UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ROBERTO VOTTA

# O Serialismo lírico de Luigi Dallapiccola: uma análise dos processos composicionais aplicados à ópera *Il Prigioniero* (1944-1948)

SÃO PAULO

2017

ROBERTO VOTTA

# O Serialismo lírico de Luigi Dallapiccola: uma análise dos processos composicionais aplicados à ópera *Il Prigioniero* (1944-1948)

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles

São Paulo

2017

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Votta, Roberto
O serialismo lírico de Luigi Dallapiccola: uma análise dos processos composicionais aplicados à ópera Il Prigioniero (1944-1948) / Roberto Votta. -- São Paulo: R. Votta, 2017.
159 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Paulo de Tarso Salles
Bibliografia

1. serialismo 2. composição 3. ópera 4. análise 5. teoria
I. Salles, Paulo de Tarso II. Título.

CDD 21.ed. – 780

Nome: VOTTA, Roberto.

Título: O Serialismo lírico de Luigi Dallapiccola: uma análise dos processos composicionais aplicados à ópera Il Prigioniero (1944-1948).

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes, Programa de Pós-Graduação em Música.

Aprovado em _____/_____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico todos os esforços envolvidos na realização desse trabalho à memória de meu Pai, Renato Votta.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, que me orientou com muita atenção nessa pesquisa, por seu respeito, generosidade, paciência e as inúmeras contribuições indispensáveis que fez a este trabalho.

Ao Alessandro Savasta, da Edizioni Suvini Zerboni – Sugarmusic S.p.A., que gentilmente forneceu a partitura para orquestra da ópera *Il Prigioniero*, que se encontra atualmente fora do mercado comercial, tornando possível a realização desse trabalho.

À Gisele, por seu companheirismo, compreensão e amor.

Ao meu pai, Renato, pelo caráter e ética com que sempre conduziu a família e passou como exemplo; e à minha mãe, Jacyra, pela coragem e serenidade que diariamente nos transmitiu; aos dois, pelo apoio e estímulo aos estudos, sempre.

Ao Victor, pelo eterno incentivo ao estudo das artes e pela coragem que inspira em seu cotidiano.

Ao Ricardo e família, pelo amor e confiança.

À família Cappellano, em especial ao Felipe, que considero um irmão.

Aos grandes amigos Fernando e Yuri, pela história.

Aos compositores e amigos, Gustavo Penha, Felipe Castellani, Said Bonduki e Valéria Bonafé, pelas inspiradoras conversas, orientações e trocas de experiências.

Ao Prof. Dr. Mário Videira, e à Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira, pelas contribuições no exame de qualificação, além das valiosas aulas, que já tive a oportunidade de acompanhar. Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz, pelas ideias instigantes e pelo vasto conhecimento que compartilha sempre de maneira generosa.

*Só uma pessoa com coração de pedra*
*conseguiria ler a morte da 'Pequena Nell'*
*sem cair na gargalhada.*

Oscar Wilde

**Resumo**

VOTTA, Roberto. O Serialismo lírico de Luigi Dallapiccola: uma análise dos processos composicionais aplicados à ópera *Il Prigioniero* (1944-1948). 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

O principal objetivo desse trabalho é observar como o compositor italiano Luigi Dallapiccola trabalha, cria e manipula o material musical, as séries e seus desdobramentos, na composição da ópera *Il Prigioniero*. Por se tratar de uma obra conduzida por um percurso dramático, a análise também envolve, quando necessário, aspectos narrativos, dramatúrgicos, cenográficos e, consequentemente, psicológicos – ao abordar os personagens e suas interações na história. Durante a pesquisa, foram revelados processos composicionais idiossincráticos na maneira como Dallapiccola trabalha o serialismo, em particular, quando o compositor deriva coleções octatônicas de séries dodecafônicas, criando complexos harmônicos e melódicos, inter-relacionando materiais de natureza aparentemente antagônicas. A fim de demonstrar com a maior clareza possível a diversidade de materiais e técnicas utilizadas na criação da ópera, diferentes ferramentas analíticas foram aplicadas, muitas vezes de maneira complementar, durante as análises musicais. O trabalho está dividido em três capítulos sequenciais, além da introdução e das conclusões finais: o primeiro capítulo, introduz, de modo geral, a obra e o desenvolvimento técnico do compositor durante sua vida profissional; o segundo capítulo, aborda a construção dos materiais que alicerçam a composição da ópera; e o terceiro capítulo, expõe a maneira como o compositor cria e desenvolve a composição dramático-musical da ópera.

Palavras-chave: serialismo; dodecafonismo; composição musical; ópera; coleções octatônicas; conjuntos octatônicos; Luigi Dallapiccola; Il Prigioniero; análise musical; drama.

**Abstract**

VOTTA, Roberto. *The lyrical serialismo of Luigi Dallapiccola: an analysis of the compositional processes os the opera 'Il Prigioniero' (1944-1948)*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

The main goal of this work is observing how the Italian composer Luigi Dallapiccola works, creates and manipulates the musical material, the series and its unfolding, in the composition of the opera "Il Prigioniero". Because it is a dramatic work, the analysis also involves, when necessary, narrative, dramaturgical, scenographic and, consequently, psychological aspects - in approaching the characters and their interactions in history. During the research, idiosyncratic compositional processes were revealed in the way Dallapiccola works serialism when the composer derives octatonic collections from dodecaphonic series, creating harmonic and melodic complexes, interrelating antagonistic materials. To demonstrate as clearly as possible, the diversity of materials and techniques used in the creation of the opera, different analytical tools were applied, often in a complementary way, during the musical analyzes. The work is separated into three sequential chapters, in addition to the introduction and final conclusions: the first chapter introduces, in a general way, the work and technical development of the composer during his professional life; The second chapter deals with the construction of the materials that sustain the composition of the opera; And the third chapter, exposes the way the composer creates and develops the dramatic-musical composition of opera.

Keywords: serialism; twelve-tone; musical composition; opera; octatonic collections; octatonicism; Luigi Dallapiccola; Il Prigioniero; musical analysis; drama.

SUMÁRIO

Introdução.....14

1 – Aspectos gerais sobre a técnica serial e dodecafônica de Luigi Dallapiccola.....20

1.1 – As partições cruzadas na primeira fase serial do compositor.....25

1.2 – Estruturas octatônicas no serialismo de Dallapiccola.....33

1.3 – Conjuntos sob operações de simetria.....39

2 – O motivo *Fratello* e a construção das principais séries utilizadas em *Il Prigioniero*.....42

3 – Análise dramático-musical.....53

3.1 – Abertura.....55

3.2 – *Ballata*.....67

3.3 – *Primo Intermezzo Corale*.....69

3.4 – *Atto Unico – Scena prima*.....76

3.5 – *Scena seconda*.....83

3.6 – *Scena terza*.....96

3.7 – *Secondo Intermezzo Corale*.....104

3.8 – *Scena quarta (ultima)* .....108

Conclusões.....112

Referências bibliográficas.....116

Partituras.....121

Anexo I.....122

Anexo II.....144

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 – Partições cruzadas 3x4 com suas possíveis permutações "caça-níquel".....26

Figura 1.2 – Justaposição da partição *A* no início do *Concerto de Webern*.....27

Figura 1.3 – Inventário da partição *A*.....28

Figura 1.4 –*Quattro liriche di Antonio Machado, ii*.....30-31

Figura 1.5 – Sumário das partições cruzadas em *Quattro liriche di Antonio Machado, ii*..32

Figura 1.6 – Elementos octatônicos nas séries de *Quattro Liriche di Antonio Machado* e *Tre Poemi*.....33

Figura 1.7 – *Specchio primatico dei suoni*, de Vito Frazzi.....35

Figura 1.8 – Inventário da escala octatônica (FORTE apud ALEGANT, 2010, p. 114)....37

Figura 1.9 – Transposições do conjunto 4-18 [7, 8, 11, 2].....40

Figura 1.10 – Conjunto 6-30 [2, 4, 5, 8, 10, 11] que possui operação de simetria inversiva sob $T_6$.....41

Figura 2.1 – Motivo *Fratello* (cc. 198-201).....44

Figura 2.2 – Estrutura e conjuntos do motivo *Fratello*.....45

Figura 2.3 – Tricorde (014) no início da quinta variação de *Cinque Variazioni*, de Luciano Berio. a) primeira versão (1952-3). b) revisão (1966).....47

Figura 2.4 – a) série *Preghiera* apresentada pela soprano na Introdução do Prologo (cc.9-12); b) acordes de sétima diminuta e intervalo de terça menor (sexta maior) no conjunto 6-27 (013469).....48

Figura 2.5 – Série *Speranza*, apresentada pelo prisioneiro na cena I (cc. 201-203).....49

Figura 2.6 – Série *Libertà* apresentada pelo Carcereiro na ária *Sull'Oceano, sulla Schelda* (cc. 360-365).....50

Figura 2.7 – Invariantes do motivo *Fratello* nas séries *Preghiera*, *Speranza* e *Libertà*....51

Figura 3.1 – Compassos iniciais de *Il Prigioniero*, *Roelandt* e análise dos acordes.....56

Figura 3.2 – Variações rítmicas da *Roelandt* no *Prologo*.....57

Figura 3.3 – Invariantes do motivo *Fratello* implícitas em *Roelandt*.....58

Figura 3.4 – Série *Preghiera* e suas variações apresentadas pela *soprano drammatica* (cc. 9 – 31).....59

Figura 3.5 – Acompanhamento harmônico das apresentações de *Preghiera* (cc. 9 – 31)...61

Figura 3.6 – Inventário de subconjuntos derivados da série *Preghiera*.....63

Figura 3.7 – Apresentações de *Preghiera* organizadas por combinações octatônicas.....64

Figura 3.8 – Combinação dodecafônica *Roelandt* organizado por combinações octatônicas.....65

Figura 3.9 – Transposição $P_0$ da série *Preghiera*, no final do *Prologo*.....66

Figura 3.10 – Formas e transposições da série *Preghiera* utilizadas na *Ballata*.....67

Figura 3.11 – Subconjuntos derivados das coleções octatônicas no primeiro verso da *Ballata* (cc. 63-67).....68

Figura 3.12 – Esquema harmônico da parte A do primeiro intermezzo coral.....71

Figura 3.13 – a) Primeira série coral, utilizada na seção B do primeiro intermezzo coral; b) Matriz das variações e transposições da primeira série coral.....72

Figura 3.14 – Polifonia de variações e transposições da primeira serie coral, na seção B do primeiro intermezzo coral.....73-74-75

Figura 3.15 – Simetria inversiva na construção do hexacorde 6-z42.....75

Figura 3.16 – Motivo *Fratello* e exposição da série *Speranza* em $P_6$, pelo barítono, e $I_3$, pela *soprano drammatico*.....77

Figura 3.17 – Trecho desenvolvido sobre as séries *Libertà* ($I_{10}$) e *Preghiera* ($R_5$), acompanhados por ciclo de harmonias derivadas das coleções octatônicas ($OCT_{1,2}$ – $OCT_{0,2}$ – $OCT_{0,1}$).....79

Figura 3.18 – Séries e conjuntos utilizados no dueto entre a mãe e o prisioneiro, final da primeira cena.....81

Figura 3.19 – Acordes finais da primeira cena, conjunto 4-16 (0157) e o hexacorde 6-30, derivado da coleção octatônica $OCT_{0,2}$.....82

Figura 3.20 – Apresentações da série *Libertà* na forma $P_0$, no início de cada uma das três estrofes da ária do tenor, na segunda cena (cc. 360; 385; 410).....84

Figura 3.21 – Trecho entre os compassos 381 e 395, entre o final da primeira estrofe e a apresentação dos dois primeiros versos da segunda estrofe.....87-88

Figura 3.22 – Recurso instrumental para ilustrar uma situação de cena (cc. 506-510).....89

Figura 3.23 – Motivo *Fratello* apresentado no início da segunda cena (cc. 281-282).....90

Figura 3.24 – Transformações do motivo *Fratello* e do breve interlúdio instrumental, no início do último número da segunda cena.....93

Figura 3.25 – Final da cena 2, desenvolvimento da série I, a partir da justaposição e sobreposição de hexacordes 6-27.....94-95

Figura 3.26 – Início da terceira cena e a utilização da série *Preghiera* entre a voz do prisioneiro e os instrumentos da orquestra.....97

Figura 3.27 – Utilização das formas da série *Preghiera* no início do primeiro *Ricercare*, *Super "Signore, aiutami a camminare"*.....98

Figura 3.28 – Utilização de conjuntos e subconjuntos procedentes do motivo *Fratello* no início do segundo *Ricercare*, *Super "Fratello"*.....99

Figura 3.29 – Início do terceiro *Ricercare*, *Super "Roelandt"*.....100

Figura 3.30 – Final da terceira cena, súplica sobre forma $P_7$ da série *Pregheira*, motivo *Roelandt* e forma $I_0$ da série *Libertà* (cc. 788 – 822).....102-103

Figura 3.31 – Compassos iniciais do segundo intermezzo coral (cc. 823 – 826).....105

Figura 3.32 – Surgimento do motivo melódico baseado no hexacorde 6-27 e tetracordes 4-18 (1047) no segundo intermezzo coral (cc. 827 – 830).....106

Figura 3.33 – Parte B do segundo intermezzo coral, polifonia de formas da série coral (cc. 835 – 842).....107

Figura 3.34 – Início da quarta cena, melodia construída sobre a forma $P_{10}$ da série *Libertà* e acompanhada por tetracordes 4-25 (0268).....108

Figura 3.35 – Motivo construído a partir do hexacorde 6-27 e melodia do barítono sobre a forma $I_2$ da série *Speranza* (cc. 867 – 876).....109

Figura 3.36 – Saturação do coro sobre a palavra *Domine* e motivo *Fratello* cantado pelo Grande Inquisidor (cc. 892 – 899).....111

# Introdução

Luigi Dallapiccola é considerado, junto com o compositor Goffredo Petrassi, uma das principais figuras do modernismo italiano. Nasceu em 03 de fevereiro de 1904 na cidade de Pisino d'Istria, na época pertencente ao império Austro-Húngaro, atual Croácia, filho de pais italianos da região de Trentino-Alto Ádige.

Dallapiccola iniciou os estudos musicais em 1912, em sua cidade natal, tomando lições de piano e teoria musical com o maestro Pietro Pischiutta. Com o início da primeira guerra mundial, a família Dallapiccola muda-se para Graz, na Áustria, onde o jovem continuou os estudos musicais e teve contato com as obras, em especial óperas, de Mozart, Weber e Wagner. Segundo o musicólogo Virgilio Bernardoni, foi depois de assistir a uma récita da ópera *Der fliegende Holländer* de Wagner, em 1917, que Dallapiccola "se tornou plenamente consciente da sua vocação como compositor" (WATERHOUSE & BERNARDONI). Em 1918 retornam à Pisino e Dallapiccola passa a frequentar aulas de música na cidade vizinha, Trieste. Ali estudou piano com Alice Andrich Florio e harmonia com Antonio Illersber. Em maio de 1922, Dallapiccola se transfere para Florença, na Itália, para estudar piano com Ernesto Consolo, um importante concertista e professor. Entre 1923 e 1924, estudou composição com Roberto Casiraghi[1], e posteriormente com Vito Frazzi[2] no conservatório de Florença. Em 1924, assistiu a uma apresentação de *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, em um concerto organizado pela *Corporazione Casella delle Nuova Musiche*, que lhe colocou em contato com a produção musical do compositor austríaco e a segunda escola de Viena (SHACKELFORD & DALLAPICCOLA, 1981, p. 408). A partir de 1931, Dallapiccola substituiu Consolo no conservatório de Florença por diversas vezes ministrando aulas de piano, neste período conheceu Laura Luzzatto (com quem se casou em 1938) e formou-se em composição, na mesma instituição, em 1932.

---

[1] Roberto Casiraghi (1892–1966) foi um musicólogo e compositor italiano. Casiraghi iniciou seus estudos no conservatório de Parma e, posteriormente, estudou com o compositor, musicólogo e crítico musical Ildebrando Pizzetti (1880-1968), em Florença. A partir de 1923 passou a lecionar contraponto, fuga e composição no Conservatório de Florença e, em 1931, assume as disciplinas de contraponto e composição no Instituto Musical "Gaetano Donizetti", de Bergamo. Entre suas principais obras estão "La campana folle", música para cena; "La fiaccola sotto il moggio" e "La figlia di Iorio", canções para piano e voz sobre poemas de Gabriele D'Annunzio; além de madrigais e peças orquestrais.

[2] Vito Frazzi (1888-1975) foi um compositor e professor de música italiano. Frazzi estudou composição com Guido Alberto Fano, que era profundamente ligado à tradição lírica italiana. Ao longo de sua carreira, além de peças para conjuntos de câmara e orquestra, Frazzi compôs diversas óperas, madrigais e realizou trabalhos editando e arranjando partituras de óperas de compositores italianos, de Monteverdi à Gaetano Donizetti, mantendo um estudo contínuo sobre a produção operística italiana.

Apesar da formação musical fragmentada, Dallapiccola sempre manteve uma forte ligação com a ópera, em especial durante as aulas de composição de Vito Frazzi, no conservatório de Florença. Além de compor três óperas, produziu numerosos ensaios e artigos sobre a ópera italiana, em especial dos séculos XIX e XX. Segundo Antal Doráti, na introdução do livro *Dallapiccola on Opera*, o compositor sempre se definiu como um "homem do teatro" e sua ópera *Il Prigioniero* "foi realizada mais vezes do que qualquer outra ópera italiana desde Puccini" (SHACKELFORD, 1987).

Dallapiccola foi o responsável pela introdução do dodecafonismo e do serialismo na Itália, influenciando as futuras gerações e importantes compositores italianos posteriores, entre eles Luigi Nono e Luciano Berio. Segundo David Mancini (1986, p. 203), as oportunidades de lecionar nos Estados Unidos durante os anos 1950 e 1960, além dos "numerosos concertos e palestras ao redor do mundo, conferiram a reputação internacional de Dallapiccola".

Dentro da perspectiva do serialismo, problemas de continuidade e simultaneidade (relação entre material harmônico e melódico) podem surgir durante o processo composicional. Desde a elaboração da série, que é o cerne desta técnica – e que influencia todos os demais parâmetros da composição musical, incluindo tratamento melódico, contrapontístico e harmônico –, até questões relacionadas à instrumentação, texturas, gestos e estruturas musicais estão envolvidas nesses problemas. Compositores como Igor Stravinsky, por exemplo, desenvolvem maneiras próprias de solucionar tais questões. O uso de séries simétricas, matrizes rotatórias e verticalização de fragmentos de séries em entidades harmônicas, entre outros, ajudam a minimizar esses problemas. Após observar tais procedimentos nas obras seriais de Stravinsky,[3] foi levantada a hipótese de que Dallapiccola talvez pudesse ter desenvolvido processos similares, ou particulares, em suas obras seriais.

Ao longo de sua carreira, Dallapiccola construiu um estilo de composição serial e dodecafônica altamente pessoal, que passou por uma evolução contínua, desde o final da década de 1930 até sua morte em 1975. Compôs três óperas (*Volo di Notte*, de 1940; *Il Prigioniero*, de 1944-8; e *Ulisse*, de 1968), uma representação sacra (*Job*, de 1950), um balé (*Marsia*, de 1942-3) e diversas obras para grupos de câmara, coro, orquestra e voz

[3] No trabalho *Pluralidade e unidade: uma análise dos processos composicionais no balé Agon, de Igor Stravinsky* (VOTTA, 2012).

com acompanhamento de diferentes formações (MACDONALD, 1976). O compositor também produziu inúmeros ensaios e artigos sobre música e sobre suas reflexões políticas e sociais, além de apresentar programas de rádio e televisão em Florença.

Dallapiccola iniciou a composição de *Il Prigioniero* em janeiro de 1944, ano da libertação de Florença do domínio nazifascista, e finalizou apenas em meados de 1948 – a ópera só foi estreada em 1 de dezembro de 1949, em uma versão para rádio, na sede da RAI (rádio estatal italiana), sob a regência de Hermann Scherchen. A primeira apresentação em teatro de ópera ocorreu em Florença, no *Teatro Comunale*, em 20 de maio de 1950, também sob a regência de Scherchen. Trata-se de uma ópera em um Prólogo e um Ato, com quatro cenas e dois interlúdios corais, baseada nos textos *La torture par l'espérance* (da coleção *Nouveaux contes cruels*), do escritor francês Auguste Villiers de l'Isle-Adam, e *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* de Charles de Coster, entre outros. A adaptação dos textos para o libreto da ópera foi feita pelo próprio Dallapiccola[4].

O sucesso da obra foi surpreendente, segundo os registros do editor, nos doze anos subsequentes à estreia, a ópera foi executada nada menos que 186 vezes entre apresentações para rádio, concertos e cena – em montagens completas (HAREWOOD & PEATTIE, 1997, p. 681). Ben Earle, afirma que *Il Prigioniero* é a ópera italiana do século XX mais tocada após *Turandot* (1924), de Puccini, e o compositor italiano Riccardo Malipiero, em um artigo sobre a obra de Dallapiccola, chegou a declarar que a ópera seria considerada, no futuro, a *Cavalleria Rusticana* de nosso tempo (EARLE, 2007). Certamente, as novidades técnicas exploradas por Dallapiccola em *Il Prigioniero* – a primeira ópera italiana dodecafônica, escrita poucos anos após *Lulu*, de Alban Berg – e o crescente interesse pelas técnicas da segunda escola de Viena na Europa do pós-guerra, ajudaram a impulsionar as récitas da ópera nos anos seguintes à estreia, mas, de fato, o principal aspecto responsável por seu sucesso é o diálogo direto com a realidade sócio-política pelo qual o continente acabava de passar. Em outras palavras, como disse o próprio Dallapiccola (1980, p. 411-12), *Il Prigioniero* é, acima de tudo, um "protesto contra a

[4] No texto *Genesi dei "Canti di Prigiona" e del "Prigioniero": frammento autobiografico*, escrito por Dallapiccola entre 1950 e 1953 (publicado em 1980 no livro *Parole e Musica*, editado por Fiamma Nicolodi), são apresentadas as circunstâncias e processos adotados na criação das duas obras (*Canti di Prigiona* e *Il Prigioniero*), incluindo as adaptações dos textos para o libreto em *Il Priginiero* (DALLAPICCOLA, 1980, p. 399-420).

tirania e a opressão", uma ópera que "aborda a tragédia [daqueles anos de guerra], a tragédia da perseguição, sentida e sofrida por milhares de pessoas". Portanto, como afirma Malipiero, o principal responsável pelo sucesso e o interesse que a ópera desperta é o "assunto" que ela aborda (Em EARLE, 2007).

