kurtág* mostram, que apesar de o pensamento

composicional de Nono ir contra uma lógica discursiva, existe um jogo que se articula no sentido de criar expectativas e elementos surpresa. Isso se dá, por exemplo, na alternância entre o coro e a flauta baixo em *Das atmende Klarsein*, em que as intervenções da flauta vão sendo progressivamente comprimidas e contraídas, ao contrário do que acontece com o coro, até expandir-se inesperadamente ao final da obra. O silêncio dos compassos 138 a 140 de *Omaggio*, como vimos anteriormente, é também um elemento inesperado. É a partir desse jogo, que Luigi Nono constrói a sua dramaturgia do mínimo, em que contracenam som e silêncio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Partituras:

NONO, Luigi. *Fragmente-Stille, An Diotima*. Milano: Ricordi, 1980.

_____ *Das atmende Klarsein*. Milano: Ricordi, 2005.

_____ *Omaggio a György Kurtág*. Milano: Ricordi, 1996.

Textos do compositor:

BENEDICTIS, A. I.; RIZZARDI, V. (org.) *Luigi Nono: Scritti e colloqui*. Lucca: Casa Ricordi, 2001.

FENEYROU, L. (org.) *Écrits de Luigi Nono*. Genève : Contrechamps, 2008.

Monografias, dissertações e teses sobre o compositor e/ou sua obra:

CADIEU, M. *Présence de Luigi Nono*. Isles-lès-Villenoy: Pro Musica, 1995.

DOUMENC, T. *Aspects du matériau et esthétique dans Como una ola de fuerza y luz de Luigi Nono*. Dissertação de mestrado em Musique et Musicologie du XXème siècle : IRCAM, CNRS, EHESS, Paris IV – Sorbonne, 1998.

DREES, S. *Architektur und Fragment: Studien zu späten Kompositionen Luigi Nono*. Saarbrücken: Pfau, 1998.

FENEYROU, L. *"Il Canto sospeso" de Luigi Nono*. Paris: Michel de Maule, 2002.

_____ *Introduction à la pensée de Luigi Nono*. Lille : Atelier National de Reproduction de Thèses de l'Université de Lille, 1997. (Edição cedida pelo autor em CD-rom)

FLAMMER, E. *Politisch engagiert Musik als kompositorisches Problem*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981.

JESCHKE, L. *Prometeo: Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.

PENNESE, M. *Post-Prae-Ludium per Donau de Luigi Nono : de la partition à l'oeuvre réalisée*. Dissertação de mestrado em Musique et Musicologie du XXème siècle : EHESS, Paris IV – Sorbonne, 1998.

RAMAZZOTTI, M. *Luigi Nono*. Palermo: Società Editrice L'Epos, 2006.

SPANGEMACHER, F. *Luigi Nono, die elektronische Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1983.

STENZL, J. *Luigi Nono*. Hamburg:Rowohlt, 1998.

VIEIRA DE CARVALHO, M. *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

_____. *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa: Relógio d'água, 1999.

Coletâneas de diversos autores sobre Luigi Nono:

ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987.

BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999.

CACCIARI, M. (org.) *Verso Prometeo*, Milano, Ricordi, 1984.

DOATI, R. (org.) *Con Luigi Nono*. Venezia, Milano: La Biennale di Venezia/Ricordi, 1993.

RESTAGNO, E. (org.) *Nono*. Torino: EDT/Musica, 1987.

WAGNER, A. *Luigi Nono: Dokumente, Materialien*. Saarbrücken: Pfau, 2003.

Revistas dedicadas ao compositor:

Luigi Nono: The Suspended song. Contemporary Music Review Vol. 18 –1, 1998.

Luigi Nono: Fragments and Silence. Contemporary Music Review Vol. 18 –2, 1999.

Luigi Nono. Musik-Konzepte, Vol. 20, 1981.

Artigos, capítulos de livros e conferências:

ALBÈRA, P. “Les chemins de Luigi Nono”, in FENEYROU, L. (org.) *Écrits de Luigi Nono*. Genève : Contrechamps, 2008

_____ “De l’interprétation”, in *Prometeo de Luigi Nono*, Cité de la Musique; programa de concerto Festival d’automne à Paris, 29 e 30 de setembro de 2000,

BERNARDINI, N.; VIDOLIN, A. “Sustainable Live Electroacoustic Music” In Sound and Music Computing 2005 Conference, Salerno, Italia. Disponível em: http://cec.concordia.ca/econtact/8_3/bernardini_vidolin.html.

CACCIARI, M. “L’étroite bande de terre”, in *Prometeo de Luigi Nono*, Cité de la Musique; programa de concerto Festival d’automne à Paris, 29 e 30 de setembro de 2000.

_____ “Verso Prometeo” in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d’automne a Paris 1987*.

DÖPKE, D. “Fragmente-Stille, An Diotima : Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quartuor à cordes de Luigi Nono”, in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d’automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987.