A história se passa na Espanha, durante a segunda metade do século XVI, no reinado de Filipe II. Na adaptação do texto de Villiers de l'Isle-Adam, Dallapiccola elimina a identidade do protagonista, denominado simplesmente como "O Prisioneiro" (no texto original, o rabino Aser Abarbanel – judeu de Aragão, preso pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, acusado de usura e desdém impiedoso pelos pobres). Tanto no texto original, como no libreto da ópera o prisioneiro sofre torturas diárias durante seu cárcere, mas é sempre reconfortado pela falsa relação fraternal sustentada pelo Carcereiro – na realidade, o Grande Inquisidor (no texto original, chamado de o venerável Pedro Arbulez d'Espila) – que sustenta a esperança de libertação do condenado.

Os demais personagens possuem uma participação simbólica, embora contribuam com o argumento central da obra, o da tortura pela esperança; a Mãe (*La Madre*), personagem criada pelo compositor e representada por uma *soprano drammatico*, aparece no Prólogo e na primeira cena do Ato único. No Prólogo, divido entre um canto de introdução e uma *Ballata*, ela descreve um sonho que a atormenta todas as noites, onde vê seu filho ser torturado por uma figura sinistra, obscura, que ela crê ser o rei Filipe II travestido de morte. Na primeira Cena, *La Madre* se encontra pela última vez com seu filho, durante uma visita ao cárcere, e testemunha a narrativa de esperança do protagonista, que diz ter ouvido a palavra *fratello* (irmão, em italiano) do Carcereiro – para ele, um sinal de fraternidade, o que lhe dá a esperança de libertação; Dois Sacerdotes e um Frade Redentor aparecem apenas na terceira cena do Ato único, quando o prisioneiro já está em fuga das masmorras de Zaragoza. O Frade Redentor (*Fra Redemptor*) é um personagem puramente cênico, mudo, que aparece logo no início da cena carregando um instrumento de tortura (não especificado) e some logo em seguida. Os dois Sacerdotes, representados por um tenor e um barítono, surgem no meio da cena, pouco antes do prisioneiro conseguir escapar, e dialogam sobre as execuções programadas para o dia seguinte, pedindo a redenção das almas dos condenados e afirmando que a morte deles é por negarem a autoridade real. A participação dos Sacerdotes é breve, mas ajudam a reforçar a tensão dramática da cena.

Segundo Ben Earle, o sadismo totalitário exposto no libreto – e personificado na figura do Carcereiro – foi interpretado por muitos como uma forma pela qual o compositor protestou contra a tirania do fascismo e da igreja católica (que em muitos momentos se omitiu perante as barbaridades cometidas pelo regime) (EARLE, 2007, p. 16). De fato, a forma como o enredo se desenvolve, a época em que a ópera foi concebida e apresentada ao público e a história pessoal de Dallapiccola – casado com uma judia e residente na Itália durante toda a permanência do regime nazifascista no poder – favorecem a relação da trama com os acontecimentos reais. Earle, citando o filósofo esloveno Slavoj Žižek, associa a tortura pela esperança retratada na ópera com o processo de extermínio do povo judeu nos campos de concentração, onde a sucessão sistemática e contínua de maus tratos e privações exclui a singularidade e a dignidade humana, antes do assassinato propriamente dito. Do mesmo modo, o Prisioneiro é convencido de que conquistará a liberdade mas, após conseguir fugir do cárcere, no final da ópera, é novamente capturado pelo Grande Inquisidor e encaminhado para a fogueira. Em seu último suspiro, o protagonista questiona, *la libertà?* (a liberdade?), antes do acorde final.

O tema da opressão e do controle autoritário é recorrente na produção artística europeia do pós-guerra e também foi explorado por George Orwell (pseudônimo de Eric Arthur Blair) em seu livro *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (ou *1984*), escrito em 1948. No livro, o escritor britânico, retrata uma sociedade completamente dominada pelo Estado, onde tudo é feito coletivamente, mas cada qual vive sozinho. Ninguém escapa à vigilância do Grande Irmão, personificação literária do poder cínico e cruel presente também na ópera de Dallapiccola. De fato, a ideologia do Partido dominante em *Oceânia* (país fictício retratado no livro) não visa nada de coisa alguma para ninguém, no presente ou no futuro, e constitui uma ameaça à liberdade e a singularidade de cada indivíduo, tema abordado explicitamente em *Il Prigioniero*.

# 1.
# Aspectos gerais sobre a técnica serial e dodecafônica de Luigi Dallapiccola

No primeiro capítulo do livro *The Twelve-Tone Music Of Luigi Dallapiccola*, intitulado *On the Twelve-Tone Road (1942–1950)*, uma alusão ao artigo do próprio compositor, *Sulla Strada Della Dodecafonia*, Brian Alegant explica a evolução da linguagem composicional de Dallapiccola e distribui sua produção em cinco fases: pré-serial (até 1942); fase [serial] 1 (1942-1950); fase 2 (1950-1955); fase 3 (1956-1960); fase 4 (1960-1972)[5]. Muitas obras do período pré-serial não estão publicadas e permanecem inéditas, segundo Alegant, aproximadamente dez obras desse período foram publicadas, com destaque para *Volo di Notte* (1940), uma ópera em um ato, e *Canti di Prigiona* (1938-41), para coro, dois pianos, duas harpas e percussão. As obras da primeira fase serial do compositor incluem *Liriche greche*, *Il prigioniero*, *Quattro liriche di Antonio Machado*, *Job* entre outras. Grande parte das obras da primeira fase são vocais e utilizam textos de autores diversos como Joyce, Antonio Machado, Michelangelo e do próprio Dallapiccola, como no caso da ópera *Il Prigioniero*, que possui libreto escrito pelo compositor a partir de textos de outros autores. Alegant observa que grande parte das linhas vocais desse período são *cantabile* e exigem, além de grande saltos e extensões abrangentes, contrastes dinâmicos e precisão rítmica dos intérpretes; possuem, tipicamente, marcação de expressão *espressivo*, ou *molto espressivo*. É possível notar, nas obras da primeira fase, o lirismo típico da produção operística italiana da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX, com uma mistura idiossincrática entre o *bel canto* e elementos expressionistas, perceptível em diferentes momentos de *Il Priginiero*, mas presente também em *Sex carmina alcaei* (1943), uma das peças que compõem as *Liriche greche* – e uma das obras iniciais da primeira fase – e *Quattro liriche di Antonio Machado* (1948), que está entre as últimas obras da primeira fase.

De modo geral, entre 1942 e 1950 Dallapicolla utiliza diversas técnicas distintas inspiradas em Berg, Webern e seus contemporâneos italianos (ALEGANT, 2010, p. 9). Segundo o autor, as obras da primeira fase são "lineares em termos de organização das alturas. São caracterizadas por abordagens semelhantes para os parâmetros de textura, manipulação de séries, ritmo e paisagem sonora". As texturas da primeira fase são

[5] Após finalizar a obra *Commiato*, para soprano e 15 executantes, com texto atribuído a Brunetto Latini, em 1972, Dallapiccola passa a se dedicar exclusivamente a difusão de suas obras e a realização de seminários e viagens internacionais. Apesar da intensa atividade profissional, sua saúde se deteriora consideravelmente. Segundo uma nota no diário do compositor, registrado por Rudy Shackelford (1981, p. 434) no artigo *A Dallapiccola Chronology*, Dallapiccola passa a ter dificuldades de respiração e sente fortes dores pulmonares.

predominantemente polifônicas e abundantes de dispositivos canônicos consagrados como inversão, retrogradação, ampliação e diminuição. As seções polifônicas são ocasionalmente interrompidas por passagens homofônicas que, segundo Alegant (2010, p. 13), funcionam como interlúdios. Em 1951, Dallapiccola escreve a seguinte reflexão:

> Mesmo hoje em dia é possível escrever fugas, usando os métodos tradicionais ou também os métodos modernos e atonais, mas, para cada uma dessas fugas, sempre se manterá fiel a um caráter antiquado, pois Fuga é uma forma, e como tal, limitada, mortal. Por outro lado, polifonia não é forma, mas um princípio; e como tal, é atemporal e, enquanto música continuar a ser criada, "imortal". É importante enfatizar que o cânone [imitação], que ocupa um lugar importante na dialética dodecafônica, não é uma *forma*, mas parte do *princípio* da polifonia? (DALLAPICCOLA, 1980, p. 462; tradução minha).

Segundo Alegant (2010, p. 13), durante a primeira fase serial de Dallapiccola, ele ainda não havia estabelecido a prática de utilizar apenas uma série por composição e vários trabalhos utilizam séries distintas em diferentes movimentos e, em algumas obras, duas séries em um mesmo movimento. Essa é uma caraterística importante, pois em *Il Prigioniero*, Dallapiccola trabalha com séries distintas, não ligadas aos movimentos (ou atos), mas aos afetos expressados pelos personagens durante a trama. O autor afirma que essas peças são geralmente carregadas de pedais e dobras de oitavas, que resultam em uma espécie de sustentação harmônica e, ritmicamente, as superfícies são construídas por frases simétricas, estruturas periódicas e simples em apresentações com métrica relativamente "quadradas", com ataques frequentes nos tempos fortes e harmonias com ritmos consistentes. De fato, mesmo em trechos onde há alterações métricas e mudanças de fórmulas de compassos, os acentos raramente são deslocados dos tempos fortes. Uma importante exceção dessa característica, que será observada a seguir nesse trabalho, é a abertura da ópera *Il Prigioniero*, onde Dallapiccola justapõe dois gestos homofônicos distintos, ambos com acentos deslocados do tempo forte, característica que se mantém durante todo o acompanhamento harmônico para o canto de súplica da personagem *La Madre*.

Alegant (2010, p. 14) observa que as texturas e paisagens sonoras da primeira fase são marcadas pela orquestração etérea, com sonoridades suaves e mais atmosféricas do que as obras atonais e seriais de Webern e Schoenberg. Sobre esse aspecto, veremos a

seguir durante as análises musicais, que Dallapiccola opta, muitas vezes durante a ópera, por uma orquestração que, aparentemente, torna o acompanhamento mais próximo de uma textura harmônica impalpável, no qual as relações entre as classes de alturas não são colocadas em primeiro plano, formada por acordes que compartilham as mesmas características intervalares em relação às séries, embora aparentemente não estabeleçam uma organização sistemática do ponto de vista serial e dodecafônico. Entretanto, ao observarmos a relação entre as entidades harmônicas e melódicas em trechos específicos, é possível constatar que Dallapiccola trabalha com conjuntos e subconjuntos derivados da coleção octatônica relacionados a processos seriais e dodecafônicos de uma maneira bastante idiossincrática.

* * *

A segunda e a terceira fase serial do compositor são mais breves e as mudanças técnicas ocorrem de maneira mais sútil, embora significativamente. De modo geral, durante a segunda fase Dallapiccola se aproxima mais das técnicas Webern e Schoenberg e produz peças altamente expressivas, acessíveis, transparentes (no que diz respeito à técnica composicional) e concisas. As principais obras desse período são o *Quaderno musicale di Annalibera*, para piano (posteriormente orquestrado nas *Variações para Orquestra*); *Canti di liberazione*, para coro e orquestras; *Goethe-Lieder*, para mezzo-soprano e trio de clarinetes; e *Piccola musica notturna*, para orquestra. Alegant afirma que o período do pós-guerra contribuiu bastante para a evolução técnica de Dallapiccola nos anos de 1950. O transito livre entre os países, a difusão de concertos e a distribuição de livros e partituras colocaram-no em contato com obras contemporâneas importantes. Segundo Alegant (2010, p. 29), Dallapciccola se debruçou sobre o livro *Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*, de René Leibowitz, publicado em 1947, onde pôde estudar detalhadamente muitas das técnicas e processos composicionais de Schoenberg, Webern e Berg.

Em sua terceira fase serial, Dallapiccola se aprofunda nas obras tardias de Webern e de Schoenberg e suas obras se tornam "mais complexas formalmente, mais intrincadas ritmicamente e mais expansivas em tamanho e escopo" (ALEGANT, 2010, p. 47). Em suma, simbolizam uma absorção mais consistente das técnicas da Segunda Escola de Viena. Alegant afirma que, durante essa fase, a manipulação rítmica se torna mais

sofisticada e observa-se a predominância de ritmos flutuantes com menos imposições métricas e ritmos marcantes. As elaborações seriais se tornam mais simétricas e distribuídas em diferentes contextos, com estruturas de palíndromo em diferentes níveis, séries individuais, em interações de séries, frases, estruturas e até mesmo em movimentos inteiros (ALEGANT, 2010, p. 47). As principais obras desse período são *Cinque Canti*, para barítono e oito instrumentos; *Requiescant*, para coro e orquestras; e *Dialoghi*, para violoncelo e orquestra.

A quarta e última fase serial de Dallapiccola é inaugurada por *Preghiere*, em 1962, escrita para barítono e orquestra de câmara. Trata-se de um período em que suas técnicas composicionais já estão consolidadas, e que Dallapiccola trabalha com materiais mais concisos e ordenados. Alegant (2010, p. 84) escreve que *Preghiere* antecipa muitas das técnicas utilizadas posteriormente em *Ulisse* e em outros trabalhos de sua última fase, especialmente a combinatoriedade inversional de hexacordes e a tendência de compor com agregados, em oposição às séries. Além da estruturação através de hexacordes, Dallapiccola também desenvolve emaranhados mais complexos de polifonia, remetendo às obras da primeira fase, mas desta vez, com flutuações maiores na organização rítmica e, consequentemente, na estrutura formal das obras.

## 1.1 – As partições cruzadas na primeira fase serial do compositor

No artigo *Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-tone Music*, de 2001, Brian Alegant (2001, p. 1-40) apresenta o conceito de partições cruzadas[6] como formações bidimensionais da relação entre harmonia e melodia na música serial e explora as implicações analíticas desse conceito nas obras *Concerto Op. 24*, de Webern, *Concerto para Piano*, de Schoenberg e no quarto movimento, dos *Cinque Frammenti di Saffo*, de Dallapiccola.

Alegant (2001, p. 1) cita o artigo de Donald Martino, *The Source Set and its Aggregate Formations*, de 1961, como um trabalho pioneiro que examina o universo cromático sob um ponto de vista relacional, demonstrando como os operadores dodecafônicos podem ser usados para controlar elementos harmônicos (verticais) e melódicos (horizontais) na composição musical. Entre os aspectos apresentados por Martino, Alegant destaca as configurações bidimensionais como base para o seu trabalho. Para explicar o conceito de partições cruzadas, O autor sobrepõe três tetracordes horizontalmente, uma partição cruzada 3x4 (Fig. 1.1a). Nesse exemplo, com configuração bidimensional das classes de alturas, as colunas são realizadas como acordes, e as séries, essencialmente melódicas, são diferenciadas umas das outras pelo registro, timbre e outros parâmetros. São quatro tricordes verticais e três tetracordes horizontais. Os tricordes são membros da classe de conjuntos 3-1 (012)[7] e os tetracordes são membros da classe de conjuntos 4-28 (0369), compreendendo o total cromático. O principal sentido das partições cruzadas é promover a variação melódica dos tetracordes horizontais (melodias), preservando a integridade harmônica dos agrupamentos verticais. Para demonstrar essa possibilidade, é realizada uma permutação dos tricordes verticais, preservando suas classes de conjuntos, e modificando os tetracordes horizontais (Fig. 1.1b e 1.1c).

---

[6] Do inglês *cross-partition*.

[7] Neste trabalho, será adotado o padrão de Joseph Straus para as classes de conjuntos: a "forma normal" será grafada entre colchetes com os numerais de 0 a 11 separados por vírgulas, ex. [0, 3, 5, 7]; a "forma prima" será grafada entre parênteses com os numerais de 0 a 9 e as letras "t" e "e" representando os membros 10 e 11 das classes de conjuntos, respectivamente, ex. (012345789t). Para as séries dodecafônicas, será adotada a primeira exposição da série como a "forma original", simbolizada pela letra "P", seguido do número correspondente da classe de altura que ela começa subscrito, por exemplo, uma série iniciada na nota Ré terá a "forma original" abreviada para $P_2$, correspondente ao método de altura absoluta. As variações das séries terão as seguintes abreviações: para a inversão, a letra "I"; para o retrógrado, a letra "R"; para o retrogrado da inversão, as letras "RI", sempre adotando o método de altura absoluta (STRAUS, 1990).

Partições cruzadas 3x4

(a) Partições cruzadas bidimensional, X

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 0 | 3 | 6 | 9 | C | E♭ | F♯ | A | ← | |
| 1 | 4 | 7 | t | C♯ | E | G | B♭ | ← | 4-28 (0369) |
| 2 | 5 | 8 | e | D | F | A♭ | B | ← | |
| ↑ | ↑ | ↑ | ↑ | | | | | | |

Todos 3-1 (012)

(b) Permutações de X, mantendo os conjuntos verticais

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 0 | 5 | 6 | e | ← | 4-9 (0167) |
| 1 | 4 | 7 | t | ← | 4-28 (0369) |
| 2 | 3 | 8 | 9 | ← | 4-9 (0167) |
| ↑ | ↑ | ↑ | ↑ | | |

Todos 3-1 (012)

(c) Outras permutações de X, mantendo os conjuntos verticais

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 0 | 3 | 8 | e | ← | 4-17 (0347) |
| 1 | 4 | 7 | t | ← | 4-28 (0369) |
| 2 | 5 | 6 | 9 | ← | 4-17 (0347) |
| ↑ | ↑ | ↑ | ↑ | | |

Todos 3-1 (012)

Figura 1.1 – Partições cruzadas 3x4 com suas possíveis permutações melódicas (horizontais), mantendo os conjuntos harmônicos (verticais) (ALEGANT, 2001, p. 2, ex. 1), em tradução minha.[8]

O princípio de permutação das partições cruzadas pode ser aplicado a séries de doze notas, e uma das maneiras de se obter o mesmo resultado é fragmentando a série em segmentos menores de igual tamanho (como, por exemplo, seis bicordes, quatro tricordes ou três tetracordes), verticalizar esses segmentos e, em seguida, arranjar as classes de alturas em colunas para obter as linhas melódicas desejadas. Segundo Alegant, essa técnica possibilita projetar segmentos da série e criar novas melodias, mantendo a consistência harmônica (das simultaneidades) e a variedade motívica do material musical.

Para introduzir algumas definições básicas da aplicação das partições, Alegant utiliza como exemplo o *Concerto Op. 24* de Webern. Segundo a análise do autor, a série apresentada na abertura do *Concerto* é construída pela justaposição de quatro tricordes da classe de conjuntos 3-3 (014), denominados nesse estudo de partição *A* e apresentados pelo

[8] No original, *Some 3x4 cross-partitions*.

Oboé, Flauta, Trompete e Clarinete consecutivamente e reapresentados em seguida pelo piano, mas com a troca da primeira e última nota de cada tricorde (Fig. 1.2). Neste ponto, Alegant (2001, p. 3) observa que uma análise dodecafônica da série, ou seja, observar a série como uma sequência fixa de doze notas, pode desviar completamente o foco da elaboração motívica desenvolvida por Webern na obra, além de tornar exaustiva a tentativa de relação entre o material melódico e harmônico "pelo número de séries apresentadas simultaneamente e as frequentes elisões e sobreposições".

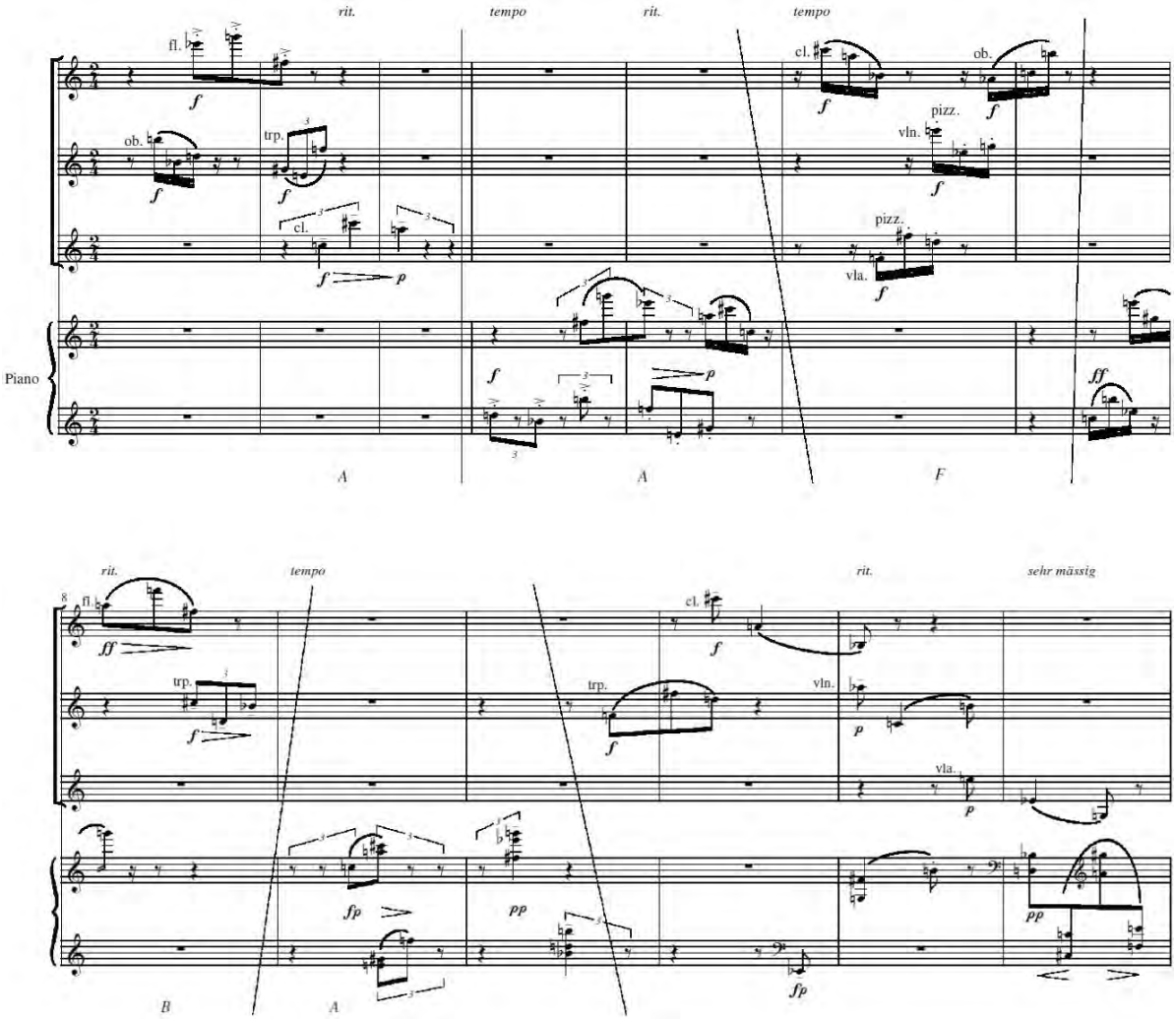



Figura 1.2 – Justaposição da partição *A* no *Concerto Op. 24* de Weber, por Alegant (2001, p. 4-5, ex. 2).