DREES, S. “Transformation des Tones: Luigi Nonos ‘A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli’”, in *Musiktexte*, n.69/70, 1997.

_____ “Selbstreferentialität als Aspekt des Materialdenkens in den letzten Kompositionen Luigi Nonos”, in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull’opera di Luigi Nono*.

EMMERSON, S. “A relação da linguagem com os materiais”, in *Per Musi*, vol.7, 2003.

FABBRICIANI, R. “Il flauto basso”, in *DVD didattico – Das atemde Klarsein*, Associazione Archivio Luigi Nono, 2006.

_____ “Walking with Gigi”, in *Contemporary music review*, vol. 18-1, 1999.

FENEYROU, L. “...undichterisch wohnt der Mensch..., mythologies et figures mythiques dans le Prometeo de Luigi Nono”, in *Musica e storia*, n. 5, 1997.

_____ “Stillstellung, état d’exception et dialectique immobile dans les dernières œuvres de Luigi Nono”, in *Filigrane*, n. 3, 2006.

_____ “Introduction au Prometeo de Luigi Nono”, in *Analyse Musicale*, n. 46, 2003.

_____ “Esthétique de la résistance”, in *Dissonance*, n. 60, 1999.

_____ “Drasai te me drasai, utopies politiques et praxis dans l'oeuvre de Nono”, in *Les Cahiers de l'Ircam*, n. 4, 1993.

_____ “Acheminement vers le son, Anton Webern et Luigi Nono”, in *Les Cahiers du Cirem*, n.42-43, 1998.

_____ “...Ecoute cet instant... Helmut Lachenmann / Luigi Nono”, in *Circuit*, vol.13, n.2, 2003.

_____ “...le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès – Luigi Nono, une interprétation hébraïque”, in BORIO, G.; MORELLI, G.; RIZZARDI, V. *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. Firenze: Leo S. Olschki, 1999.

FERRAZ, S. “Varèse: a composição por imagens sonoras”, in *Musicahoje*, n. 8, 2002.

GAGNEBIN, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta”, in BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*, São Paulo : Brasiliense, 2008.

GALANTE, F. “Luigi Nono: pensiero sonoro e tecnica elettronica nel periodo del grande impegno politico”, in *Musical/Realtà*, n.33, 1990.

GOSSELIN, G. “Le silence comme materiau premier de la composition du quartuor à cordes de Luigi Nono”, in *Les Cahiers du Cirem*, 1994.

HALLER, Hans Peter. “Nono in the studio – Nono in concert – Nono and the interpreters”, in *Contemporary music review*, vol. 18-2, 1999.

_____ “A Pierre, Omaggio a György Kurtág” Texto da conferência realizada em Veneza, 11/12/1989 em Simpósio promovido pelo Archivio Luigi Nono e pela Fondazione Cini. Disponível em: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/venice.html>, acessado em 07/08/2007.

JESCHKE, L. « Révolution dans la musique », in NONO, L. *Prometeo, Tragédia dell'ascolto* (encarte do CD). Col Legno 20605.

LACCHÈ, M. “Luigi Nono et l'art total: Prometeo, tragédia dell'ascolto”, in *Le renouveau de l'art total*. Paris: L'Harmattan, 2004.

LALITTE, P. “Varèse's architecture of timbre: mediation of acoustics to produce organized sound”, in *Actes du Colloque Interdisciplinaire de Musicologie*, Montréal: 2005.

MARINIS, M. “La vocazione teatrale di Luigi Nono”, in *Musica/Realtà*, n.42, 1993.

METZGER, H. K. “Wendepunkt Quartett?”, in *Musik-Konzepte*, Vol. 20, 1981.

MILLA, Massimo "Dove vai, Gigi?", in RESNAGNO, E.. Nono. Torino: E.D.T., 1987.

MORETTI, Laura. "Architectural Spaces for Music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St Mark's", in *Early Music History*, Vol. 23, 2004.

NANNI, M. "Adorno e Nono: Alcune considerazioni su un dialogo mancato", in *Musica/ Realtà*, n.75, 2004.

_____ "Luigi Nono : Il silenzio dell'ascolto", in *Atopia* n.7 - 4, 2005.
Disponível em: www.atopia.ik , acessado em 09/02/2008.

_____ "Luigi Nono: fra impegno politico e prassi estetica". Palestra proferida no colóquio internacional de estudos "Luigi Nono: le opere degli anni '60 e '70" organizado pela fundação Giorgio Cini e pelo Archivio Luigi Nono de Veneza, entre os dias 15 e 17 de novembro de 2001. Disponível em: http://www.provincia.venezia.it/alnono/convegno_2001/autori/11cna_nni.htm.