Duas características essenciais das partições são apresentadas pelo autor para compreendermos as análises que serão desenvolvidas a seguir. A primeira característica, denominada de *inventory*, traduzido como inventário nesse trabalho, diz respeito às classes de conjuntos produzidas pela combinação das classes de alturas constituintes do material

observado. Utilizando como exemplo a partição *A*, Alegant demonstra seis combinações possíveis entre os quatro tricordes apresentados anteriormente e verifica a geração de três pares de hexacordes complementares (Fig. 1.3). A segunda característica das partições cruzadas é o grau de simetria presente no material. "O grau de simetria especifica o número de operações que preserva as classes de alturas; ele demonstra a extensão em que certos conjuntos de classes de alturas de uma partição são transformados em outros [conjuntos], mediante transposição e inversão" (ALEGANT, 2001, p. 5). O grau de simetria da partição *A* é preservado em quatro variações dos tricordes, ou seja, as classes de conjuntos são mantidas em quatros variações (transposições ou inversões) dos tricordes.

Partição *A* = [ (019) (2te) (367) (458) ]
clarinete oboé flauta trompete

Inventário de hexacordes de *A*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| (019) + (2te) | (367) + (458) | = | 6-1 | (012345) |
| (019) + (458) | (367) + (2te) | = | 6-20 | (014589) |
| (019) + (367) | (2te) + (458) | = | 6-30 | (013679) |

Figura 1.3 – Inventário da partição *A*, Alegant (2001, p. 4), em tradução minha.[9]

* * *

Dallapiccola utiliza as partições cruzadas de modo bastante particular e, segundo Alegant (2010, p. 21), este se torna um de seus processos dodecafônicos preferidos. Durante a primeira fase serial, as partições cruzadas são utilizadas em diferentes funções: iniciam e finalizam seções; são utilizadas pontualmente em trechos específicos de seções e movimentos; e eventualmente estão localizadas em momentos de climax musical. Desta forma, é possível encontrar partições cruzadas em diferentes trechos das obras de sua primeira fase serial, embora não de maneira sistemática, como ocorre em Webern e Schoenberg. Por outro lado, o compositor amplia seu entendimento sobre as partições cruzadas traçando paralelos entre a música e a literatura, relacionando o desenvolvimento de um personagem de uma obra literária ao desenvolvimento temático de uma obra musical. De fato, em diferentes trechos do artigo *Sulla Strada Della*

[9] No original, *Trichordal partition A and its hexachordal set-class inventory*.

*Dodecafonia*, Dallapiccola analisa textos de James Joyce e Marcel Proust. Em dado momento, descrevendo as maneiras como Joyce desenvolve o personagem Lynch, em Ulysse, Dallapiccola escreve:

> Em uma ocasião, anos atrás, tive a oportunidade de falar sobre certas alusões musicais na arte de Webern e compará-las com algumas passagens em Ulysses. A maneira como Joyce usa o nome de Lynch, um jovem amigo de Stephen Dedalus, não tem nada a ver com um simples jogo de palavras [...] A observação que faço sobre a prosa de Joyce me encorajou e me demonstrou que, no fundo, o problema atual das artes é apenas um. As assonâncias que notei em Joyce, me fizeram perceber que, usando a série dodecafônica, o trabalho mais atento e consciencioso deve ser dedicado à articulação; o contato com Proust deu a possibilidade de orientar-me, de forma mais ampla, sobre a dialética e sobre o novo senso construtivo do sistema dodecafônico. (DALLAPICCOLA, 1980, p. 354-355; tradução minha)

Logo em seguida, ao descrever como Proust cria e desenvolve a personagem Albertine, em *l'Ombre des jeunes filles en fleur*, Dallapiccola escreve:

> Na música serial, ao invés de nos deparamos com um personagem claramente definido desde o início, ritmicamente e melodicamente, será necessário esperarmos um longo período: exatamente como tivemos que esperar por muito tempo a definição rítmica e melódica de Albertine. (DALLAPICCOLA, 1980, p. 458-459; tradução minha)

Para demonstrar a maneira como Dallapiccola trabalha as partições cruzadas em sua primeira fase serial, Alegant utiliza como exemplo a segunda canção (*Lento, flessibile*) das *Quattro liriche di Antonio Machado*, de 1948. Trata-se de uma canção que pede uma dinâmica pianíssimo, texturas leves e translúcidas, escrita clara, utiliza tessitura abrangente para a voz, a estrutura fraseológica é bastante periódica e há uma pulsão rítmica bem marcante e definida. O texto evoca um sonho fantasioso onde o interlocutor dialoga com Deus. A peça é organizada em partes a–b–a, e passagens homofônicas são interpoladas por trechos polifônicos com breves episódios canônicos. Alegant (2010, p. 24) aponta alguns procedimentos nesta breve canção: na primeira seção (cc. 43–52), ocorrem três partições cruzadas na parte do piano, nomeadas como P-0, R-6 e P-t, além de duas linhas vocais designadas P-e e I-6. A seção central incorpora um stretto que eleva a

tessitura de P-3 e se desfaz logo em seguida com R-3 na voz e P-5 no piano. No compasso 55 o piano retoma R-e distribuídos em três acordes de quatro notas cada, acompanhando a melodia da voz em RI-e. I-6 é apresentado pelo piano melodicamente no compasso 56, antes de retornar a P-0 e R-5 nos compassos finais da canção. Na melodia da voz ainda aparece P-e e I-6 antes do final da canção (Fig. 1.4).

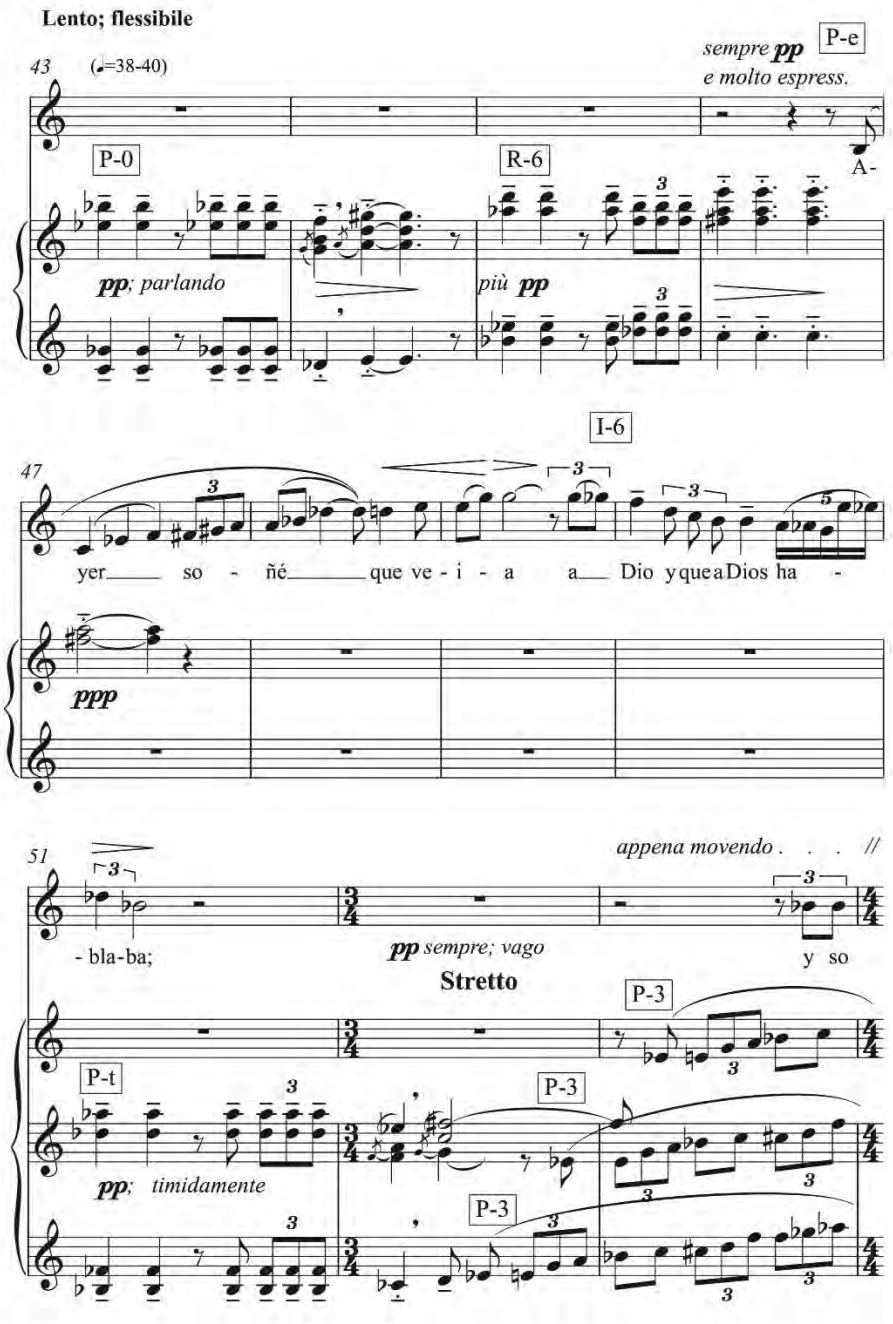



Figura 1.4 – *Quattro liriche di Antonio Machado, ii*, em Alegant (2010, p. 25).

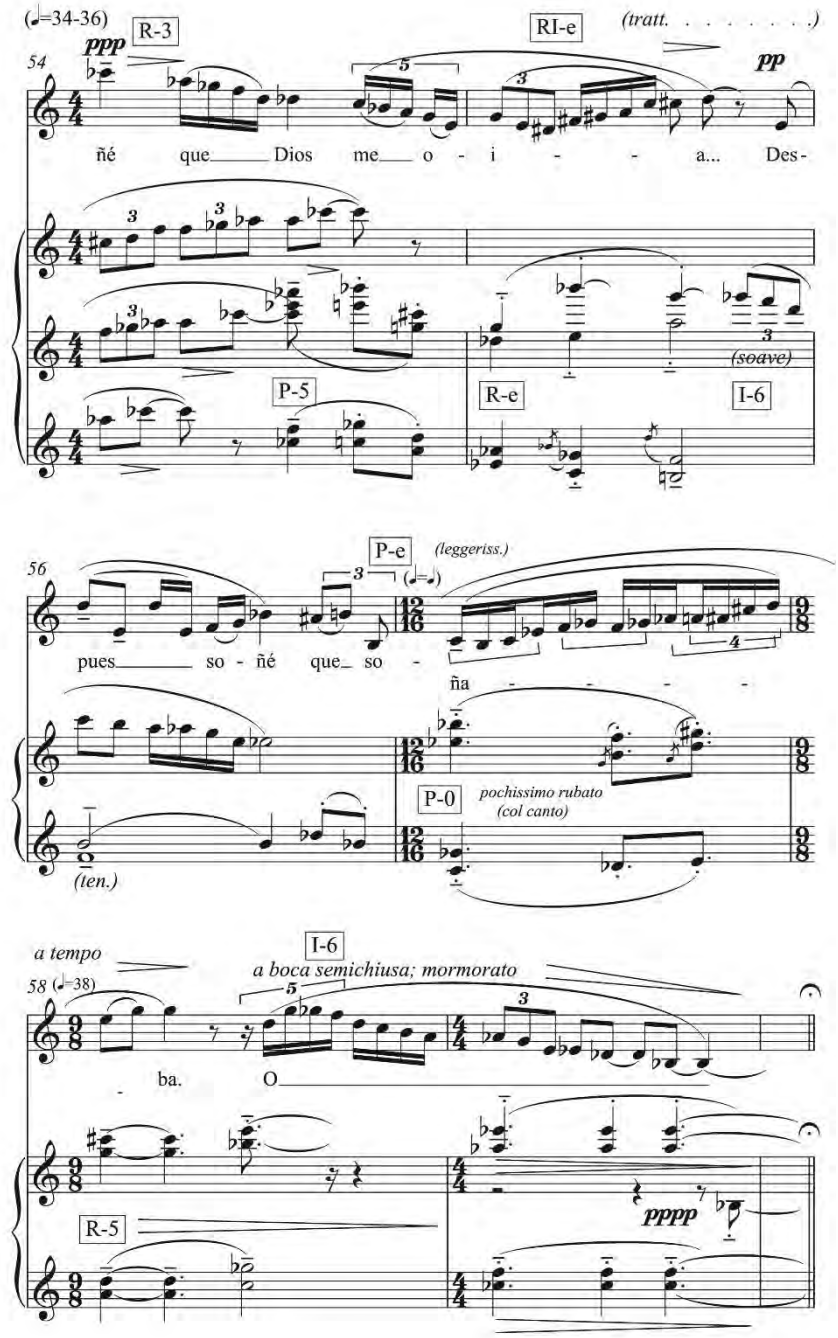



Figura 1.4 – *Quattro liriche di Antonio Machado, ii* (continuação), em Alegant (2010, p. 26).

Na Figura 1.5 podemos observar a série P-0 e suas classes de alturas. Segundo Alegant (2010, p. 24), Dallapiccola manipula os elementos desta série em $4^3$ partições cruzadas, de uma forma incomum: as notas contíguas da série aparecem horizontalmente, ao invés de verticalmente. Além disso, os dois últimos acordes cambiam notas entre o

“soprano” e “contralto” (fig. 1.5b). Como resultado a sonoridade vertical possui as classes de conjuntos 4-27 [0, 2, 5, 8], 4-25 [0, 2, 6, 8], e 4-16 [0, 1, 5, 7]. Alegant afirma que as harmonias de tetracordes são obtidas aplicando a partição na ordem [0, 3, 6, 9], [1, 4, 7, t], [2, 5, 8, e] para a série, de modo que cada série engloba uma única coleção de classes de alturas. Desta forma, o autor afirma ter identificado $4^3$ configurações da série original.

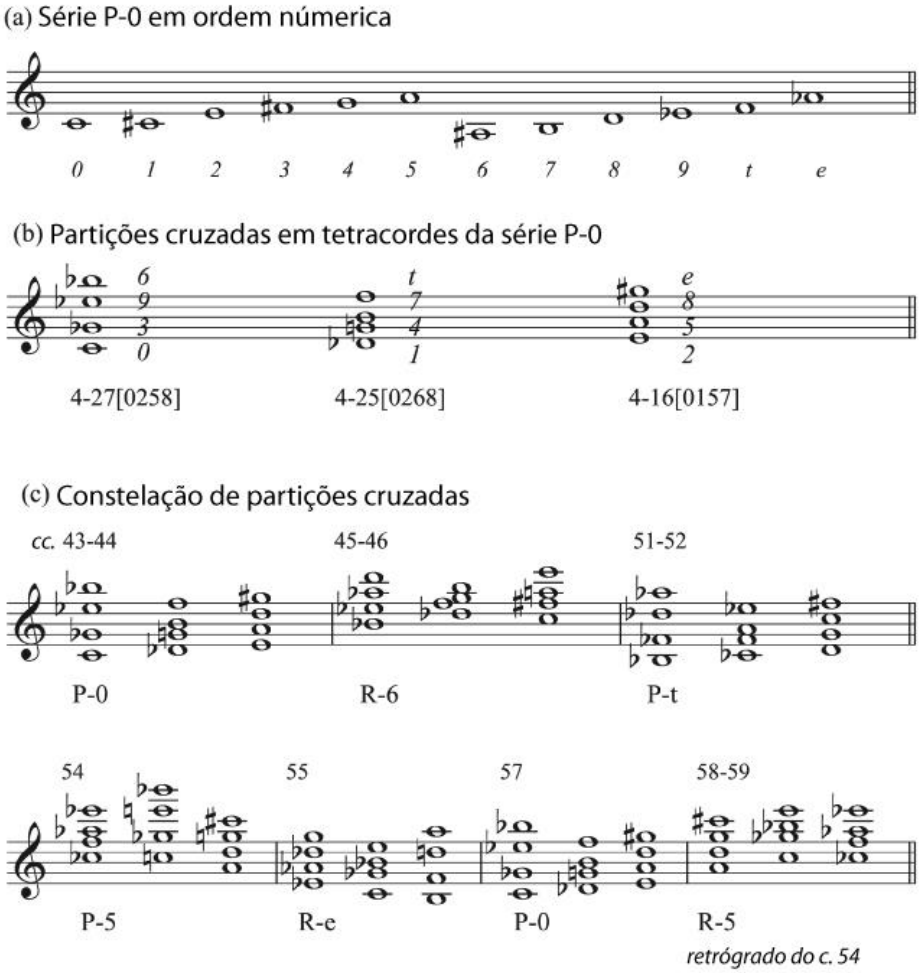



Figura 1.5 – Sumário das partições cruzadas em *Quattro liriche di Antonio Machado, ii*, em Alegant (2010, p. 27).

## 1.2 – Estruturas Octatônicas no serialismo de Dallapiccola

Uma das particularidades mais notáveis no serialismo em Dallapiccola é a utilização quase sistemática de coleções octatônicas implícitas no material serial, na construção das séries e no material harmônico, em diversas das suas obras. Roman Vlad foi o primeiro teórico a escrever sobre a inclinação do compositor em utilizar harmonias octatônicas. Segundo o autor, Dallapiccola aproveita os "espaços dodecafônicos para obter combinações tonais e modais" em que as séries podem ser descritas como variações da escala octatônica, "o que resulta no que Olivier Messiaen chama de modo de transposição limitada" (VLAD, 1957, p. 41-42; tradução minha). Ainda de acordo com Vlad, mesmo sem apresentar a escala octatônica completa de modo linear, a maneira como a série é construída e utilizada pelo compositor provoca uma "atmosfera octofônica"[10], dando como exemplo as séries utilizadas em *Quattro Liriche di Antonio Machado* e em *Tre Poemi* (Fig. 1.6)

Figura 1.6 – Elementos octatônicos nas séries de *Quattro Liriche di Antonio Machado* e de *Tre Poemi*.

Nos exemplos ilustrados por Roman Vlad (Fig. 1.6): em (a), demonstra que a série da primeira canção de *Quattro Liriche di Antonio Machado* inclui subconjuntos extraídos de duas escalas octatônicas diferentes. As primeiras sete notas fazem parte da escala

[10] Tradução para o termo *octophonic feelings*, utilizado por Roman Vlad no texto original (VLAD, 1957, p. 41-42).

octatônica denominada $OCT_{0,1}$, enquanto as últimas seis notas pertencem a escala octatônica $OCT_{0,2}$, onde o Solb funciona como pivô entre as duas; em (b), por sua vez, demonstra que a primeira frase cantada pela soprano em *Tre Poemi* também inclui subconjuntos extraídos de duas escalas octatônicas diferentes, neste caso, com menos notas em relação ao exemplo anterior. As primeiras cinco notas fazem parte da escala octatônica $OCT_{0,1}$, enquanto as últimas sete notas pertencem a escala octatônica $OCT_{0,2}$.

A pesquisadora Jamuna Samuel menciona que Dallapiccola foi introduzido as ideias octatônicas e escalas "alternativas" cedo em sua formação musical. Segundo Samuel, um dos seus principais professores de composição, Vito Frazzi, apresentou uma teoria das "escalas alternadas" em seu livro *Scale Alternate per Pianoforte*, de 1930, e foi a primeira publicação a explicar sistematicamente as escalas octatônicas na Itália (SAMUEL, 2013, p. 59). Dallapiccola, em um artigo sobre Frazzi publicado em 1937, destaca a atenção que seu professor dava ao potencial harmônico da escala octatônica. Segundo Dallapiccola (1980, p. 260), "ao contrário de quase todos os compositores contemporâneos, que baseavam grande parte de suas músicas no contraponto linear" e no desenvolvimento melódico, para Frazzi "a concatenação de acordes permanece sempre o alicerce de todo discurso musical". No livro *I vari sistemi dei linguaggio musicale* (Os vários sistemas da linguagem musical), de 1960, Frazzi apresenta a escala octatônica no contexto de outros "sistemas", incluindo o sistema diatônico, o sistema de tons inteiros e o sistema dodecafônico. Para o compositor, os sistemas diatônico e de tons inteiro haviam sido aperfeiçoados pois suas possibilidades de encadeamentos harmônicos já haviam sido estabelecidas e possuiam correspondentes na literatura musical, por outro lado, o sistema dodecafônico, pode ou não ser serial – utilizando todas as notas da escala cromática –, e a escala octatônica, que ele chama de "sistema alternativo", pode ser melhor identificado e entendido se demonstrado em um diagrama que ele batizou de *Specchio prismatico dei suoni* (Fig. 1.7) (FRAZZI, 1960, p. 8).

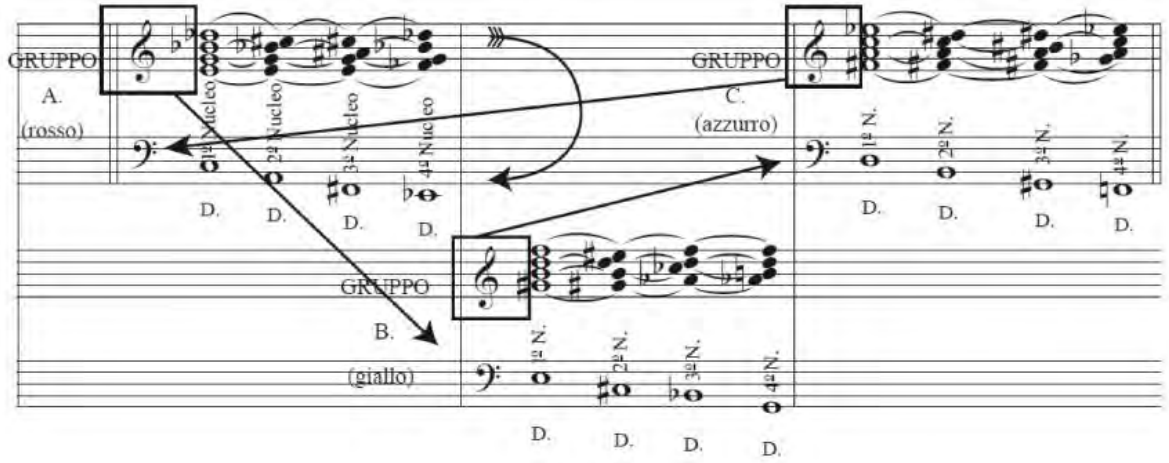



Figura 1.7 – *Specchio primatico dei suoni* (espelho prismático dos sons), de Vito Frazzi.