NIELINGER-VAKIL, Carola. "Quiet revolutions: Hölderlin fragments by Luigi Nono and Wolfgang Rihm", in *Music and Letters*, Vol. 81, n.2 (May 2000),

NOLLER, J. "Gramsci e la musica", in *Musica/Realtà*, n.30, 1989.

PESTALOZZA, L. "Italie 1945-2003 : une histoire de la musique, mais pas seulement", in *Raison Politiques*, n.14, 2004.

_____ "L'ascolto di Nono", in *Musica/Realtà*, n.33, 1990.

_____ "La musica di Nono, quello che fa pensare", in *Musica/Realtà*, n.52, 1997.

PIANO, R. "Prometeo, un espace pour la musique", in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*, Paris / Genève: Contrechamps, 1987.

RICHARD, A. "Concezione del live elettronico dell'ultimo periodo produttivo di Luigi Nono", in *Luigi Nono e il suono elettronico*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2000.

_____ "Musica fuori dalle convenzioni e notazione grafica tradizionale: limiti della trasmissione della musica di Luigi Nono", in DOATI, R. (org.) *Con Luigi Nono*. Venezia, Milano: La Biennale di Venezia; Ricordi, 1993,

_____ "Il coro", in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, Associazione Archivio Luigi Nono, 2006.

SAID, E. "Thoughts on late style", in *London Review of Books*, 5 august, 2004.

_____ *Estilo tardio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALLIS, F. "Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono", in *Circuit* 11, n. 1

_____"Segmenting the Labyrinth: sketch studies and the *Scala Enigmatica* in the Finale of Luigi Nono's *Quando stanno morendo Diario Polacco n.2* (1982)", in *Ex-tempore*, vol. XIII/1, 2006. Versão eletrônica: <http://www.ex-tempore.org/sallis/salis.htm>.

SCABIA, G. "Composizione de *La Fabbrica Illuminata* di Luigi Nono e lettere del 1964", in *Musica/Realtà*, n.33, 1990.

SCHALLER, E. "La genesi compositiva", in *DVD didattico – Das atmende Klarsein*, Associazione Archivio Luigi Nono, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. S. "Double bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica", in *Leituras de Walter Benjamin*, São Paulo: Annablume, 2007.

STENZL, J. "Le nouveau Luigi Nono", in ALBÈRA, P. (org) *Luigi Nono: Festival d'automne à Paris 1987*. Paris, Genève: Contrechamps, 1987.

_____"Gli anni ottanta" in RESTAGNO, Enzo (org.) *Nono*, Torino: EDT/Musica, 1987.

_____"Du Lyrique au dramatique", in NONO, Luigi. *Io, frammento da Prometeo; Das atmende Klarsein* (encarte do CD), Col Legno, 20605.

_____"Histoires – *Al grand sole carico d'amore*: le 'théâtre de la conscience' de Luigi Nono", in NONO, Luigi *Al gran sole carico d'amore* (encarte do CD). Teldec, 8573-81059-2.

_____"La dramaturgie musicale de Luigi Nono", in ALBÈRA, P. (org.) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*.

STOÏANOVA, I. "L'exercice de l'espace et du silence", in CHOUVEL, J. M.;

SOLOMOS, M. *L'espace : musique/philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.

_____"Texte/musique/sense", in ALBÈRA, P. (org) *Luigi Nono: Festival d'automne a Paris 1987*. Paris / Genève: Contrechamps, 1987.

_____"Varèse e Nono – due 'spazializzatori' del suono organizzato", in *Con Luigi Nono*. Venezia, Milano: La Biennale di Venezia/Ricordi, 1993.

VIDOLIN, A; SAPIR, S. "Interazioni fra tempo e gesto", in *Limb Quaderno 5, La Biennale de Venezia*, 1985.

_____"Notation und Aufführung", in *Musiktexte*, n.35, 1990.

VIDOLIN, A. "Il suono mobile", in DOATI, R. (org.) *Con Luigi Nono*, Venezia, Milano: La Biennale di Venezia/Ricordi, 1993.

VIEIRA DE CARVALHO, M. "'New Music' between search for identity and autopoiesis or, the 'Tragedy of listening'", in *Theory, Culture and Society*, vol. 16(4), 1990.

Filosofia e estética

ADORNO, T. W. *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève: Contrechamps, 1994,

_____ *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

_____ *Aesthetic theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____ *Figures sonores*. Genève: Contrechamps, 2006.

_____ *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.

_____ *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984.

_____ *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973,

_____ *Beethoven: The philosophy of music*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken, 1969.

_____ *Reflections*. New York: Schocken, 1978.

_____ *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique, 2003.

_____ *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000.

_____ *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 2000.

_____ *Écrits Français*. Paris: Gallimard, 1991.

_____ *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 2008.

BENSUSSAN, G. *Le temps messianique: temps historique et temps vécu*. Paris: Vrin, 2001.

CACCIARI, M. *L'angelo necessario*. Milano: Adelphi, 1994.

_____ *Zeit ohne Kronos*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986.

DAHLHAUS, C. *Essais sur la nouvelle musique*. Genève: Contrechamps, 2004.

FENEYROU, L. (org.) *Résistances et utopies sonores, musique et politique au XX siècle*. Paris : CDMC, 2005.

_____ *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2003.

FERRARI, G. *L'Opéra éclaté : la dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris : L'Harmattan, 2006.

FERRAZ, S. *Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX*. São Paulo: EDUC / FAPESP, 1998.

_____ *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição*, Rio de Janeiro : 7Letras, 2005.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____ *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1988.

GUIOMAR, M. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris : José Corti, 1988.

LACQUE-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.-L. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio: uma leitura das "Teses sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____ *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1990.

MOSÈS, S. *L'ange de l'Histoire*. Paris: Gallimard, 2006.

PASTA JÚNIOR, J. A. *Pompéia: A metafísica ruínosa d'O Ateneu*. Tese de doutorado, FFLCH, USP, 1991.

PAUMIER, J.M. *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*. Paris : Klincksieck, 2006.

PROUST. F. *L'Histoire à contrechamps: Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris : Cerf, 1994.

RAULET, G. *Le caractère destructeur: esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris : Aubier, 1997.

SARTRE, J. P. *O que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHOLEM, G. *Benjamin et son ange*. Paris: Rivages, 1995.

Outros

BANON, D. *Le messianisme*, Paris : PUF, 1998.

BOSSUYT, Ignace. *De Guillaume Dufay à Roland de Lassus: Le très riches heures de la polyphonie franco-flamande*. Paris: Cerf, 1996.

CADIEU, M. *A L'écoute des compositeurs*. Paris : Minerve, 1992.

CHION, M. *Le son*. Paris: Nathan, 1998.

CHOUVEL, J.M. ; SOLOMOS, M. *L'espace : musique/philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.

COHEN-LEVINAS, D. *La voix au-delà du chant : une fenêtre aux ombres*. Paris: Vrin, 2006.

_____ *Le présent de l'opéra au XXème. Siècle*. Paris : Éditions Kimé, 2001.

COLLI, G. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 1977.

DETENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris, Hachette, 1998.

GENNEP, A. V. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1981.

GOETSCHER, R. *La Kabbale*, Paris: PUF, 2006.

HALLER, H. P. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg (1971-1989)*. Baden-Baden: Nomos, 1995.

HARNONCOURT, N. *O discusso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe, 18 volumes, edição crítico-histórica que reproduz todos os manuscritos de Hölderlin organizada por D.E. Sattler, Frankfurt: Roter Stern, 1979.

IAZZETTA, F. *Sons de Silício: Corpos e Máquinas Fazendo Música*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica, São Paulo: PUC-SP, 1996.

IDEL, Moshe. *The mystical experience in Abraham Abulafia*. New York: State University of New York Press, 1988.

JABÈS, E. *Un étranger, avec, sous le bras, un livre de petit format*. Paris: Gallimard, 1989.

JACQUEMARD, S.; BROSSE, J. *Orphée ou l'initiation mystique*. Paris: Bayard, 1998.

KAPLAN, Arie (org.) *Sefer Yetzirah*. Boston: Red Wheel / Weiser, 1997.

LIMA, R. *Da nota ao som : explorando territórios harmônicos*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2009.

RAMAUT-CHEVASSUS, B. (org) *Composer un opéra aujourd'hui*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

RILKE, R. M. *Os sonetos a Orfeu, Elegias de Duíno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SCHOLEM, G. *Benjamin et son ange*, Paris: Payot, 1995.

SECHAN, L. *Le mythe de Prometée*. Paris : PUF, 1951.

SPONTON, C. A. *As estratégias e a forma: algumas considerações acerca do tempo musical*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2000.

VERNANT, J.-P. *Mythe et religion en Grèce ancienne*. Paris: Seuil, 1990.

ZUBEN, P. *Ouvir o som*, São Paulo: Ateliê, 2005.

ZWEIG, Janet. "Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer" in *Art Journal* 56, no. 3, Autumn 1997.

**ANEXO 1: GRÁFICO ANALÍTICO DE *OMAGGIO A*
*GYÖRGY KURTÁG***

Seção 1: compassos 1 - 9

Seção 2: compassos 10-17

Seção 3: compassos 18 - 27

Seção 4: compassos 28 - 41

Seção 6: compassos 46 - 64

Seção 7: compassos 65-72

Seção 8: compassos 73 - 77

Seção 9: compassos 78 - 82

Seção 10: compassos 83-102

Seção 10: compassos 103-114

Musical score for Section 10, measures 103-114. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'd'.