Em seu *Specchio prismatico dei suoni*, Frazzi deriva as três coleções octatônicas de três acordes de sétima diminuta. Para demonstrar a derivação de cada coleção, Frazzi adicionou quatro notas no baixo (que juntas formam um acorde de sétima diminuta) apresentados com simples acordes de sétima diminuta enarmonizados, cada nota do baixo, por sua vez, formam acordes dominantes com sétima e nona bemol. As setas indicam os tons comuns entre as coleções, enfatizando as relações entre elas. De acordo com o musicólogo Giorgio Sanguinetti (1993, p. 438), um dos aspectos peculiares na teoria de Frazzi é a ideia de que as coleções octatônicas "possuem origem nos acordes dominante e que a harmonia gerada a partir delas é, portanto, fortemente atrativa", uma ideia que se opõe a concepção atual das escalas octatônicas, consideradas um dos meios mais eficazes para desfuncionalizar a harmonia, generadora de um "complexo sonoro em equilibrio estático". Para Frazzi, as escalas octatônicas seriam uma alternativa ao sistema dodecafônico, que ele criticava severamente, o que causou por um tempo o resfriamento em sua relação com Dallapiccola (SANGUINETTI, 1993, p. 443). De fato, como mencionamos no inicio dessa seção, Dallapiccola trabalha de maneira idiosincrática as coleções octatônicas em suas séries dodecafônicas, garantindo consistência harmônica e melódica em suas composições.

***

Assim como nas partições cruzadas, conceitualizadas por Brian Alegant e explicadas anteriormente nesse trabalho, é possível extrairmos um inventário das classes de conjuntos da escala octatônica. Allen Forte (1991, p. 127) enumera o inventário da escala octatônica no artigo *Debussy and the Octatonic*. O inventário de Forte, sintetizado por Brian Alegant (2010, p. 114), demonstra que entre os subconjuntos da classe de conjuntos 8-28 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] encontramos uma coleção de sete notas, seis hexacordes, sete pentacordes, doze tetracordes e inumeros tricordes e bicordes que não foram incluídos nesse exemplo (Fig. 1.8). Os dois hexacordes destacados em negrito, as classes de conjuntos 6-27 [0, 1, 3, 4, 6, 9] e 6-30 [0, 1, 3, 6, 7, 9], são os únicos subconjuntos da escala octatônica que podem ser mapeados em seus complementos, os demais hexacordes são Z-relacionados. Joseph Straus (2013, p. 157) destaca que o conjunto 8-28 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] foi amplamente utilizado por Bartók e Stravinsky, entre outros compositores do séc. XX, pelo fato de possuir inúmeras características distintas dos outros conjuntos. O principal aspecto é o fato desse conjunto ser altamente simétrico, tanto transpositivamente, como inversivamente e também por ele mapear-se nele mesma em "quatro níveis de transposição e quatro níveis de inversão – assim como o seu complemento, o acorde de sétima diminuta".

| | | |
|---|---|---|
| Coleção octatônica: | 8-28 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10] | |
| Subconjuntos: | 7-31 [0, 1, 3, 4, 6, 7, 9] | |
| | 6-z13 [0, 1, 3, 4, 6, 7] | (6-z42 [0, 1, 2, 3, 6, 9]) |
| | 6-z23 [0, 2, 3, 5, 6, 8] | (6-z45 [0, 2, 3, 4, 6, 9]) |
| | **6-27 [0, 1, 3, 4, 6, 9]** | |
| | **6-30 [0, 1, 3, 6, 7, 9]** | |
| | 6-z49 [0, 1, 3, 4, 7, 9] | (6-z28 [0, 1, 3, 5, 6, 9]) |
| | 6-z50 [0, 1, 4, 6, 7, 9] | (6-z29 [0, 2, 3, 6, 7, 9]) |
| | 5-10 [0, 1, 3, 4, 6] | |
| | 5-16 [0, 1, 3, 4, 7] | |
| | 5-19 [0, 1, 3, 6, 7] | |
| | 5-25 [0, 2, 3, 5, 8] | |
| | 5-28 [0, 2, 3, 6, 8] | |
| | 5-31 [0, 1, 3, 6, 9] | |
| | 5-32 [0, 1, 4, 6, 9] | |
| | 4-9 [0, 1, 6, 7] | |
| | 4-10 [0, 2, 3, 5] | |
| | 4-12 [0, 2, 3, 6] | |
| | 4-13 [0, 1, 3, 6] | |
| | 4-z15 [0, 1, 4, 6] | |
| | 4-17 [0, 3, 4, 7] | |
| | 4-18 [0, 1, 4, 7] | |
| | 4-25 [0, 2, 6, 8] | |
| | 4-26 [0, 3, 5, 8] | |
| | 4-27 [0, 2, 5, 8] | |
| | 4-28 [0, 3, 6, 9] | |
| | 4-z29 [0, 1, 3, 7] | |
| | (Tricordes e bicordes foram omitidos) | |

Figura 1.8 – Inventário da escala octatônica (FORTE apud ALEGANT, 2010, p. 114).

Alegant (2010, p. 154) observa que os conjuntos de seis notas obtidos no inventário da escala octatônica aparecem com grande frequencia nas obras seriais de Dallapiccola e menciona o a classe de conjunto 6-27 (013469) como estrutural na construção das séries e das harmonias em *Il Prigioniero*. Essa informação é utilizada como ponto de partida para Jamuna Samuel, que analisa pequenos excertos da ópera em seu artigo *Octatonic Serialism in Luigi Dallapiccola's Il prigioniero*, de 2013. Este artigo, assim como os trabalhos de Brian Alegant e Allen Forte, entre outros, iluminam grande parte das análises desenvolvidas nos próximos capítulos, especialmente quando

examinamos os trechos com o Alegant demoninou “filtro octatônico”. O autor ressalva, porém, que mesmo uma percepção mais cética em relação a “pureza octatônica” dos trechos analisados sobre esse filtro ou que não se convencem por uma abordagem analítica que privilegia certos subconjuntos de hexacordes, fica evidente em suas análises (assim como dos outros autores mencionados, inclusive também, por este trabalho) que Dallapiccola recorreu constantemente as classes de conjuntos 6-27 e 6-30 para desenvolver a sua obra, e que essas sonoridades pode ser consideradas sua “assinatura harmônica” (ALEGANT, 2010, p. 154).

### 1.3 – Conjuntos sob operações de simetria

Ao transpor, ou realizar a inversão das classes de alturas de um conjunto, seu conteúdo poderá mudar inteiramente, parcialmente ou, dependendo do caso, não mudará. Joseph Straus afirma que "notas mantidas em comum entre dois membros diferentes da mesma classe de conjuntos podem prover uma continuidade musical importante" (STRAUS, 2013, p. 86). Por outro lado, a ausência de notas em comum proporciona uma relação contrastante, também fundamental para o discurso musical. Sobre esse aspecto, o próprio sistema tonal é estruturado nessas duas forças, da continuidade através de similaridade (condução de notas vizinhas e preservação de notas em comum em acordes distintos) e do contraste por meio de acordes dissonantes, sem notas em comum.

Na música pós-tonal, a preservação de classes de alturas em comum em conjuntos distintos fornece um indicativo importante sobre a construção do discurso musical. Do mesmo modo, conjuntos distintos e sem classes de alturas em comum, mas que mantêm o mesmo vetor classe-intervalar, configurando uma transposição, com ou sem inversão das classes de alturas, também oferecem leituras possíveis de como o discurso musical foi organizado pelo compositor. No caso de encontrar notas comuns sob transposição, Straus (2013, p. 86) explica que quando um conjunto de classes de alturas é transposto ao intervalo n, de modo geral, o número de notas comuns será igual ao número de vezes que o intervalo n ocorre no conjunto, desta forma, quando um conjunto é transposto a $T_n$, cada classe de altura do conjunto mapeia-se em uma nota que está a n semitons acima. Se duas notas no conjunto estão inicialmente afastadas n semitons, transpô-las por n semitons mapeia uma das notas na outra, produzindo uma nota em comum, ou seja, cada vez que ocorre um dado intervalo n, haverá uma nota em comum sob operação $T_n$. Straus (2013, p. 87) lembra que o trítono é uma exceção, já que mapeia-se em si mesmo sob transposição $T_6$, onde cada ocorrência da classe de intervalos 6 em um conjunto irá criar duas notas em comum quando o conjunto for transposto a $T_6$.

Nesse contexto, outra maneira para descobrir quantas notas em comum um conjunto terá em qualquer operação de transposição, verifica-se o vetor classe-intervalar do conjunto, que nos informa quantas vezes cada classe de intervalos aparece em um dado conjunto, e também quantas notas comuns haverá sob operação $T_n$ para cada valor de n. Por exemplo, o conjunto 4-18, utilizado amplamente por Dallapiccola no *Prologo*, possui

vetor classe-intervalar 102111. Veja, como exemplo, o primeiro acorde da ópera [7, 8, 11, 2] (4-18). Este conjunto reterá uma nota em comum à $T_1$ (ou $T_{11}$), à $T_4$ (ou $T_8$), e à $T_5$ (ou $T_7$), nenhuma nota em comum a $T_2$ (ou $T_{10}$), e duas notas em comum à $T_3$ (ou $T_9$) e à $T_6$ (pela ocorrência de trítono neste exemplo) (Fig. 1.9).

G♯ - B - D - G 4-18 [7, 8, 11, 2]

| | |
|---|---|
| $T_1$ | [8, 9, 0, 3] |
| $T_2$ | [9, 10, 1, 4] |
| $T_3$ | [10, 11, 2, 5] |
| $T_4$ | [11, 0, 3, 6] |
| $T_5$ | [0, 1, 4, 7] |
| $T_6$ | [1, 2, 5, 8] |
| $T_7$ | [2, 3, 6, 9] |
| $T_8$ | [3, 4, 7, 10] |
| $T_9$ | [4, 5, 8, 11] |
| $T_{10}$ | [5, 6, 9, 0] |
| $T_{11}$ | [6, 7, 10, 1] |

Figura 1.9 – Transposições do conjunto 4-18 [7, 8, 11, 2]

Outra operação importante, que será aplicada nas análises desenvolvidas nos próximos capítulos, é a simetria inversiva, que ocorre quando um determinado conjunto pode mapear-se inteiramente sob inversão. Desta maneira, conjuntos que são inversivamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos ao contrário, como um palíndromo intervalar. Por exemplo, esse é o caso do conjunto 6-30 [2, 4, 5, 8, 10, 11], que apresenta vetorclasse-intervalar 224223 e também utilizado por Dallapiccola no *Prologo* (Fig. 1.10). Straus (2013, p. 94) afirma que nos conjuntos que possuem esta operação, todas as suas notas são mapeadas ou em outras notas do conjunto ou nelas próprias sob alguma operação $T_nI$; ou seja, cada nota no conjunto tem um parceiro inversivo que também está no conjunto.

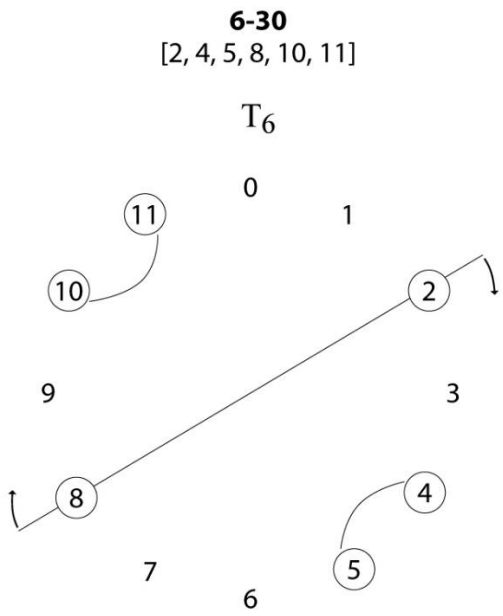



Figura 1.10 – Conjunto 6-30 [2, 4, 5, 8, 10, 11] que possui operação de simetria inversiva sob $T_6$.

# 2.

# O motivo *Fratello* e a construção das principais séries utilizadas em *Il Prigioniero*

Como visto no capítulo anterior, durante a primeira fase do serialismo em Dallapiccola, entre 1942 e 1950, a influência dos compositores vienenses é bastante evidente no plano estilístico e técnico, mas os princípios dodecafônicos são explorados de forma altamente pessoal, especialmente em *Il Prigioniero*, sua obra de maior fôlego composicional do período. Na ópera, Dallapiccola associa os diferentes afetos desencadeados pelo drama a séries e conjuntos dodecafônicos específicos, como *Leitmotiv*, e a própria construção desses materiais fornece estruturas intervalares e subconjuntos que se desdobram em diferentes níveis do plano composicional. O compositor austríaco, Alban Berg trabalhou de modo similar em suas últimas obras, incluindo a ópera *Lulu*, composta entre 1929 e 1935, tendo atribuído a cada personagem uma série específica, também como *Leitmotiv*, todas derivadas de uma única série original (HALL, 1985).

Em *Il Prigioniero*, grande parte do material harmônico e melódico é derivado de três séries dodecafônicas, que o compositor denominou como *Preghiera* (do italiano, oração [súplica]), *Speranza* (esperança) e *Libertà* (liberdade). Há ainda séries secundárias que não foram nomeadas pelo compositor, que serão analisadas e comentadas no próximo capítulo. Dallapiccola também descreveu duas combinações dodecafônicas chamadas de *Roelandt* [o grande sino] uma referência ao texto de Charles de Coster, que será apresentada no próximo capítulo, e *Fratello* (do italiano, irmão), que será demonstrada a seguir.[11]

O argumento central da ópera é a ideia de tortura pela esperança, conceito extraído do texto de Villiers de l'Isle-Adam, mencionado na introdução desse trabalho e a principal referência utilizada na elaboração do libreto da ópera. Dallapiccola desenvolve essa ideia pro meio da falsa relação fraternal que o Carcereiro mantém com o protagonista e do autêntico anseio da mãe em ter seu filho livre da prisão. Enquanto o prisioneiro se desmantela em sua cela, o Carcereiro insiste em estender a sua mão amigavelmente, chama-o de irmão (*Fratello*) e dá-lhe a esperança de que será libertado em breve. A doçura da palavra representa o oposto, uma maneira sádica de tortura alimentada pela vertigem da esperança. Musicalmente, esse afeto de esperança é

[11] Neste trabalho, todos os nomes de séries e combinações dodecafônicas serão mantidos em língua vernácula.

simbolizado por um motivo de seis notas, acompanhado pelos acordes de Si menor e Dó menor, chamado de motivo *Fratello* (Fig. 2.1).

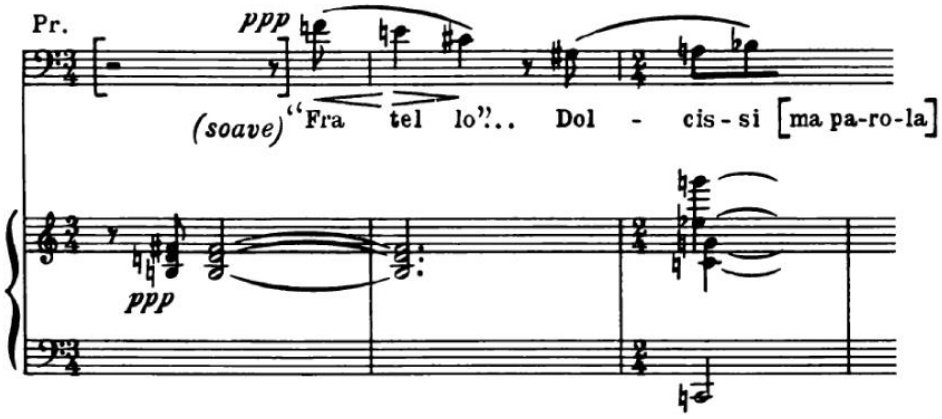



Figura 2.1 – Motivo *Fratello* (cc. 198-201).

Dallapiccola comenta a construção do motivo e sua relação com a palavra *Fratello* no texto *Note per un'analisi dei "Canti di liberazione"*, de 1974:

> Em *Il Prigioniero*, as três sílabas *Fratello* são conduzidas por uma tríade de Si menor, seguida por uma de Dó menor – o que, provavelmente, deriva o fato de que a palavra citada pareça untuosa e hipócrita como escreveram alguns críticos italianos; ou o que foi escrito – na Alemanha – as tríades possuem um significado análogo aquela de Dó maior em *Wozzeck*, que ocorre quando se fala a palavra dinheiro; outros escreveram que significa mentira [*menzogna*], aquela da inquisição. Mas aqui o tratamento rigorosamente dodecafônico das seis notas – intervalo de segunda menor, seguido por uma terça menor, depois três notas dispostas cromaticamente – há uma autêntica doçura (DALLAPICCOLA, 1980, p. 483; tradução minha).

Como mencionado pelo compositor, estruturalmente, o motivo é rigorosamente dodecafônico, construído como uma melodia com acompanhamento. Um acompanhamento com entidades muito simples e facilmente perceptíveis (os acordes de Si menor e Do menor). Entretanto, não apenas a melodia, como Dallapiccola comenta, mas todo o motivo recebe um tratamento estritamente dodecafônico. A melodia da voz é formada por um hexacorde de classe de conjuntos 6-z44 (012569), com vetor classe-intervalar 313431, que é composto melodicamente por dois tricordes. O primeiro tricorde pertence à classe de conjuntos 3-3 (014), com vetor classe-intervalar 101100 e abrange uma terça maior; o segundo tricorde,

cromático, pertence à classe de conjuntos 3-1 (012), com vetor classe intervalar 210000 e abrange apenas uma segunda maior. As quatro primeiras notas do hexacorde formam o conjunto 4-17 (0347), com vetor classe-intervalar 102210, que figuram no inventário da escala octatônica mencionado no capítulo anterior. As alturas das tríades de Si menor e Dó menor, além de completarem o total cromático junto com o hexacorde da melodia, formam por si mesmas um outro hexacorde pertencente à classe de conjuntos 6-z19 (013478), que mantém *Relação-Z* com o hexacorde da melodia (6-z44), e possui o mesmo vetor classe-intervalar 313431. Neste caso, os dois hexacordes possuem o mesmo conteúdo intervalar, mas não são necessariamente relacionadas por inversão ou retrogradação, sob este aspecto elas possuem comportamentos autônomos. Entretanto, de acordo com Joseph Straus (2013, p. 98), "dois conjuntos que tem o mesmo conteúdo intervalar, mas que não são transposições ou inversões um do outro, são chamados conjuntos *Z-relacionados*, e a relação entre eles é a *Relação-Z*", onde o 'Z' não possui um significado especial. O autor afirma que "conjuntos com a *Relação-Z* soarão semelhantes porque eles têm o mesmo conteúdo de classe de intervalos" (2013, p. 99). No caso do motivo *Fratello*, trata-se de uma entidade dodecafônica concisa, construída em duas camadas distintas, porém relacionadas (Fig. 2.2).

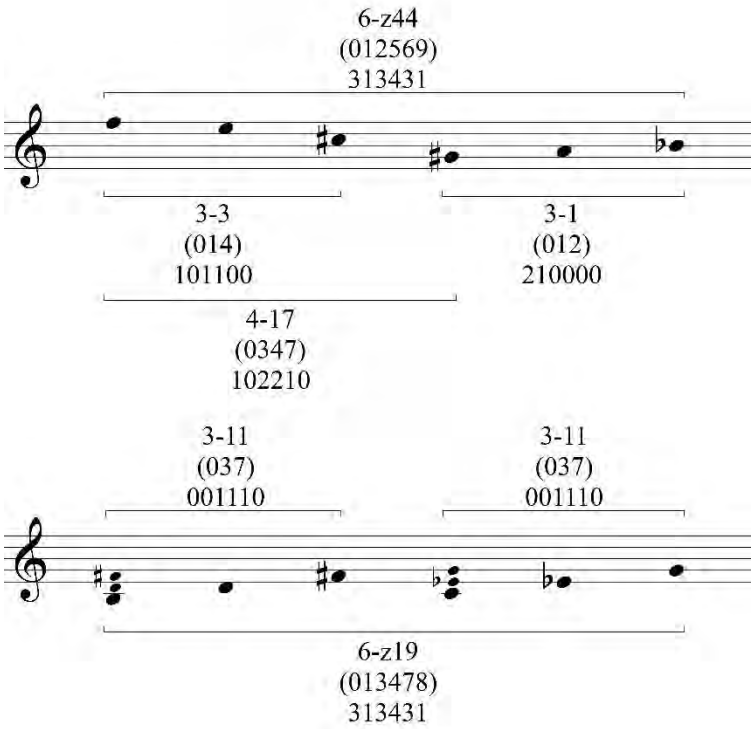



Figura 2.2 – Estrutura e conjuntos do motivo *Fratello*.

Sobre a relação entre o texto e a música na construção do motivo, é possível observar que o compositor utiliza uma referência à prática de solmização[12], especialmente sobre a palavra *fratello*, no qual as sílabas da palavra são cantadas sobre as notas Fá, Mi e Dó sustenido, respectivamente, sendo o núcleo dessas sílabas as vogais "a", "e" e "o".

As séries utilizadas por Dallapiccola na ópera possuem, em maior e menor grau, características estruturais encontradas no motivo *Fratello* – como veremos a seguir – mas as influências desse motivo melódico vão além da obra de Dallapiccola. As *Due Pezzi* (*Duas Peças* para violino e piano) e as *Cinque Variazioni* (*Cinco Variações* para piano) do compositor italiano Luciano Berio, por exemplo, são baseadas no primeiro tricorde do motivo *Fratello* (BERIO, 1981, p. 45). Em *Cinque Variazioni*, o primeiro tricorde 3-3 (014) serve como elemento unificador entre todas as variações e é citado explicitamente no início da quinta variação[13] (Fig. 2.3). Além de Berio, o compositor e ex-aluno de Dallapiccola, Luigi Nono, também fez uma referência ao motivo *Fratello* na peça *Con Luigi Dallapiccola*, composta em 1976. Segundo a pesquisadora Michele Agnes, em sua longa entrevista a Enzo Restagno[14], Nono comenta, referindo-se a esse pequeno motivo, sobre a tendência de reduzir o material ao mínimo em suas últimas obras. Segundo o compositor, o senso de economia na escolha dos materiais, complementa uma busca pela expressividade do mínimo, da sonoridade mais essencial (NONO apud AGNES, 2010, p. 46).