Seção 10: compassos 115-124

Seção 11: compassos 125-129

Seção 12: compassos 130-134

halaphon

Seção 13: compassos 135-144

Seção 14: compassos 145-149

ANEXO 2: PRESENÇA DE MARTINE CADIEU

Foi com grande pesar que soube do falecimento da escritora Martine Cadieu, no dia 20 de outubro de 2008 em Paris. Um grande vazio se instaurou diante da ausência da figura luminosa, vivaz e encantadora que a escritora representava, e da falta que nos farão seus escritos, armas poderosas com os quais a escritora militou em favor da música contemporânea. Nascida em Túnis em 1924, a escritora enveredou pelo jornalismo desde os anos 1960, iniciando oficialmente sua carreira profissional como colunista do periódico *Lettres Françaises*, dirigido por Louis Aragon. Nesse jornal, Cadieu publicou numerosas entrevistas com diversos compositores, buscando criar conexões entre a música de nossa época e o ouvinte. As vozes de Cadieu e dos compositores também puderam ser ouvidas pelo rádio na França e em outros países de língua francesa, na série de emissões que apresentou e produziu juntamente à Radio France (France-Musique, France-Culture, Radio France Internationale). Apesar de o jornal e o rádio constituírem os meios de difusão regular de sua atividade, o trabalho de Cadieu se distancia do jornalismo cultural e da crítica musical. A postura ativa de Martine fazia de suas entrevistas um momento real de interlocução com os compositores, sem perguntas repetitivas, preconcebidas e mecânicas, e sem os mal-entendidos que geralmente costumam ocorrer entre o entrevistador e o entrevistado.¹⁹⁶

Nos textos e livros sobre música que escreveu, Cadieu imprimiu seu talento de escritora e poeta, atribuindo-lhes uma grande força literária. Esse é o caso, por exemplo, de *Présence de Luigi Nono* (Presença de Luigi Nono), livro que não se encaixa nem na categoria de biografia, nem na categoria de livro sobre técnica musical, mas que consegue tangenciar essas duas dimensões, traduzindo em uma linguagem poética bastante particular alguns fatos da vida do compositor e muitas impressões sobre a obra deste. Sem recorrer a um jargão técnico-musical, Cadieu consegue falar de maneira profunda sobre a obra do compositor veneziano entrevistado, que se tornou seu amigo próximo. A escritora parece dominar a arte quase alquímica de transformar música em palavra poética. Considerando que o livro de Cadieu é bastante inacessível, mesmo ao leitor europeu, decidi anexar uma tradução, realizada com o valioso

---

¹⁹⁶ BOSSEUR, J.Y. Prefácio do livro CADIEU, Martine. *A l'écoute des compositeurs*, Paris: Minerve, 1992, p. 7.

auxílio de Pedro Fragelli, do capítulo sobre a obra *Das atmende Klarsein*, um pequeno e precioso testemunho poético, entre os numerosos tesouros que Martine Cadieu nos deixou.

Livros de poesia

Soif, 1950.

La mémoire amoureuse, préface de René Char, Mortemart: Rougerie, 1975.

Silencieuses lumières, préface de Robert Mallet, Mortemart: Rougerie, 1986.

Venus de la mer, Mortemart: Rougerie, 1990.

La voix du soleil, Charlieu: La Bartavelle, s/d.

Romances

La terre est tendre, Paris: Calmann-Lévy, 1955.

Les morts intérieures, Paris: Calmann-Lévy, 1956 (Prix Del Duca 1957).

Soleils d'hiver, Paris: Gallimard, 1959 (Prix du roman de l'Académie française).

Pareil au feu, Paris: Gallimard, 1961.

Un été sans mémoire, Paris: Laffont, 1971.

L'amoureuse en secret, Paris: Gallimard, 1975 (Prix de la Société des Gens de Lettres pour l'ensemble de l'oeuvre).

Miléna, Paris: Gallimard, 1966.

Ensaio sobre música

Mozart, Paris: 10/18, 2002.

Pierre Boulez, Madrid: Espasa Calpe, 1977.

À l'écoute des compositeurs, Paris: Minerve, 1992.

Présence de Luigi Nono, Isles-lès-Villenoy: Pro Musica, 1995 (Prix de la littérature musicale, Académie Charles Cros).

Manuel de Falla, le magicien, Anglet: Séguier, 2001.

Constellations/Henri Dutilleul, Paris: Maule, 2007.

Martine Cadieu é também autora de diversas peças e emissões radiofônicas, de roteiros para televisão, do balé *Saeta*, de quatro peças de teatro, das traduções dos libretos das óperas *Intoleranza*, de Luigi Nono, e *Ulysse*, de Luigi Dallapiccola, de *Big Bang Circus*, de Claudio Ambrosini, e de inúmeras conferências sobre música. Como jornalista, a escritora colaborou com as seguintes publicações: Opéra International, Diapason Lettres Françaises, Beaux-arts Magazine, Europe, Résonance, Nuova Rivista Musicale Italiana e Dialogo Mediterraneo.

A CLARIDADE QUE RESPIRA

(Martine Cadieu)

Após a morte de Dallapiccola, em 18 de fevereiro de 1975, o silêncio desabou sobre sua música. Situará-na à sombra de Schoenberg, entre as músicas difíceis; foi preciso esperar por muito tempo para rever *O prisioneiro* na França, onde ele era desconhecido. Manuel Rosenthal, Charles Bruck haviam-no defendido; Boulez, não. O silêncio foi rompido por Nono que, em sua música, decidiu, segundo suas próprias palavras, “oferecer um testemunho da dedicação e da presença contínua, ‘nele’, deste grande homem”.

Depois ocorreu certo recuo também em relação à música de Nono. De sua parte, ele precisava de silêncio.

Após *...sofferte onde serene...*, interpretada por Pollini em Paris, no IRCAM, realizei novamente, e justamente em um estúdio do IRCAM, entrevistas com Luigi Nono para a France Culture. Ele chega às quatorze horas em ponto. Descemos para o subsolo, no frio silêncio das salas. Atrás de um vidro, um compositor americano trabalha. Leone Castagnié e o técnico da rádio estão lá para nos assistir. Nono chega como um estudante, muito sábio. Ele trouxe alguns livros, deposita-os sobre a mesa. A todo momento, cita suas referências e quer estimular seus companheiros a ler. Há um livro de poemas, outro sobre a música hebraica. Começamos imediatamente a gravar.

“Devo buscar Bastiana no aeroporto. Ele chega de Londres”.

Por um instante, o olhar carrega-se de uma emoção, de uma impaciência. Bastiana está em uma escola, estuda pintura. Ele a encontrará. O Quarteto LaSalle interpretará o quarteto de Nono; isso fica em segundo plano. Irei escutá-lo no Théâtre des Champs Élysées, com Bastiana justamente, e Nuria. Nono partiu novamente, não sei mais para onde.

No momento, ele quer trabalhar rápido e bem, não chegar atrasado no aeroporto. Observo seu rosto sério. A tensão para falar em francês, o desejo de fazer corretamente. Ele está calmo. As pessoas amadas, uma vez mais, passam por nós. Maderna, que Hölderlin inspirava, ele também; Rilke, a quem Nono, o Veneziano, se ligou.

Em Veneza, vê-se em uma ruela estreita, no bairro dos Palazzi Barbaro, onde habitava a Duse, uma casa escondida sob os louros, os ciprestes e os bosques. Lá, Rilke escrevia no silêncio. E é este silêncio que toca Luigi, essa transparência que desliza na cor, que desliza no coração do som: *A claridade que respira*.

Observo Luigi. Ele abre um livro de poemas. Algo profundo, importante, insólito ocorreu a ele. A Renato Garavaglia, que escreve no *L'Unità*, ele confiou: “Sinto a necessidade de refletir sobre meu trabalho passado, sobre minha vida de músico. O que quer dizer ser um intelectual na nossa sociedade; necessidade de fazer a claridade em mim mesmo”.

Em Rilke, eu lia a propósito de *Na direção do futuro*: “Que a abertura de uma manhã esteja no ar de teu coração, não te defendas, queira tudo”.

– *Das atmende Klarsein*, dizia Nono, é já o caminho para *Prometeo*. Roberto Fabbriciani aliou-se a mim. O sopro na flauta baixo e à volta dela é o sopro de seu próprio coração. É ele, o intérprete, que propõe, que desafia, que parece ir além do possível – no limite do silêncio –, ou então que desce aos abismos muito negros, insondáveis.

– O Hades? O inferno? As lamentações?

– Os cantos de Orfeu. Os cantos que eliminam os muros.

– Como em *Voci destroying muros*?

– Sim...

– Mas Rilke...

– As *Elegias de Duíno*.

Quis um vez ver Duíno. Da estrada, percebia-se uma paisagem confusa de árvores e de muralhas. Um campanário estreito, depois a água. Eu guardava apenas esta imagem: uma descida doce, silenciosa, melancólica. Um lugar de retiro, de espera. A sombra e o murmúrio quase inaudível.

Nessa música, o personagem – o intérprete – oferecia as cores, as formas fugitivas; o compositor escolhia. Ele separava, parecia-me, tudo que era respiração, tudo que se podia fixar em arquitetura. Restavam a fluidez, a passagem do tempo, os círculos que cresciam sobre a água. A vida fugitiva tão logo nascida. Entretanto, a parte técnica – Nono a evocava em nossas entrevistas da maneira mais simples, pois essa ciência não era acessível aos

que não a praticavam – tornava-se, ela também, personagem. Havia Orfeu, sua lira, e sua ‘aura’. Rilke, seu segredo, sua visão. Aura e visão, em *Das atmende Klarsein*, passavam pela amplificação do instrumento e dos coros, pelo *live* eletrônico e pela difusão espacial. As palavras de Nono tornavam-se mais e mais rápidas quando ele dizia a sua admiração pelo Estúdio Experimental Heinrich Strobel da Südwestfunk de Freiburg.