---

[12] A solmização é um sistema de atribuição de sílabas distintas a notas específicas. No caso do motivo *Fratello*, trata-se de um uso específico do conceito de *Soggetto cavato dalle vocali* (do italiano, sujeito [assunto, tema] esculpido da voz [palavra, texto]). Segundo o verbete de Lewis Lockwood, no dicionário Grove, *Sogetto cavato* é um "termo cunhado por Zarlino (*Le istitutioni harmoniche*, 1558/R, iii, p.66) para designar a classe especial de sujeitos temáticos em composições polifônicas que são derivadas de uma frase associada a eles, combinando as vogais das palavras com as vogais correspondentes da tradicional solmização Guidoniana" (LOCKWOOD, Lewis. "Soggetto cavato". In: *Grove music online. Oxford music online.* Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26100. Acesso em: 03 maio 2017; tradução minha).

[13] Na primeira versão de *Cinque Variazoni*, de 1952-53, Berio deixa indicado na partitura a citação do tricorde utilizado, notando a palavra *fratello* (Fig. 3a). Na revisão de 1966, a palavra *fratello* é retirada, e as ocorrências do tricorde (014) são perturbadas pelas transformações rítmicas, inclusão de notas ornamentais e maior detalhamento expressivo da nova versão (Fig. 3b).

[14] NONO, Luigi. *Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno* in RESTAGNO, E. (org.) *Nono*. Torino: EDT, 1987, p. 58.

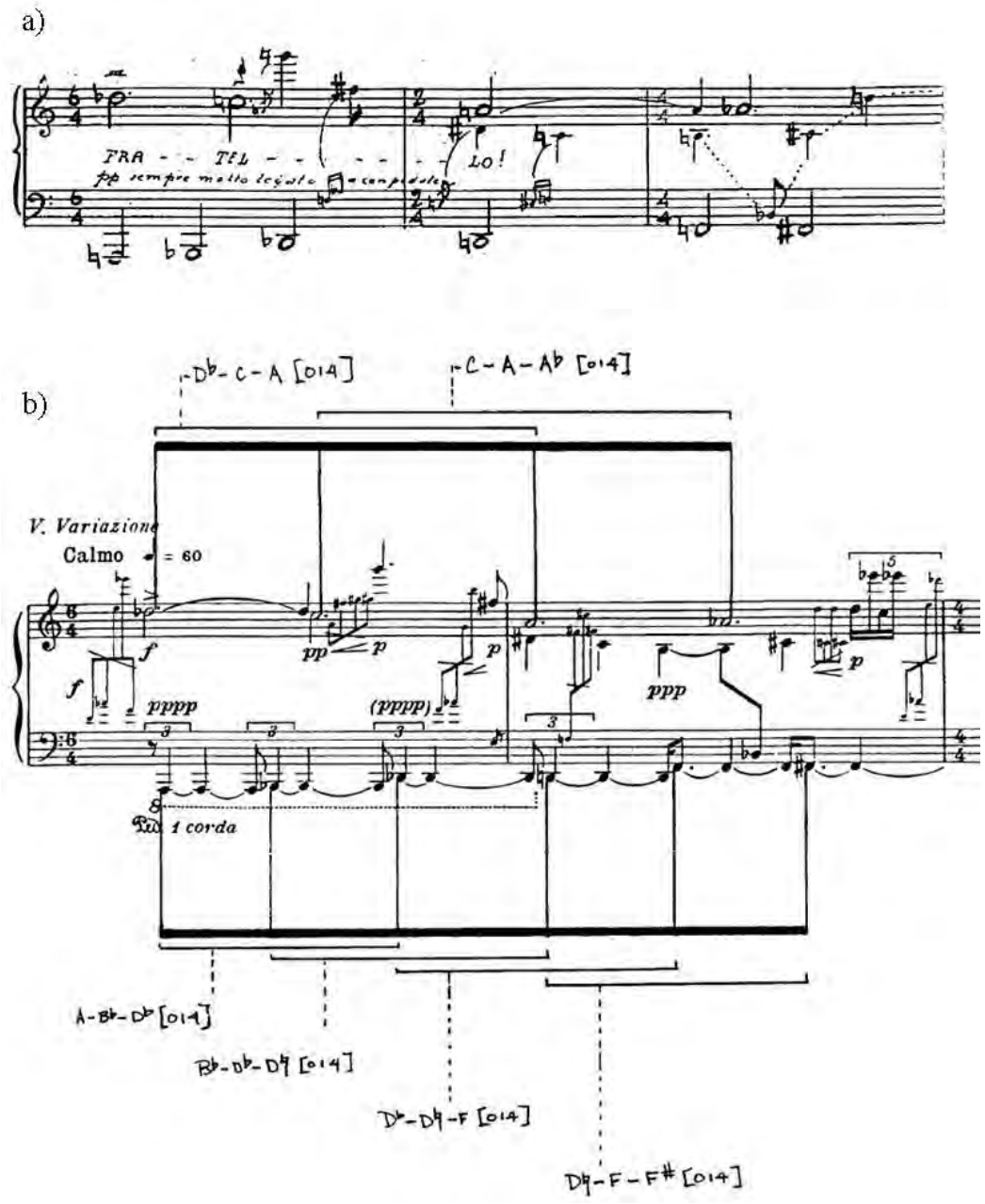



Figura 2.3 – Tricorde (014) no início da quinta variação de *Cinque Variazioni*, de Luciano Berio. a: primeira versão (1952-3). b: revisão (1966).

***

Conforme visto no capítulo anterior, Brian Alegant (2010) desenvolveu seus trabalhos em relação ao octatonicismo nas obras seriais de Dallapiccola concentrando-se numa estruturação baseada em hexacordes retirados da coleção octatônica. Allegant (2010,

p. 154) destaca dois hexacordes em especial, 6-27 (013469) e 6-30 (013679), que aparecem com frequência em diferentes trabalhos do compositor. Observando a maneira como Dallapiccola trabalha as séries e suas transformações harmônicas e melódicas em *Il Prigioniero* sob o filtro octatônico sugerido por Alegant, é possível constatar a presença do conjunto 6-27 (013469) em grande parte do material utilizado na obra. A primeira série dodecafônica apresentada melodicamente na ópera, *Preghiera*, é construída por dois hexacordes 6-27 (013469). Cantada pela soprano, *La Madre*, a série está associada ao anseio da personagem em ter seu filho livre da prisão. O comportamento melódico da linha vocal enfatiza o estado emocional da personagem, angustiado e suplicante, em uma melodia ligeira, expansiva, predominantemente silábica, com perfil melódico em arco, construído por duas semifrases e abrangendo uma extensão de 13ª (Ré$_3$ – Si$_4$) - (Fig. 2.4a).

Jamuna Samuel observa que o subconjunto 6-27 (013469) é o único entre os seis hexacordes extraídos por Alegant no inventário da escala octatônica (ver pág. 37) que não possui simetria inversiva em sua construção e ocorre oito vezes no conjunto principal da escala octatônica 8-28 (0134679T) – todos os outros hexacordes ocorrem apenas quatro vezes –, a autora também destaca seu vetor classe-intervalar 225222, com cinco intervalos de terça menor e dois de cada um das classes de intervalos restantes (SAMUEL, 2013, p. 61). Sob a ótica tonal, o conjunto 6-27 (013469) possui um acorde de sétima diminuta e um intervalo de terça menor (sexta maior) em sua composição (Fig. 2.4b).

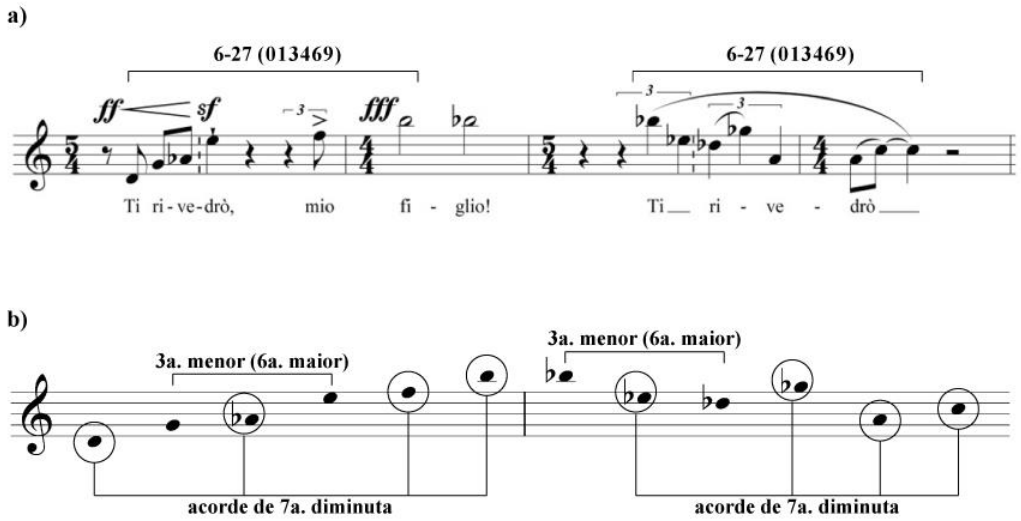



Figura 2.4 – (a) série *Preghiera* apresentada pela soprano na Introdução do Prologo (cc.9-12); (b) acordes de sétima diminuta e intervalo de terça menor (sexta maior) no conjunto 6-27 (013469).

Parte do motivo *Fratello* é apresentado no *Prologo*, pela soprano, mas ele só vai aparecer integralmente na primeira cena (*scena prima*), na voz do protagonista. Nesta cena, de maneira agonizante – narrando a sua situação moribunda em uma cela nos porões do Oficial de Zaragoza – o prisioneiro lembra-se das palavras do carcereiro ao lhe tratar com afeto fraterno (quando *Il Prigioniero* canta o motivo *Fratello* entre os compassos 199 e 201 [Fig. 2.1]) e, nos compassos seguintes, imbuído pela confiança que essa palavra lhe causa, apresenta a série *Speranza*. A melodia é curta, silábica e abrange a extensão de uma 8ª (Ré$_2$ – Ré$_3$) (Fig. 2.5).

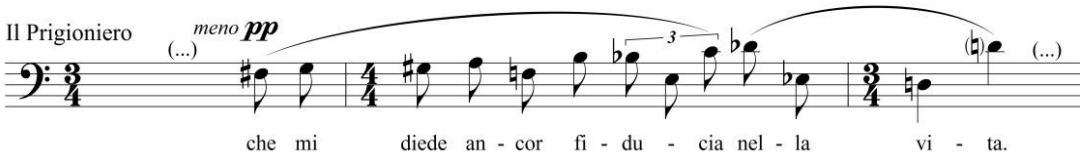



Figura 2.5 – Série *Speranza*, apresentada pelo prisioneiro na cena I (cc. 201-203).

Da mesma forma como o motivo *Fratello*, Dallapiccola apresenta parte da série *Libertà* no recitativo do Prisioneiro, no início da primeira cena, em transposição P$_1$, e no início da segunda cena tocada pela orquestra, em transposição P$_9$, mas ela só aparecerá integralmente no meio da segunda cena, na ária do Carcereiro, *Sull'Oceano, sulla Schelda* (*aria in tre strofe*), quando o personagem informa ao Prisioneiro que os insurgentes calvinistas de Flandres (ao norte da Bélgica) venceram a tirania espanhola e que em breve *Roelandt*, o grande sino de Ghent, voltará a soar[15]. A melodia é um pouco mais ampla do que as apresentações das séries anteriores, compreende cinco compassos e abrange a extensão de uma 13ª (Dó$_3$ – Lá$_4$) (Fig. 2.6). Tais palavras reforçam ainda mais a confiança do condenado em sua liberdade.

[15] Esse trecho da ópera é retirado do texto de Charles de Coster, *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak*. No século XVI, a região de Flandres foi herdada por Charles V, imperador Romano-Germânico (pai de Filipe II, rei da Espanha), e transferida, em 1551, para o ramo espanhol da casa dos Habsburgo. Charles V (ou Carlos I de Espanha) instituiu um tribunal da inquisição no território e ordenou que os sinos do campanário de Ghent, na Bélgica, fossem silenciados (além de anunciar as horas do dia, os sinos serviam como comunicador da sociedade local e uma estratégica torre de vigília). Simbolicamente, após a revolta dos insurgentes calvinistas, em 1568, que desencadeou a guerra dos oitenta anos (1568-1648) e a consequente queda do domínio espanhol nos Países Baixos, os sinos de Ghent voltaram a soar, em especial o sino principal, conhecido como *Roelandt*, anunciando o fim da inquisição e do reinado de Filipe II na região.

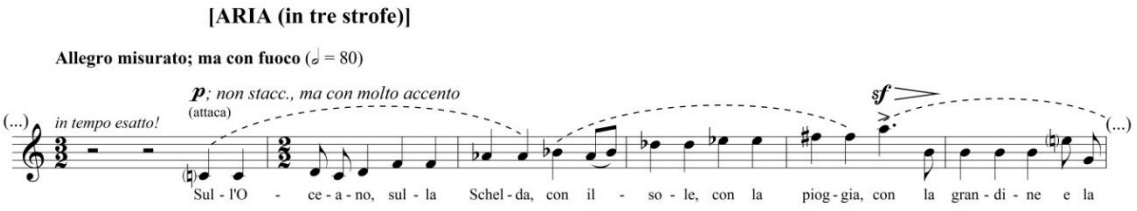



Figura 2.6 – Série *Libertà* apresentada pelo Carcereiro na ária *Sull'Oceano, sulla Schelda* (cc. 360-365)

Sobre essa ária, Dallapiccola escreve:

> A 10 de janeiro de 1944, finalmente, me ocorre com suficiente clareza a primeira ideia musical [para a ópera], aquela da vida à ária em três estrofes *Sull'Oceano, sulla Schelda* que é o centro da ópera e no qual vislumbrei de imediato muitas possiblidades de transformações. Naquela mesma noite, pela rádio-Londres ouve-se a conclusão do processo de Verona[16]. Em poucas semanas o esboço da ária central de *Il Prigioniero* foi concluído, mas a ópera não progredira por muitos meses (DALLAPICCOLA, 1980, p. 414; tradução minha).

Basicamente, as três séries aqui descritas fornecem os principais motivos musicais, ou células temáticas da ópera, com isso uma rede altamente sistemática e integrada de relações melódicas é desenvolvida em conexão com a simbologia dramática. Estruturalmente, o motivo *Fratello* compartilha algumas características intervalares, invariantes, com diferentes elementos musicais da ópera, inclusive as séries mencionadas. Na série *Preghiera*, encontramos o subconjunto correspondente ao primeiro tricorde do motivo (3-3) duas vezes imbricado entre a segunda e a quinta nota da série, além dos hexacordes 6-27 (013469) apontados anteriormente. Na série *Speranza*, a que compartilha mais invariantes com o motivo *Fratello*, encontramos os dois subconjuntos, correspondentes aos dois tricordes do motivo (3-3 e 3-1), imbricados no início e justapostos no final da série. A série *Libertà* não compartilha diretamente

[16] O processo de Verona foi um julgamento político realizado na sala de concertos de Castelvecchio, na cidade de Verona, entre os dias 8 e 10 de Janeiro de 1944, por um tribunal especial *ad hoc* para a justiça social contra os membros do Grande Conselho Fascista italiano, que votaram a favor da queda do ditador Benito Mussolini.

nenhuma invariante com o motivo *Fratello*, por não possuir o intervalo de segunda menor, entretanto, a sucessão de segunda maior e terça menor, resultando no tricorde 3-7, nos fornece uma variação expandida do tricorde 3-3 (Fig. 2.6).

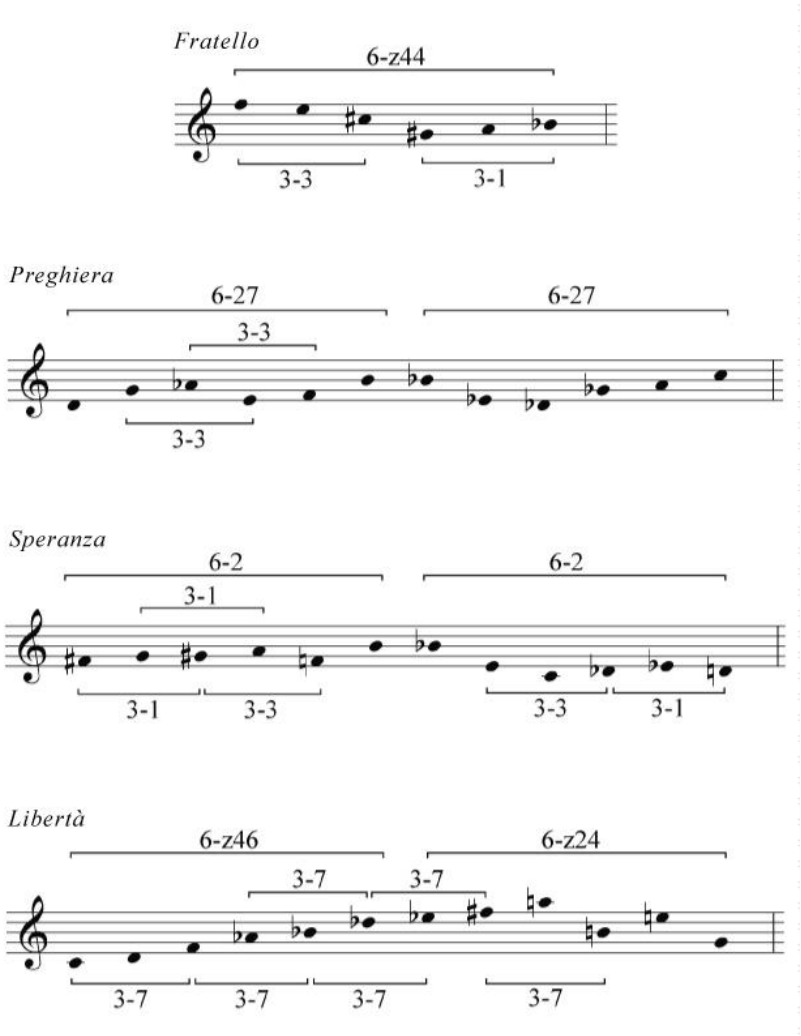



Figura 2.7 – Invariantes do motivo *Fratello* nas séries *Preghiera*, *Speranza* e *Libertà*.

A significância dramática nessa relação entre as invariâncias presentes no motivo *Fratello* e as principais séries utilizadas na ópera, inclusive a variação expandida presente na série *Libertà*, também ocorrem no plano harmônico – de modo mais evidente nos acordes iniciais da ópera, como será visto no próximo capítulo.

Como mencionado na introdução desse trabalho, grande parte do material apresentado neste capítulo é utilizado por Dallapiccola como *Leitmotiv* dos afetos provocados no desenrolar do drama e, em muitos casos, estão associados ao que é chamado em ópera de "palavras dramáticas" (do italiano, *parole sceniche*). O conceito de *parole sceniche* surge em Verdi, que a define como "as palavras que modelam uma situação ou um personagem, [e] que também são sempre muito potentes sobre o público" (LAVAGETTO, 2003, p. 20). Em *Il Prigioniero*, palavras como *fratello* (irmão), *speranza* (esperança), *libertà* (liberdade) e *figlio* (filho), assumem a função de *parole sceniche*. Samuel (2013, p. 65) observa que, assim como em Verdi, "a franqueza dessas palavras, a clareza de suas apresentações e repetições" fazem parte da estratégia de Dallapiccola em potencializar a dramaticidade do libreto e se comunicar de maneira eficaz com o público. Como uma expansão do conceito de *parole sceniche*, o musicólogo Fabrizio Della Seta propõe a ideia de *musica scenica* (música dramática), aplicada à produção operística de Verdi, que ele avalia como um "critério geral, vago e preciso ao mesmo tempo. [...] Ao invés de falar sobre *parole sceniche* como um fato musical, seria mais simples postular um conceito de *musica scenica*, nunca expresso, pois se existisse, pertenceria ao seu discurso interior" (DELLA SETA apud Op. Cit). Sobre esse aspecto, é possível dizer que Dallapiccola aplica o conceito de *musica scenica*, relacionando texto e música aos afetos pretendidos pelo enredo, seguindo o *modus operandi* de Verdi, embora trabalhando com um sistema diferente de organização e desenvolvimento do material musical.

# 3.
# Análise dramático-musical

As análises apresentadas nesse capítulo buscam apontar como Dallapiccola concebe, estabelece e manipula o material musical autônomo ou correlacionado ao texto e à dramaturgia da ópera. Muitas vezes, um mesmo trecho possui duas ou mais possibilidades de observação, dependendo da técnica de análise empregada, sempre que isso ocorrer, serão apontadas as possibilidades mais coerentes. Como o objetivo específico deste trabalho de pesquisa é verificar como Dallapiccola soluciona a problemática derivada dos processos seriais, grande parte das análises priorizam as relações entre as alturas, as séries, os conjuntos, subconjuntos e superconjuntos, entretanto, por se tratar de uma obra complexa, que envolve dramaturgia, texto e enredo, serão considerados inevitavelmente alguns aspectos do libreto, da orquestração e de indicações cênicas que o compositor eventualmente fez na partitura, sempre que essas informações forem relevantes para a compreensão da obra como um todo. As análises não serão apresentadas de maneira linear, a organização dos textos e exemplos busca facilitar o entendimento sobre a obra e apontar a relação cíclica que ocorre entre as diferentes camadas e estruturas trabalhadas por Dallapiccola na composição da ópera.

***

### 3.1 – Abertura[17]

A abertura da ópera é impetuosa e retumbante, com a orquestra atacando uma sequência de três tetracordes em ritmos sincopados. Trata-se da combinação dodecafônica que Dallapiccola chamou de *Roelandt*, o grande sino de Ghent – uma referência ao texto de Charles de Coster.[18] *Roelandt* é construído por dois gestos com texturas e comportamentos harmônicos distintos, embora predominantemente homofônicos, denominados gestos antecedente e consequente nesse trabalho. O gesto antecedente é construído por um encadeamento de três acordes de quatro notas cada, que juntos compreendem todas as notas da escala cromática, os dois primeiros 4-18 [7, 8, 11, 2] e [9, 10, 1 4], com vetor de classe-intervalar 102111, e o terceiro 4-13 [0, 3, 5, 6], com vetor classe-intervalar 112011. O gesto consequente apresenta caráter mais rítmico e melódico que o primeiro, também utiliza todas as notas da escala cromática e acaba em um encadeamento de dois acordes de quatro notas cada, ambos 4-13 [11, 2, 4, 5] e [0, 3, 5, 6], o mesmo acorde que finaliza o gesto antecedente (Fig. 3.1a). Embora sejam entidades harmônicas distintas, os acordes 4-18 e 4-13 compartilham muitas características intervalares, como pode ser observado na similaridade de seus vetores classe-intervalares e de suas formas primas (0147) e (0136) - (Fig. 3.1b).

---

[17] Para facilitar a análise e ajudar a compreensão estrutural do *Prologo*, dividi esta seção em Abertura e *Ballata*.

[18] O motivo harmônico *Roelandt* aparece diversas vezes na ópera – sempre aludindo à revolta dos insurgentes calvinistas em Flandres, à consequente queda de Filipe II e ao anseio de liberdade que afeta o protagonista. Além do *Prologo*, o motivo aparece no final da primeira cena (cc. 256), quando a mãe intui que abraça seu filho pela última vez; no início da terceira cena (cc. 646), antes de fugir, quando o prisioneiro roga pela última vez "*Signore, aiutami a camminare*" (Senhor, ajude-me a caminhar); e ao final da terceira cena (cc. 794), quando o prisioneiro encontra a saída que o levará a liberdade e canta a mesma linha de *Preghiera*. Assim, este tema ganha grande significado simbólico na ópera. A menção aos insurgentes calvinistas no Flandres ocorre no final da terceira cena, no exato momento em que o prisioneiro consegue escapar da prisão e ouve *Roelandt*. Em suspiros ele diz: *La porta! la porta! Sono al fine! La campana di Gand! Roelandt, la fiera! Filippo! Filippo! I giorni del tuo regno son contati!* [...] (A porta! A porta! Estou no fim! O sino de Ghent! Roelandt, o audaz! Filipe! Filipe! Os dias de seu reinado estão contados! [...]) (DALLAPICCOLA, 1984).

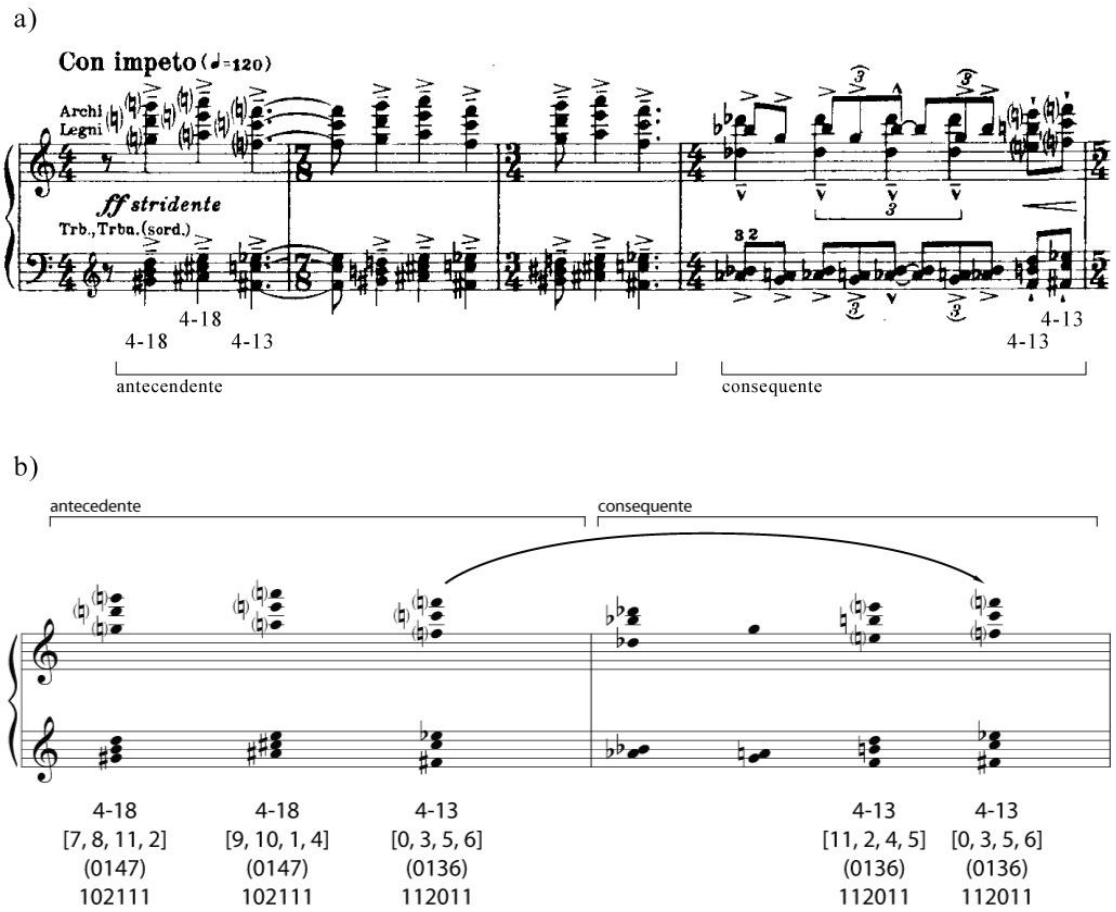



Figura 3.1 – Compassos iniciais de *Il Prigioniero*, *Roelandt* e análise dos acordes.

*Roelandt* é repetido quatro vezes durante o *Prologo*, em três delas Dallapiccola cria pequenas variações rítmicas, a última apresentação acontece nos últimos compassos do *Prologo*, antes do primeiro intermezzo coral e, ritmicamente, é igual a primeira apresentação. Entre os compassos 1 e 8, o compositor repete a sequência acordes, variando apenas os valores rítmicos do primeiro e último acordes. O segundo acorde da sequência, mantém um valor rítmico fixo (semínima), enquanto os outros dois que o cingem sofrem acréscimo ou diminuição da duração, com valores rítmicos variáveis. O gesto consequente, no compasso 4, é construído ritmicamente como palíndromo. Na repetição dos dois gestos, entre os compassos 5 e 8, ocorre a compressão do gesto antecedente, com mudança também nos valores rítmicos dos acordes e a expansão do gesto consequente, embora este se torne mais denso com a aceleração das figuras rítmicas que o compõem – semicolcheia e as tercinas no lugar das colcheias (da primeira exposição) (Fig. 3.2a); entre os compassos

19 e 21, Dallapiccola mantém a mesma construção rítmica para o gesto antecedente, suprimindo o consequente e tornando a seção mais curta (Fig. 3.2b); e entre os compassos 31 e 36, ocorre o contrário, o gesto antecedente é comprimido, com a exclusão do segundo compasso, e o gesto consequente permanece basicamente inalterado em relação à seção A (Fig. 3.2c).

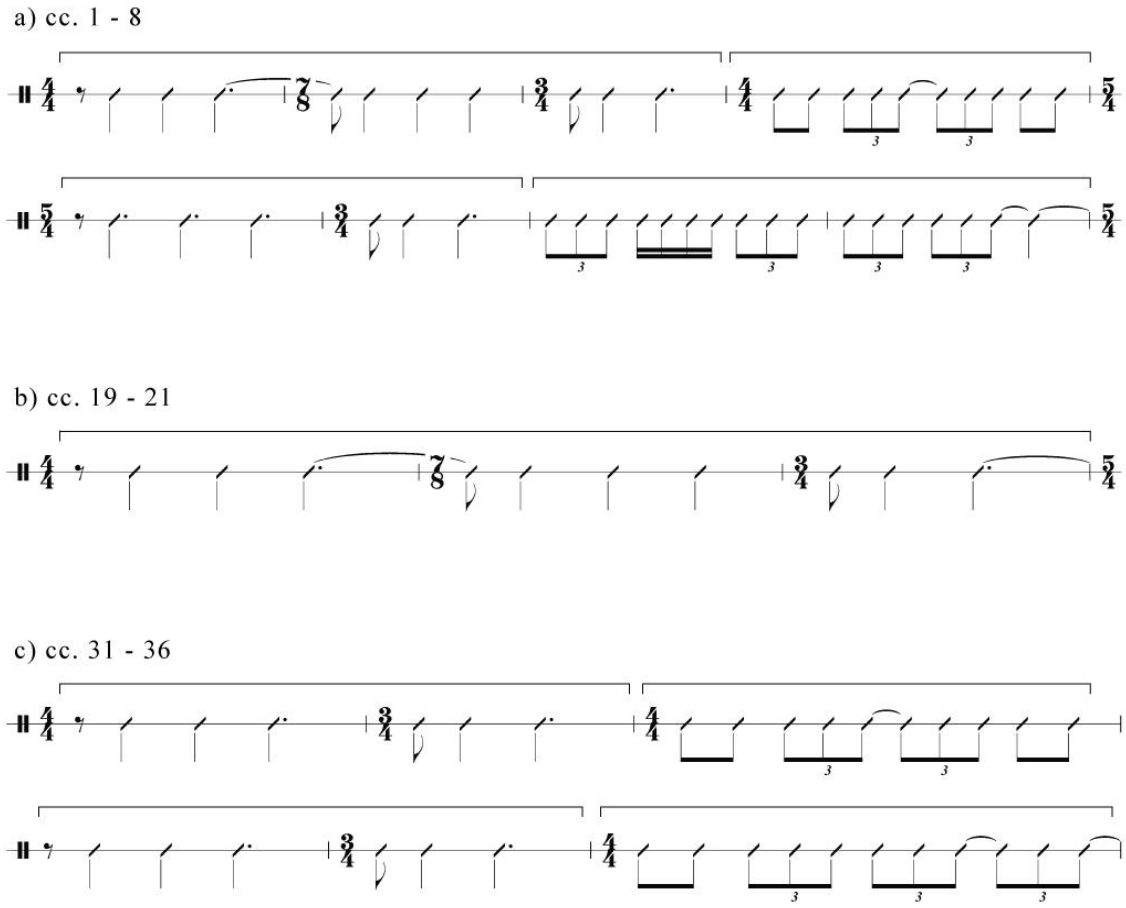



Figura 3.2 – Variações rítmicas da *Roelandt* no *Prologo*.

Estruturalmente, Elliot Antokoletz (2013, p. 295) observa algumas invariantes do motivo *Fratello* implícitas em *Roelandt*. Três das quatro classes de alturas em cada um dos dois primeiros acordes (B – G# – G – [ ] e C# – A# – A – [ ]) resultam no conjunto 3-3 – como o primeiro tricorde do motivo; e três das quatro classes de alturas do terceiro acorde (F – Eb – C – [ ]), além dos dois acordes do segundo gesto, o tricorde (Ab – Bb –

Db) e três classes de alturas do tetracorde (B – D – E – [ ]), por sua vez, resultam no conjunto 3-7 – variação expandida do conjunto 3-3, presente na série *Libertà*. Sob esse aspecto, os acordes iniciais da ópera possuem uma projeção do motivo *Fratello* e, consequentemente, das principais séries utilizadas na ópera em sua construção (Fig. 3.3).

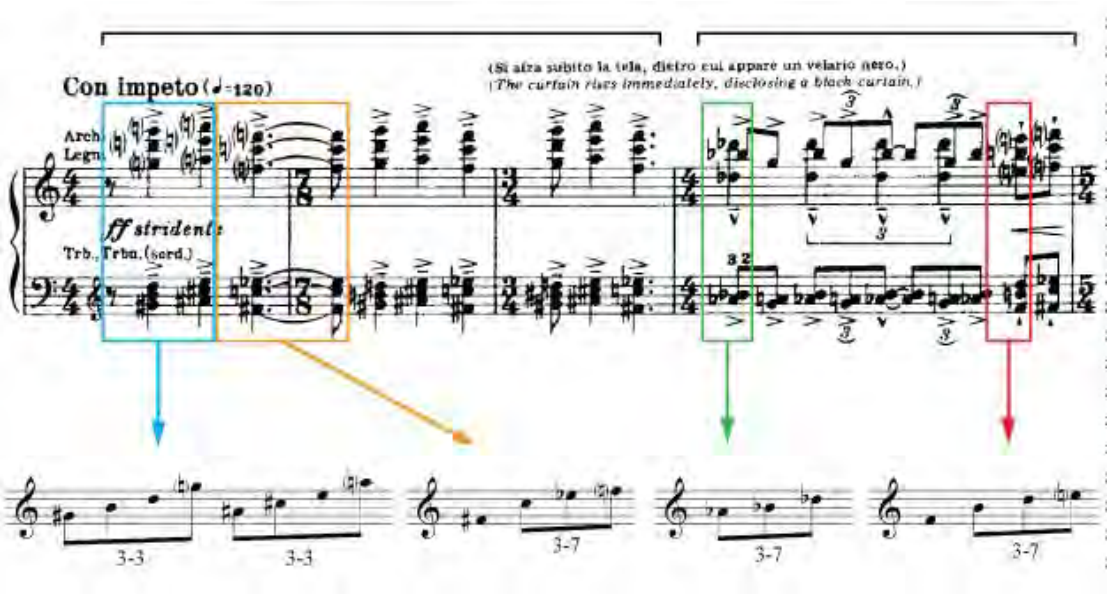



Figura 3.3 – Invariantes do motivo *Fratello* implícitas em *Roelandt*.

No compasso 9 a intensa orquestração dos acordes iniciais diminui subitamente e personagem da *soprano drammatico*, *La Madre*, apresenta a série *Preghiera*, sob o acorde 4-13 [11, 2, 4, 5], remanescente da combinação *Roelandt*, tocado pelas violas, o fagote e os saxofones tenor e contralto. A súbita mudança orquestral funciona como um filtro que transforma a densidade orquestral anterior em uma sonoridade mais leve e etérea. Entre os compassos 9 e 31 a personagem apresenta quatro variações completas da série (Fig. 3.4). Entre os compassos 9 e 12, a série é apresentada em $P_2$ (considerada nesse trabalho a forma original dessa série); entre os compassos 15 e 18, ela é apresentada em $R_8$; entre os compassos 22 e 25, a série é apresentada em $R_1$; e entre os compassos 26 e 31, apresentada em $RI_{10}$.

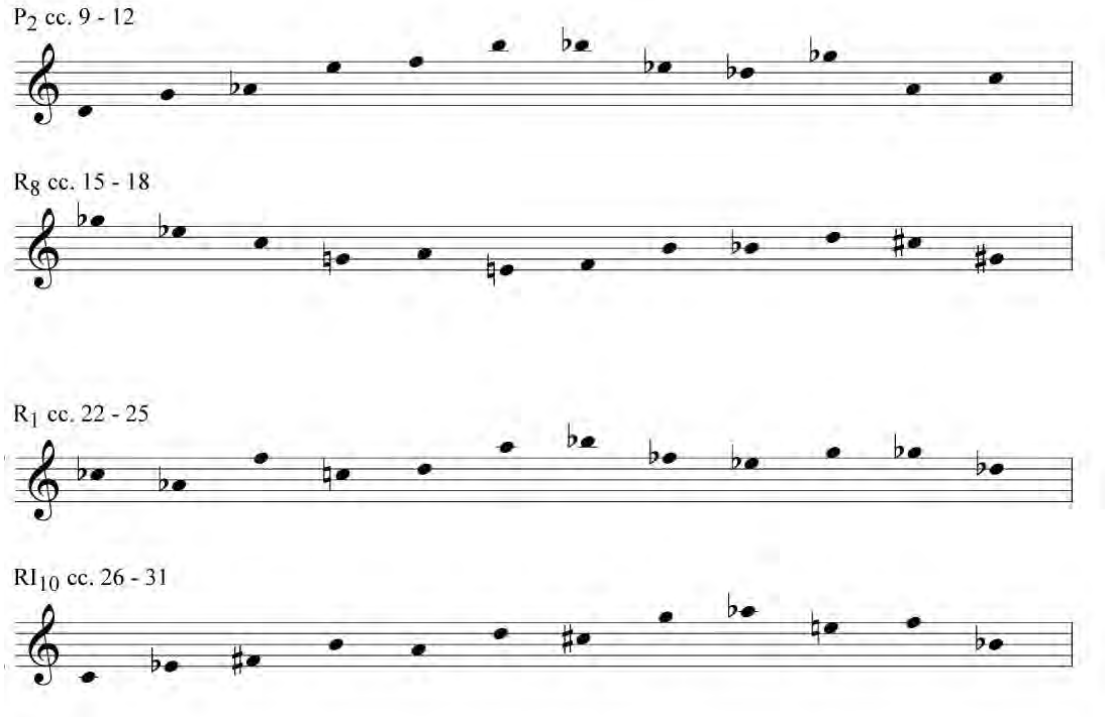



Figura 3.4 – Série *Preghiera* e suas variações apresentadas pela *soprano drammatico* (cc. 9 – 31).

Entre as apresentações da série *Preghiera* e a combinação dodecafônica *Roelandt* (cc. 1 – 36), *La Madre* clama por ver seu filho novamente: "*Ti rivedrò, mio figlio! Ti rivedrò...*" (Te verei novamente, meu filho, te verei novamente...); mas lamenta, percebendo uma "voz" em seu coração, que essa possa ser a última vez o que o verá, narrando que há meses sofre desejando, ansiosa, a oportunidade de revê-lo: "*Ma una voce nel cuor mi sussurra: 'Questa è l'ultima volta!'. Ti rivedrò, mio figlio! Da più mesi mi struggon e la brama di te, e l'affanno per te, e l'accorato amor di te, mio figlio, mio solo bene!*". Neste caso, a *parola scenica* "filho", repetida três vezes nesse trecho, sempre aparece nos pontos mais agudos das melodias vocais, em $P_2$ entre $Si_4$ e $Sib_4$, em $R_1$ entre $Lá_4$ e $Sib_4$ e em $RI_{10}$ entre $Sol_4$ e $Láb_4$.

Todo o trecho inicial da ópera, entre os compassos 1 e 36, é predominantemente ocupado pelas sonoridades dos conjuntos 6-27 (013469), presente nas variações da série e em alguns acordes do trecho, 4-18 (0147) e 4-13 (0136), presentes nos acordes de acompanhamento da orquestra. Brian Alegant (2010, p. 132) afirma que no "desenrolar

da ópera estas se tornarão as sonoridades de referência" da obra. Como acompanhamento da exposição da série e seu retrógrado (cc. 9 – 18) Dallapiccola utiliza uma sequência de nove tetracordes, três deles pertencentes à classe de conjuntos 4-13 [11, 2, 4, 5], [9, 0, 2, 3] e [3, 6, 8, 9], quatro da classe de conjuntos 4-18 [4, 5, 8, 11], [6, 7, 10, 1], [10, 11, 2, 5] e [0, 1, 4, 7], um acorde com classe de conjuntos 4-24 [0, 2, 4, 8], com vetor classe-intervalar 020301 e simetria inversiva sob operação $T_4I$, e um acorde 4-26 [9, 0, 2, 5], com vetor classe-intervalar 012120 e simetria inversiva sob operação $T_2I$, permeados por uma escala cromática executada pela harpa e pelos clarinetes entre os compassos 13 e 16 (Fig. 3.5). Como acompanhamento da exposição das formas retrógrada $R_1$ e retrógrado da inversão $RI_{10}$ (cc. 22 – 31) o compositor também utiliza uma sequência de nove acordes, mas dessa vez adiciona dois pentacordes de classe de conjuntos 5-31 [6, 8, 9, 0, 3] e [9, 11, 0, 3, 6], com vetor classe-intervalar 114112, um pentacorde de classe de conjuntos 5-28 [11, 1, 2, 5, 7], com vetor classe-intervalar 122212, precedido por um hexacorde 6-30 [2, 4, 5, 8, 10, 11], com vetor classe-intervalar 224223 e simetria inversiva sob operação $T_6$, no compasso 28, além dos tetracordes de classe de conjuntos 4-z15 [4, 5, 8, 11], com vetor classe-intervalar 111111, e 4-18 [3, 4, 7, 10], [6, 7, 10, 1], [1, 2, 5, 8] e [3, 4, 7, 10] (Fig. 3.5). A orquestração, que nas repetições de *Roelandt* utiliza toda a formação de cordas, madeiras e metais, vai se tornando rarefeita entre as apresentações da série, com exceção do compasso 28, em que Dallapiccola insere os acordes 6-30 [2, 4, 5, 8, 10, 11] e 5-28 [11, 1, 2, 5, 7], imediatamente antes da *soprano drammatico* cantar "[...] *mio figlio, mio solo bene*", seguido pela última repetição de *Roelandt* antes da *Ballata*, quando o compositor opta por um acompanhamento orquestral menos denso (ANEXO I).