“As metamorfoses do som no mesmo instante tornavam-se possíveis, como as mutações do pensamento em nós, da criatividade”. Nono falava-se disso, de Robert Musil, *O homem sem qualidades*, da Floresta Negra, que era, parecia, doravante sua terra. As longas caminhadas sob as árvores com o filósofo Massimo Cacciari, seu amigo. As leituras diárias compartilhadas, a solidão também, a paz.

Às “mutações de pensamento”, eu combinava em mim o que eu sentia estremecer em sua música: o halo indistinto dos sentimentos, movediços, frágeis, sem sombra precisa nem contorno definido. Essa *Claridade que respira* não é aquela dos mármores de Rodin, de que fala tão bem, justamente, Rainer Maria Rilke, como se a pedra fosse vista através da água cambiante, através do vapor de um sopro?

A música de *Das atmende Klarsein* modulava tão pouco em certos momentos que os técnicos do estúdio, na France Culture, me advertiram. O que escutaria o público? Tudo era tão longínquo...

O texto – em três episódios, para pequeno coro de oito vozes ele também aureolado pelas harpas eólicas – apresentava um grafismo quase ritual. Nono irá ainda mais longe nessa busca com *Prometeo*. Massimo Cacciari havia adaptado os poemas de Rilke. Cartas gregas para Orfeu; maiúsculas para o alemão; minúsculas para o italiano. Fragmentos de poemas como rochas esparsas no deserto, nudez.

Nós também
em direção às paragens do Hades
encontraremos uma fonte.

Eu sou filho de terra

e de céu estrelado
estou queimado de sede.

Um instante
incomensurável.

Das atmende Klarsein. INS FREIE.

A obra foi estreada em Florença em 30 de maio de 1981. Ela surpreendeu os ouvintes. Havia, ali, um doce retorno aos tempos antigos dos *Cori di Didone* e das *Canciones para Silvia*.

Diotima. À tarde, no Théâtre des Champs Élysées. Eu estava sentada entre Bastiana e Nuria. Bastiana, grande, longilínea. Um pouco agitada, parecia-se com seu pai; Nuria estava calma, aparentemente, e sorria para mim com seus olhos claros. Rosto de gato. O Quarteto LaSalle havia entrado no palco. Não havia muita gente.

Eu me recordava do trabalho de Nono e do primeiro violino. Ele me havia falado um pouco de ambos. Muito pouco, pois desde que ele morava na Floresta Negra não nos encontrávamos mais com tanta frequência e eu não recebia mais cartas. Nono havia trabalhado com Walter Levin. Assim como com Pollini e Fabbriciani, ele se havia inspirado das “possibilidades” oferecidas pelo intérprete. Levin e os três outros músicos do quarteto desejavam desde Darmstadt uma música para eles. Essa forma tradicional parecia de início estranha a Nono, e difícil. Era preciso que as cordas se tornassem vozes, que elas cantassem como se murmura, ou fala, ou suplica, ou chora.

Hölderlin inspirou os compositores do século XX. Eu havia gostado, em Veneza, de *Hyperion* de Bruno Maderna, Gazzelloni, flautista e poeta, ressuscitando à sua volta as paisagens gregas. Decididamente, Gigi e Bruno iam sempre por caminhos paralelos.

“Todos temos nossa Diotima”, disse-me Nono. Era tudo.

À escuta, naquele dia, no Théâtre des Champs Élysées, eu reencontrava, refugiado, secreto, o lirismo contido de Nono, que sempre havia existido em

sua música, mesmo nos tempos dos combates furiosos. O espírito de Hölderlin passava lá, em filigrana, como se escrito à tinta simpática. O clima, as visões fugitivas, o texto fantasmático, semelhante a um suporte de meditação, a um desenho abstrato, mas não a palavra. No entanto, a palavra poética e até o grafismo de Hölderlin deveriam viver no espírito dos intérpretes, uni-los, nutri-los, conduzi-los. Ao menos, é o que eu acreditava adivinhar. Eles estavam lá, atentos, neste estado entre a vigília e o sono, à noite, no fim do dia, quando o corpo pacificado entra em flutuação. Aquilo que Giuseppe Bonaviri chama a “entressono”. Ou então era Nono ele mesmo na solidão? Sua solidão e a de Hölderlin? A vibração que escutávamos, na música muito difícil, assemelhava-se mais a uma espera que a um nascimento. Eu queria mais. Bastiana havia partido antes do fim do concerto. Nuria não dizia nada.