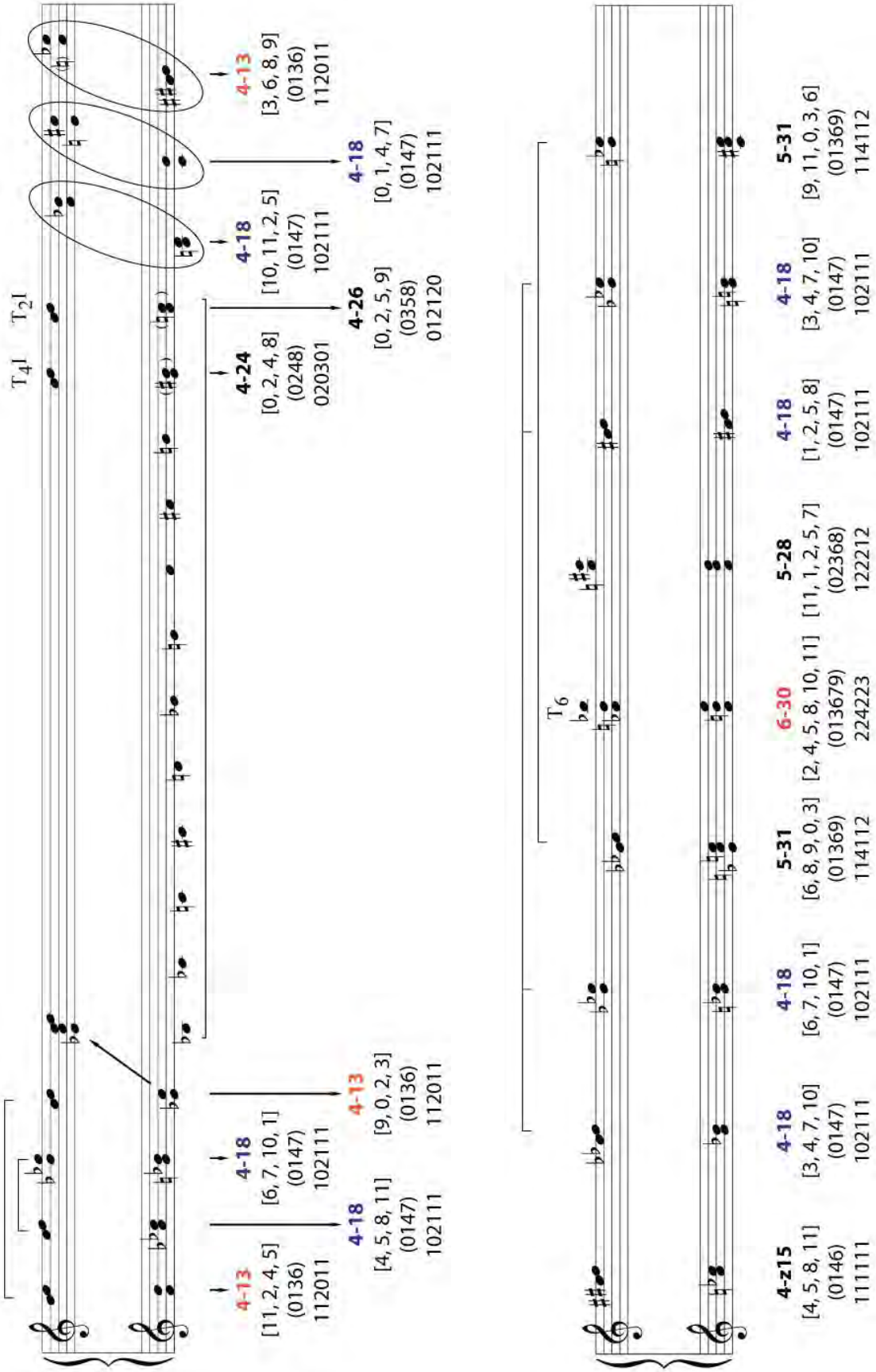
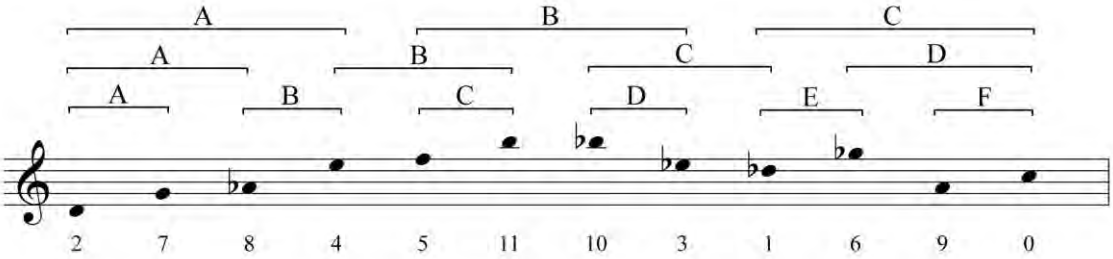



Figura 3.5 – Acompanhamento harmônico das apresentações da série *Preghiera* (cc. 9 – 31).

A partir da identificação do material trabalhado nos compassos iniciais da ópera e extraindo o inventário da série *Preghiera*, é possível determinar quais elementos são derivados diretamente da série. Como mencionado anteriormente, o inventário da série é obtido através da combinação de subconjuntos da série original, organizando as classes de alturas em tetracordes (resultante da junção de dois bicordes – menor elemento com classe de intervalos), hexacordes (resultante da junção de dois tricordes) e octacordes (resultante da junção de dois tetracordes), explorando todas as combinações possíveis. Como resultado, obtêm-se quinze tetracordes, seis hexacordes e três octacordes (Fig. 3.6). Grande parte dos tetracordes derivados desse processo aparece apenas uma vez, com exceção do tetracordes 4-16 (0157), que ocorre em três combinações diferentes, do tetracorde 4-18 (0147), que ocorre em duas combinações diferentes e do tetracorde 4-z15 (0146), que embora apareça apenas uma vez, é um conjunto Z-relacionado com o tetracorde 4-z29 (0137), que também aparece entre as possibilidades obtidas. Todos os hexacordes resultantes da operação aparecem duas vezes, e os octacordes aparecem apenas uma vez. Observando o inventário, verificamos que os tetracordes 4-18 (0147), 4-13 (0136), 4-26 (0358) e 4-z15 (0146), mantêm relações intervalares com a série *Preghiera*, utilizada no trecho. Sob o filtro octatônico, por sua vez, praticamente todos os agrupamentos mencionados (tetracordes, pentacordes e hexacordes) e diferentes simultaneidades desse trecho, possuem algum tipo de relação com o conjunto 8-28 (0134679T) – e, indiretamente, com a série – à exceção do conjunto 4-24 (Fig. 3.7). Segundo Jamuna Samuel (2013, p. 67), "para estabelecer a associação entre o octatonicismo e o serialismo, o compositor prepara a audiência para a entrada da linha vocal", observando que desde os primeiros compassos, *Roelandt*, os agrupamentos possuem algum tipo de relação com o conjunto octatônico (Fig. 3.8).




**Combinação simples de 6 bicordes em 15 tetracordes:**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. A + B | 4-z15 | [2, 4, 7, 8] | (0146) | 111111 (Z-relacionado com 4-z29) |
| 2. A + C | 4-27 | [11, 2, 5, 7] | (0258) | 012111 |
| 3. A + D | 4-20 | [2, 3, 7, 10] | (0158) | 101220 |
| 4. A + E | 4-8 | [1, 2, 6, 7] | (0156) | 200121 |
| 5. A + F | 4-23 | [7, 9, 0, 2] | (0257) | 021030 |
| 6. B + C | 4-18 | [4, 5, 8, 11] | (0147) | 102111 |
| 7. B + D | 4-16 | [3, 4, 8, 10] | (0157) | 110121 |
| 8. B + E | 4-22 | [1, 4, 6, 8] | (0247) | 021120 |
| 9. B + F | 4-19 | [8, 9, 0, 4] | (0148) | 101310 |
| 10. C + D | 4-16 | [10, 11, 3, 5] | (0157) | 110121 |
| 11. C + E | 4-16 | [11, 1, 5, 6] | (0157) | 110121 |
| 12. C + F | 4-z29 | [5, 9, 11, 0] | (0137) | 111111 (Z-relacionado com 4-z15) |
| 13. D + E | 4-26 | [10, 1, 3, 6] | (0358) | 112011 |
| 14. D + F | 4-13 | [9, 10, 0, 3] | (0136) | 112011 |
| 15. E + F | 4-18 | [6, 9, 0, 1] | (0147) | 102111 |

**Combinação simples de 4 tricordes em 6 hexacordes:**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. A + B | 6-27 | [2, 4, 5, 7, 8, 11] | (013469) | 225222 |
| 2. A + C | 6-18 | [7, 8, 10, 1, 2, 3] | (012578) | 322242 |
| 3. A + D | 6-z41 | [6, 7, 8, 9, 0, 2] | (012368) | 332232 (Z-relacionado com 6-z12) |
| 4. B + C | 6-z12 | [10, 11, 1, 3, 4, 5] | (012467) | 332232 (Z-relacionado com 6-z41) |
| 5. B + D | 6-18 | [4, 5, 6, 9, 11, 0] | (012578) | 322242 |
| 6. C + D | 6-27 | [9, 10, 0, 1, 3, 6] | (013469) | 225222 |

**Combinação simples de 3 tetracordes em 3 octacordes:**

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1. A + B | 8-18 | [2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11] | (01235689) | 546553 |
| 2. A + C | 8-16 | [0, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 9] | (01235789) | 554563 |
| 3. B + C | 8-z15 | [9, 10, 11, 0, 1, 3, 5, 6] | (01234689) | 555553 (Z-relacionado com 8-z29) |

Figura 3.6 – Inventário de subconjuntos derivados da série *Preghiera*.

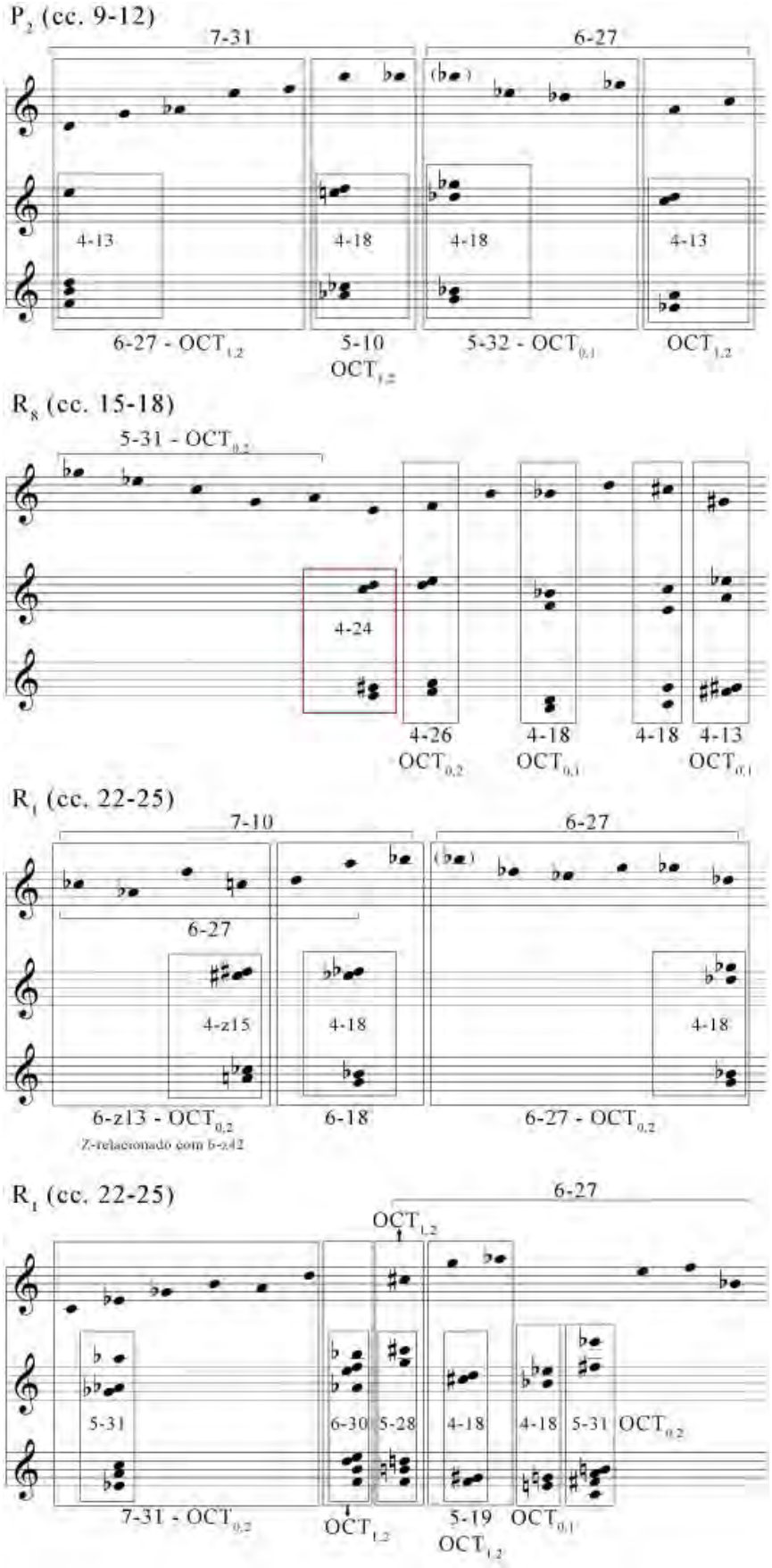



Figura 3.7 – Apresentações da série *Preghiera* organizadas por combinações octatônicas.

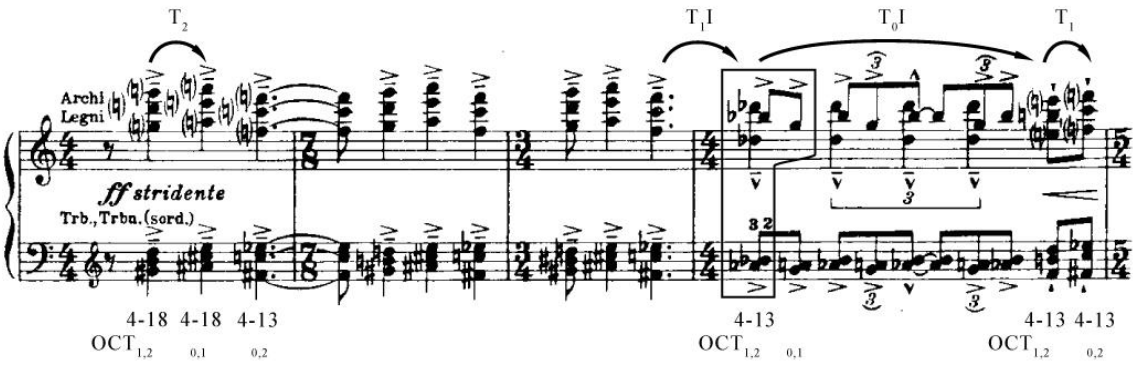



Figura 3.8 – Combinação dodecafônica *Roelandt* organizada por combinações octatônicas.

A combinação *Roelandt* ainda aparece mais uma vez, como uma *Coda*, no final do *Prologo*, imediatamente antes do primeiro intermezzo coral (*Primo Intermezzo Corale*), entre os compassos 117 e 125, transposto uma segunda maior em relação a primeira apresentação no início da ópera (4-18 [5, 6, 9, 0], 4-18 [7, 8, 11, 2], 4-13 [10, 1, 3, 4]). Nos últimos compassos do *Prologo* a mãe consternada ainda grita por seu filho, em uma melodia construída sob a transposição $P_0$ da série *Preghiera*, sustentada pelos acordes 4-18 [2, 3, 6, 9], 4-18 [4, 5, 8, 11] e 4-13 [7, 10, 0, 1] (Fig. 3.9).

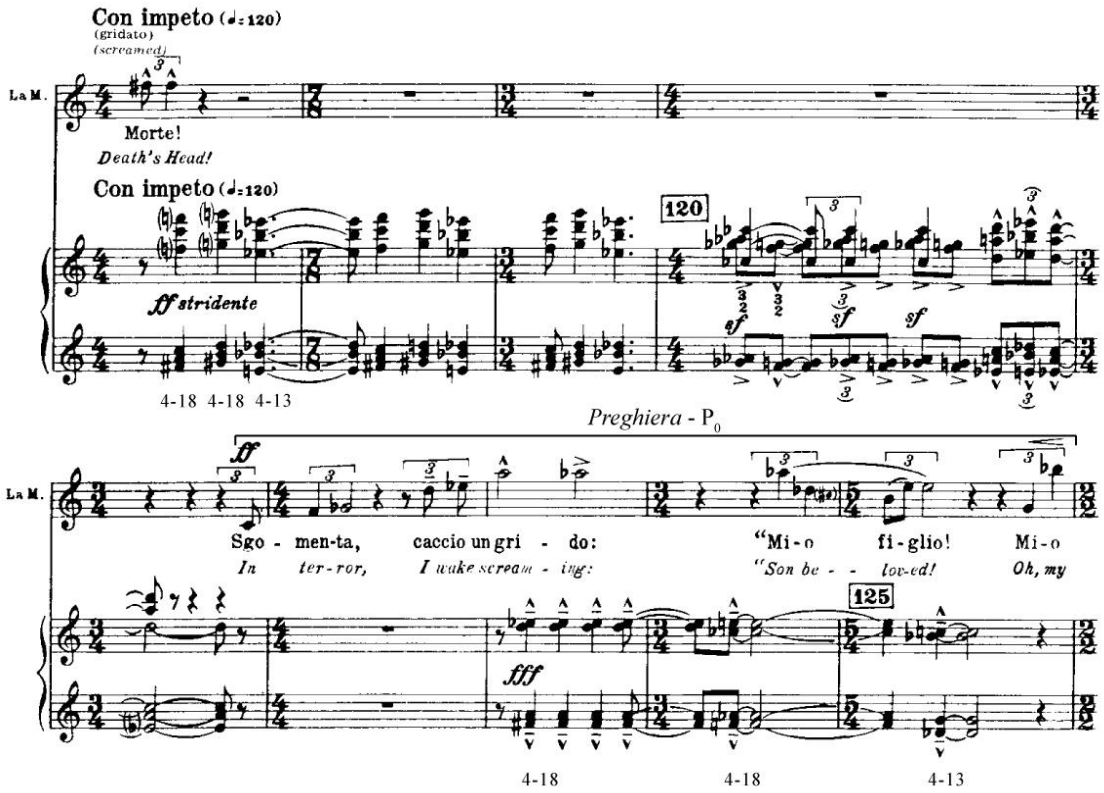



Figura 3.9 – Transposição $P_0$ da série *Preghiera*, no final do *Prologo*.

### 3.2 – *Ballata*

Em contraste com os versos assimétricos e a estrutura livre da abertura, Dallapiccola finaliza o *Prologo* com uma *Ballata*, utilizando uma forma poética mais definida, no qual a mãe do protagonista narra a angústia de um sonho que a atormenta todas as noites (ANEXO I). Todas as melodias cantas pela *soprano drammatico* são baseadas nas formas e transposições da série *Preghiera*, distribuídas em uma sequência regularmente estruturada sobre frases que empregam as 12 notas de cada uma das transposições utilizadas: entre os compassos 64 e 67, forma $R_6$; entre os compassos 72 e 76, forma $RI_9$; entre os compassos 77 e 79, forma $R_5$; entre os compassos 79 e 81, forma $RI_3$; entre os compassos 86 e 90, a forma $RI_9$, novamente; entre os compassos 90 e 92, forma $R_5$, novamente; entre os compassos 92 e 93, a forma $RI_3$, novamente; entre os compassos 95 e 97, a forma $I_9$; e entre os compassos 98 e 101, as formas $RI_8$ (Fig. 3.10).

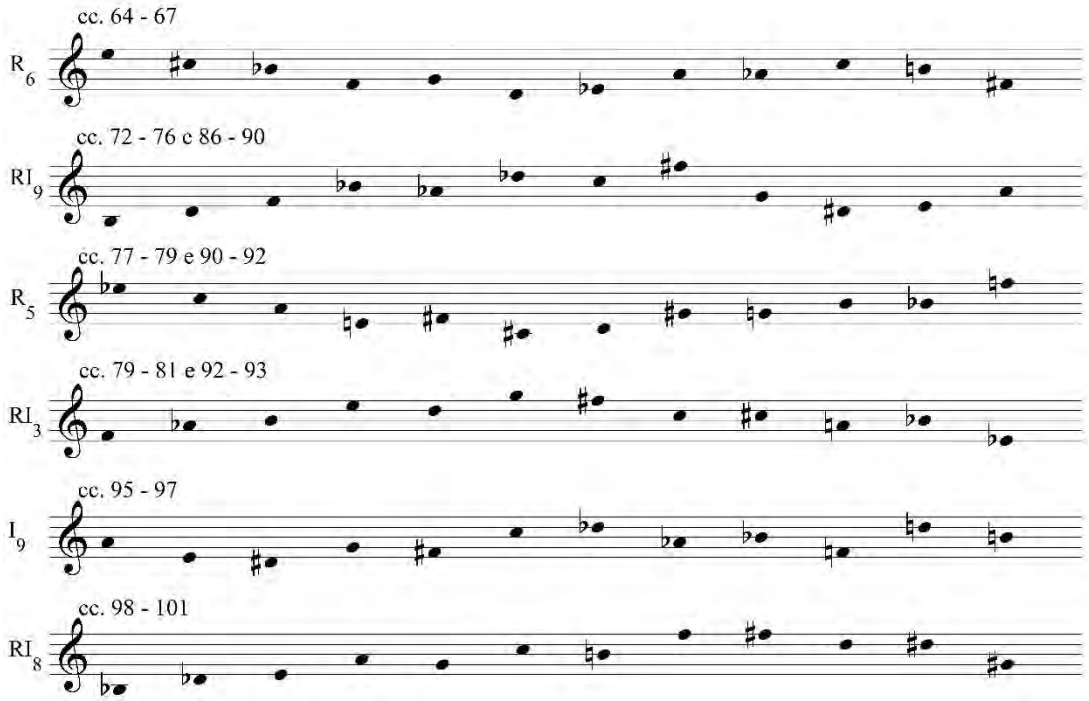



Figura 3.10 – Formas e transposições da série *Preghiera* utilizadas na *Ballata*.

Harmonicamente, os acordes que acompanham as formas e transposições da série possuem as mesmas características daqueles empregados na abertura da ópera, com predominância de acordes com classe de conjuntos 4-18 (0147) e 4-27 (0258), ambos

subconjuntos de escala octatônica. Jamuna Samuel (2013, p. 71) observa que as melodias desenvolvidas na *Ballata*, "correspondem a estruturas de frases criadas através de harmonias octatônicas", considerando o agrupamento de classes de alturas entre acordes e frases melódicas. Segundo a autora, o compositor utiliza as harmonias octatônicas como suporte para a construção métrica do texto por diferentes e sofisticados meios. O primeiro verso do poema utilizado na Ballata é composto por três estrofes de quatro linhas: "*Vedo! Lo riconosco! (Porta un farsetto nero. Il toson d'oro al collo brilla sinistro.*)" (Vejo! Reconheço-o! [Veste um gibão preto. O velocino de ouro no pescoço brilha sinistro]). A construção melódica e harmônica desta frase utiliza as três coleções octatônicas, criando um "senso de equilíbrio e organização para esse momento narrativo, no qual a mãe descreve a visão assustadora e confusa do Rei Filippe e a própria morte (Opus Cit.). Samuel aponta que cada um dos três segmentos do verso corresponde a uma "unidade sintática distinta", e que o equilíbrio na distribuição dos hexacordes 6-27 (013469) contribuem para coesão do trecho (Fig. 3.11).