Eu me perguntava se aquele quarteto existia, se ele não era somente uma música de desejo, inacabada, incerta. Outra coisa viria.

De volta a casa, eu procurava nas páginas do livro onde estava nossa Diotima. Hyperion ficava profundamente só, recluso sobre si mesmo na ausência dos deuses. Nono me havia dito: Hölderlin não era louco.

Tudo se tornou mais claro para mim quando Nono começou, em Veneza, a nos falar de *Prometeo*. Havia o labirinto, as dúvidas, o deserto no fim da noite, brilhante, a roda das constelações. Bussotti me falava sempre – ele que era “proustiano” – da “memória do futuro”... Era assim: o futuro invisível, já inscrito no instante. Essa silêncio que Nono queria escutar na palavra de Hölderlin e na vibração das cordas do quarteto era uma utopia, já em germe no íntimo de seu espírito. Era-lhe necessário fazê-lo nascer.

O aspecto fragmentário dos textos e das músicas de Nono podia conter um risco de fracasso – quero dizer na comunicação, no compartilhar com aqueles que escutam.

Nono havia sempre lutado contra a representação, no que ela tem de limitado, de redutor. Ele me falava de sua música, de seu pensamento; ele buscava ultrapassar.

Eu sentia muito bem suas decepções ideológicas, políticas. A ultrapassagem era a do homem em face do mundo, mas em seu combate

consigo mesmo – ou com o anjo. O anjo apareceu em *Prometeo*. Ele dizia: “A verdade não pode ser senão busca, na incerteza. O fim não estava nomeado”. Se ele dialogava tão bem com o poeta Edmond Jabès, a sós, se a cultura hebraica o fascinava tanto, é que sua busca era então sempre mais profunda, obsedante. Veneza não era mais o lugar privilegiado. As grandes pausas em seu trabalho – a retirada na Floresta Negra – eram como a parada do dia, o recolhimento. Falava-se a seu respeito de “crises”, talvez da impossibilidade de escrever, ou de influências sentimentais.

Os “brancos” nos textos de *Fragmente-Stille, an Diotima*, assim como os períodos em que o compositor não escreve, não são vazios. A imaginação voltada sobre si mesma iria surgir no desvio de uma paisagem ou no vazio aparente do céu.

Na religião budista, a divindade não é nomeada. No Tão, Lao Tsé indica a “Via”. Na religião hebraica, a destruição do templo – dizia Nono – havia abafado a vibração da voz humana em prece. Na ausência de vocalização, o nome de Deus era então impronunciável. Era aquilo a ausência, o rasgo? Eu não era capaz de seguir Nono tão bem, em sua música e em sua cultura, sempre mais rica, mais complexa, mais aguda. E nessa necessidade do “fragmentário”, na alusão hermética a textos sorvidos na memória; eu via o perigo de um rompimento com seu público. Aquilo se assemelhava à renúncia de certos viajantes que não retornavam, ao alongar-se dos monges entre os muros dos monastérios. Entretanto, Luigi amava cada vez mais os cenários de sua nova vida.

O estúdio de Freiburg não ficava na cidade. Quando Gigi veio a nós, rue du Temple, na penumbra dos vitrais desta velhíssima casa, ele nos falou dos ventos, das nuvens rápidas, das tempestades de neve de um branco ofuscante que o exaltavam. A floresta parecia tê-lo fascinado, realmente. Ele não havia perdido seu gosto pela pintura. Ele ia ver os retábulos barrocos, Grünewald. De sua casa, a mais de mil metros, ele via a floresta, as árvores sombrias. O ar era cortante.

Ele abria os braços contando tudo aquilo. Eu sorria, eu o via transformado em pássaro das montanhas! Ele havia emagrecido. Ele estava

alegre, exaltado como antigamente, mas sem o menor furor. Era aquilo que havia mudado.

CADIEU, Martine. “La clarté qui respire”, *in Présence de Luigi Nono*, Isles-lès-Villenoy: Pro Musica, 1995, pp. 135-142.

Figura 1 - Luigi Nono, Nuria Schoenberg-Nono, e as filhas Serena e Bastiana

Figura 2 - Luigi Nono e Martine Cadieu em uma escola de Châtillon-sous-Bagneux, França (arquivo pessoal de Martine Cadieu).

Figura 3 - Nuria Schoenberg, Ítalo Calvino, Luigi Nono, Giuliano Scabia, Luigi Pestalozza, Toni Negri (?), Martine Cadieu, Jean Paul Sartre, Rossana Rossanda e Massimo Mila, depois da apresentação de *La fabbrica illuminata*, Veneza 1964

Figura 4 - Nono, Roberto Fabbriciani e Ciro Scarponi, Freiburg, 1981

Figura 5 - Luigi Nono e os técnicos do Estúdio Experimental da fundação Heinrich-Strobel de Freiburg. (foto de Guy Vivien)