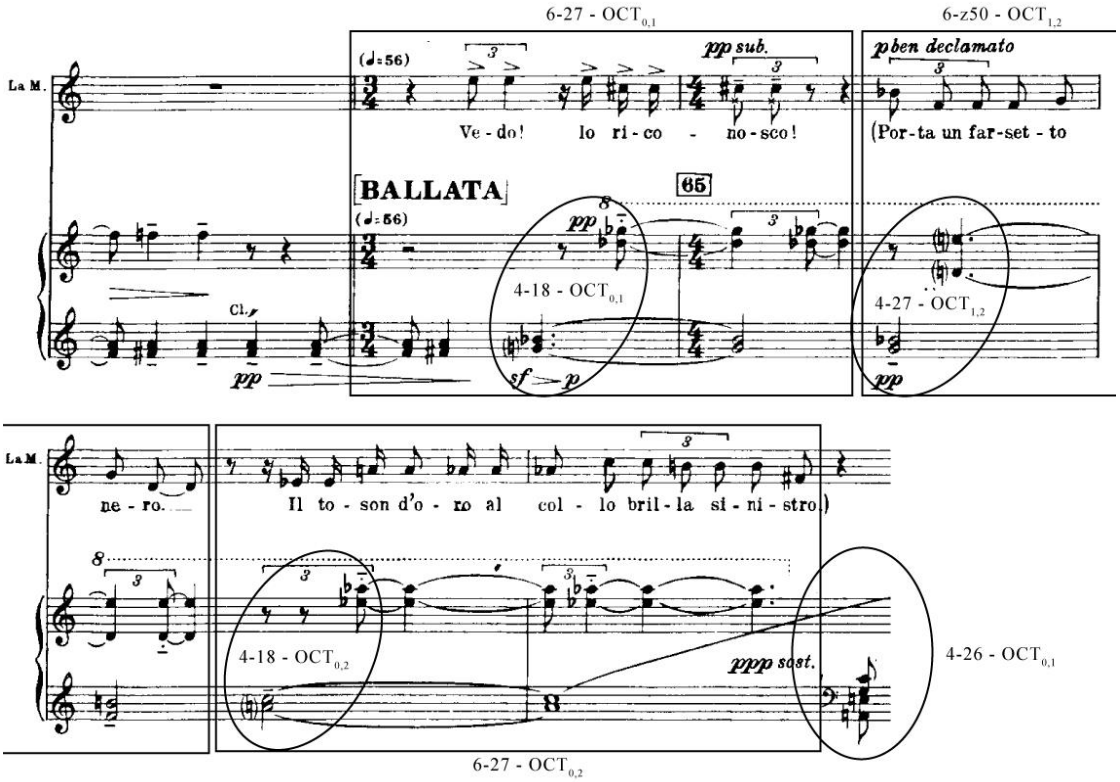



Figura 3.11 – Subconjuntos derivados das coleções octatônicas no primeiro verso da *Ballata* (cc. 63-67).

### 3.3 – *Primo Intermezzo Corale*

Após o *Prologo* dramático, repleto de exposições melódicas da série (em suas mais variadas formas e transposições) e harmonias baseadas em segmentos dos conjuntos octatônicos – técnica que será utilizada em todo o restante da ópera –, ocorre o primeiro intermezzo coral. Dallapiccola trabalha o material musical da mesma forma que no *Prologo*, combinando conjuntos e subconjuntos derivados das escalas octatônicas, e apresentando a série, suas variações e transposições melodicamente. Entretanto, por se tratar de um trecho coral, embora com acompanhamento da orquestra e de um órgão, o compositor lança mão de texturas em tratamento homofônico e em defasagem imitativa, criando um grande contraste em relação ao *Prologo*, predominantemente homofônico.

O texto do primeiro intermezzo coral, cantado em latim, é baseado no último verso do Salmo 32: "*Fiat misericordia tua, Domine, super nos. Quemadmodum speravimus in Te*" (Seja-nos manifestada, Senhor, a vossa misericórdia. Como a esperamos de vós); e em um verso intermediário do Salmo 132: "*Sacerdotes tui induantur justitiam et sancti tui exultent*" (Sejam os teus sacerdotes vestidos de justiça e os teus santos celebrarão)[19]. Este intermezzo pode ser ouvido pela perspectiva do prisioneiro, que certamente estaria inclinado a orar por misericórdia diante de sua situação perante a Inquisição, sofrendo torturas diárias e caminhando para sua inevitável execução. Trata-se de um coro interno, que não interage na cena, o que amplia a percepção de ser uma voz interna do próprio protagonista. A entrada do coro ("*Fiat misericordia...*"), no compasso 126, acontece com uma imbricação sobre a sílaba "fi", em comum com o final do texto da *soprano drammatico*: "*mio figlio*". Esta imbricação contribui para a continuidade na transição entre o *Prologo* e o primeiro intermezzo coral, apesar dos contrastes comentados acima.

O primeiro intermezzo apresenta duas partes contrastantes, A e B, que utilizam materiais distintos, embora compartilhem caraterísticas em comum com segmentos da coleção octatônica: a primeira parte é predominantemente homofônica e formada por

---

[19] O Salmo 32 é o segundo dos Salmos penitenciais. O poema do Salmo tem o propósito de expor o arrependimento e, consequentemente, as bênçãos do perdão. Trata-se de uma oração penitencial retrospectiva: é pronunciada quando terminou o processo, que se inicia no sofrimento como castigo, segue para a confissão do pecado e, finalmente, o obtém-se o perdão divino; ao final, o suplicante medita sobre a experiência (SCHÖKEL, 1996, p. 477). O Salmo 132 é um texto estilizado em forma de liturgia que solicita ao Senhor – segundo Sua promessa – a transferência da arca ao templo construído por Salomão. Para o cronista, a libertação do Egito não terminou até o Senhor instalar-se no templo, por isso cobra Sua promessa de retorno, como recordação para alimentar a esperança (Op. Cit. p 1526).

acordes derivados diretamente das coleções octatônicas; a segunda parte é polifônica e construída por apresentações melódicas de uma série dodecafônica, suas variações e transposições. Dallapiccola introduz uma nova série dodecafônica para esse intermezzo coral, denominada nesse trabalho de "série coral".

Como na abertura da ópera, Dallapiccola trabalha os subconjuntos derivados da coleção octatônica 8-28 (0134679t) em diferentes camadas justapostas e sobrepostas. Observando toda a sequência harmônica da parte A, é possível verificar que o compositor cria uma estrutura em arco de densidade harmônica entre os compassos 126 e 150. O trecho começa com uma sequência de seis tetracordes: 4-24 (0248) [9, 11, 1, 5], 4-18 (0147) [3, 4, 7, 10], 4-25 (0268) [0, 2, 6, 8], 4-18 [1, 2, 5, 8], 4-26 (0358) [5, 8, 10, 1] e 4-27 (0258) [8, 10, 1, 4]; e a partir do compasso 137 torna-se mais denso com o surgimento de um pentacorde, 5-26 (02458) [8, 10, 0, 1, 4], e dois hexacordes, 6-34 (013579) [4, 6, 8, 10, 0, 1] e 6-30 (013679) [5, 7, 8, 11, 1, 2]; até começar a perder a densidade novamente com o uso de um tetracorde 4-25 [0,2,6,8] e um pentacorde 5-28 (02368) [2, 4, 5, 8, 10], antes da sequência final de cinco tetracordes: 4-27 [5, 7, 10, 1], 4-24 [10, 0, 2, 6], 4-27 [3, 5, 8, 11], 4-27 [4, 7, 10, 0] e 4-27 [1, 3, 6, 9]. Apesar da densidade no centro do trecho, com o uso dos pentacordes e hexacordes, que ocorre considerando a somatória de classe de alturas do coro e do acompanhamento (predominantemente realizado pelo órgão), se considerarmos o coro e o acompanhamento camadas distintas, encontramos tetracordes (subconjuntos), em um ou outro, paralelo aos conjuntos maiores: 4-12 (0236) [10, 0, 1, 4], sobreposto ao pentacorde 5-26; 4-25 [4, 6, 10, 0], sobreposto ao hexacorde 6-34; 4-25 [5, 7, 11, 1], sobreposto ao hexacorde 6-30; e 4-25 [2, 4, 8, 10], sobreposto ao pentacorde 5-28. Com exceção dos tetracordes 4-24, do pentacorde 5-26 e do hexacorde 6-34, todos os demais conjuntos e subconjuntos são derivados dessa mesma coleção octatônica (Fig. 3.12).

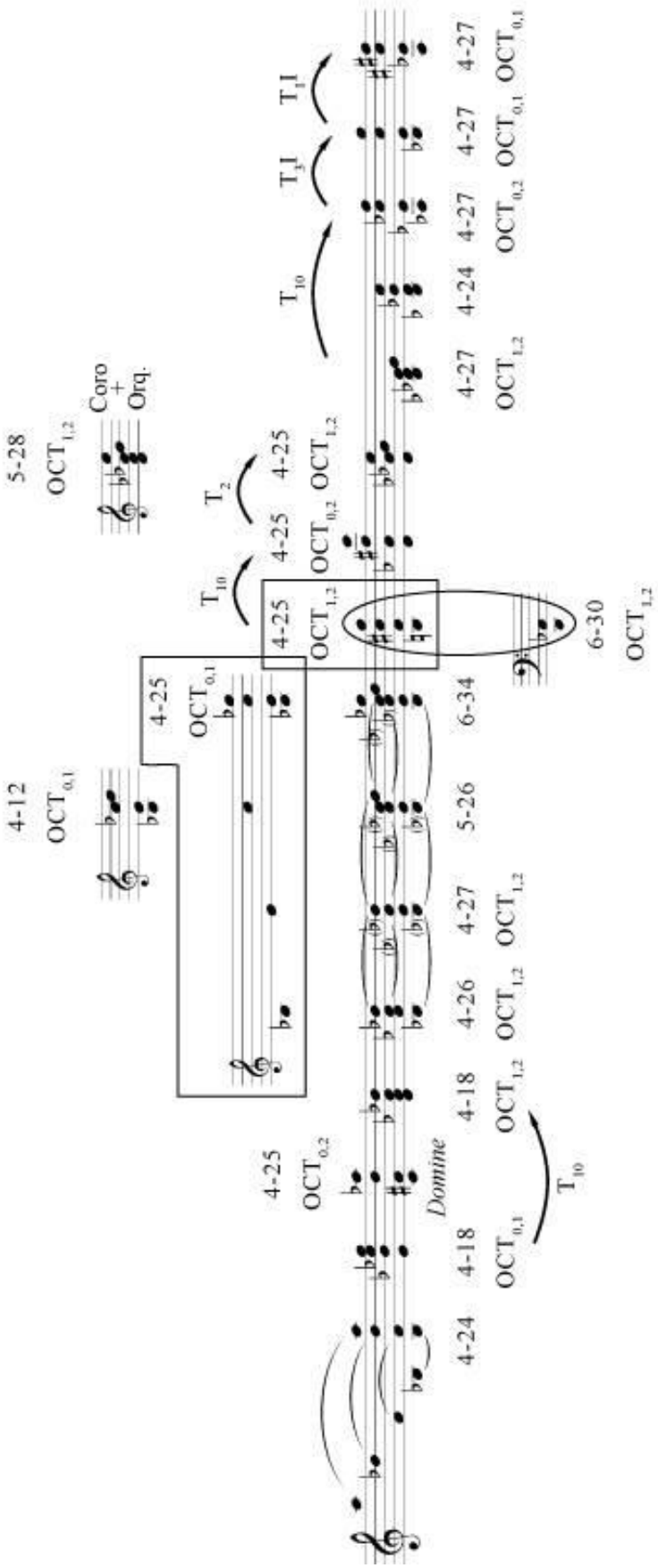
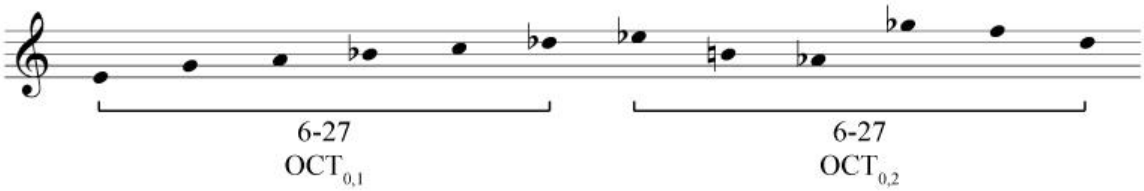



Figura 3.12 – Esquema harmônico da parte A do primeiro intermezzo coral (cc. 126-150).

A série utilizada por Dallapiccola na seção B do primeiro intermezzo coral mantém forte relação com a série *Preghiera*, ambas são construídas por dois hexacordes 6-27 (013469), subconjuntos da coleção octatônica, relacionados entre si por operação $T_5$. Desta maneira, os conjuntos derivados de ambas as séries são equivalentes do ponto de vista intervalar, embora, melodicamente, elas mantenham características distintas. Este é exatamente o recurso explorado pelo compositor para criar um ambiente melódico completamente distinto, mas com forte afinidade harmônica, em relação ao *Prologo* (Fig. 3.13).

a) Primeira série coral




b)

| | $I_4$ | $I_7$ | $I_9$ | $I_{10}$ | $I_0$ | $I_1$ | $I_3$ | $I_{11}$ | $I_8$ | $I_6$ | $I_5$ | $I_2$ | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| $P_4$ | E | G | A | Bb | C | Db | Eb | B | Ab | Gb | F | D | $R_4$ |
| $P_1$ | Db | E | Gb | G | A | Bb | C | Ab | F | Eb | D | B | $R_1$ |
| $P_{11}$ | B | D | E | F | G | Ab | Bb | Gb | Eb | Db | C | A | $R_{11}$ |
| $P_{10}$ | Bb | Db | Eb | E | Gb | G | A | F | D | C | B | Ab | $R_{10}$ |
| $P_8$ | Ab | B | Db | D | E | F | G | Eb | C | Bb | A | Gb | $R_8$ |
| $P_7$ | G | Bb | C | Db | Eb | E | Gb | D | B | A | Ab | F | $R_7$ |
| $P_5$ | F | Ab | Bb | B | Db | D | E | C | A | G | Gb | Eb | $R_5$ |
| $P_9$ | A | C | D | Eb | F | Gb | Ab | E | Db | B | Bb | G | $R_9$ |
| $P_0$ | C | Eb | F | Gb | Ab | A | B | G | E | D | Db | Bb | $R_0$ |
| $P_2$ | D | F | G | Ab | Bb | B | Db | A | Gb | E | Eb | C | $R_2$ |
| $P_3$ | Eb | Gb | Ab | A | B | C | D | Bb | G | F | E | Db | $R_3$ |
| $P_6$ | Gb | A | B | C | D | Eb | F | Db | Bb | Ab | G | E | $R_6$ |
| | $RI_4$ | $RI_7$ | $RI_9$ | $RI_{10}$ | $RI_0$ | $RI_1$ | $RI_3$ | $RI_{11}$ | $RI_8$ | $RI_6$ | $RI_5$ | $RI_2$ | |

Figura 3.13 – a) Primeira série coral, utilizada na seção B do primeiro intermezzo coral; b) Matriz das variações e transposições da primeira série coral.

A seção B (cc. 151 e 179) é construída basicamente por uma polifonia com imitações de algumas transposições e variações da série, sobre o texto "*Et sancti tui exultent*". Os tenores apresentam a série em $P_4$ [4, 7, 9, 10, 0, 1, 3, 11, 8, 6, 5, 2], seguido

pelas contraltos em $P_3$, baixos em $P_2$ e sopranos em $P_1$. A última apresentação da forma original (P) pelo coro é realizada pelos tenores novamente, em $P_7$, no compasso 159, a partir desse ponto, as vozes do coro passam a apresentar a inversão da série (I), começando pelas contraltos em $I_7$, no compasso 162, seguido pelos tenores em $I_8$, baixos em $I_9$, sopranos em $I_{10}$, contraltos em $I_{11}$ e tenores em $I_9$. Paralelamente o acompanhamento do órgão e orquestra também executam formas da série original e sua inversão. No início do trecho, o acompanhamento é realizado apenas pelo órgão, dobrando a melodias das vozes. As madeiras e as cordas realizam uma pequena contribuição no compasso 161 e, a partir do compasso 163, trombone e trompetes passam a acompanhar as vozes, deixando a orquestração mais densa progressivamente. Nos últimos compassos ocorre uma sobreposição de alturas no órgão e o aumento considerável da densidade orquestral com a participação de todo o efetivo instrumental. O intermezzo acaba com a sobreposição de dois acordes: o pentacorde 5-z38 (01258) [11, 0, 1, 4, 7], executado pelo coro; e o hexacorde 6-z42 (012369) [10, 11, 0, 1, 4, 7], executado pela orquestra e pelo órgão até a entrada da primeira cena (Fig. 3.14). Estes dois conjuntos não têm relação direta com a série, nem são derivados da coleção octatônica, embora o hexacorde 6-z42 possua simetria inversiva em sua construção (Fig. 3.15).

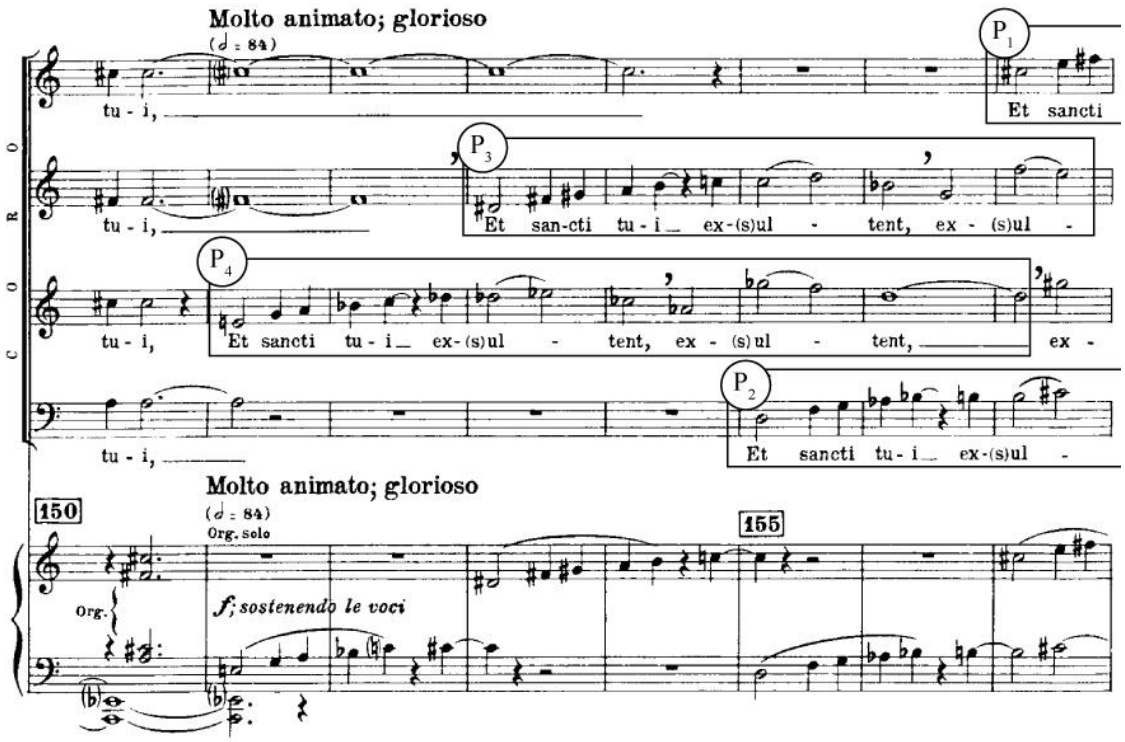



Figura 3.14 – Polifonia de variações e transposições da primeira serie coral, na seção B do primeiro intermezzo coral.

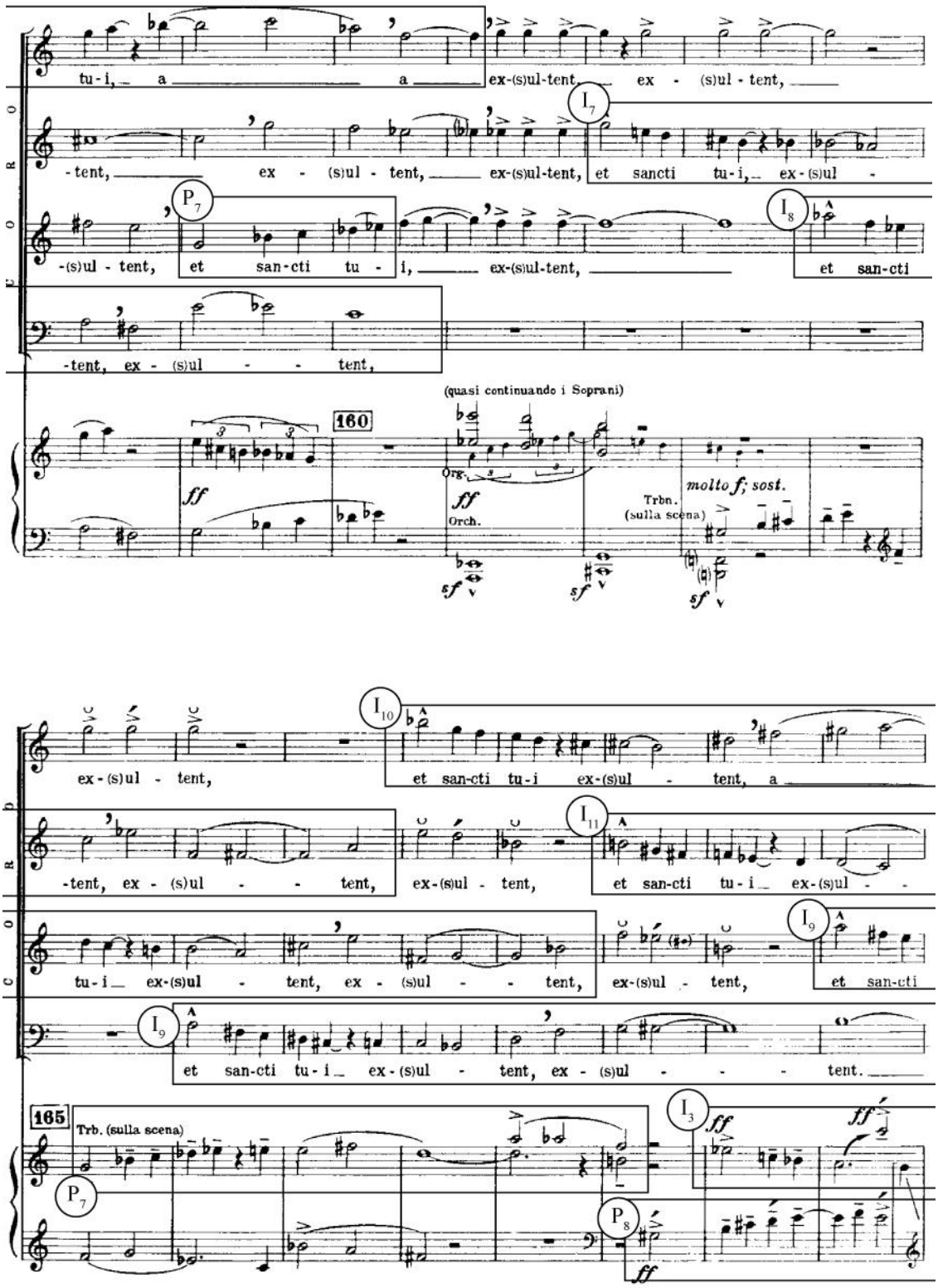



Figura 3.14 (continuação) – Polifonia de variações e transposições da primeira serie coral, na seção B do primeiro intermezzo coral.

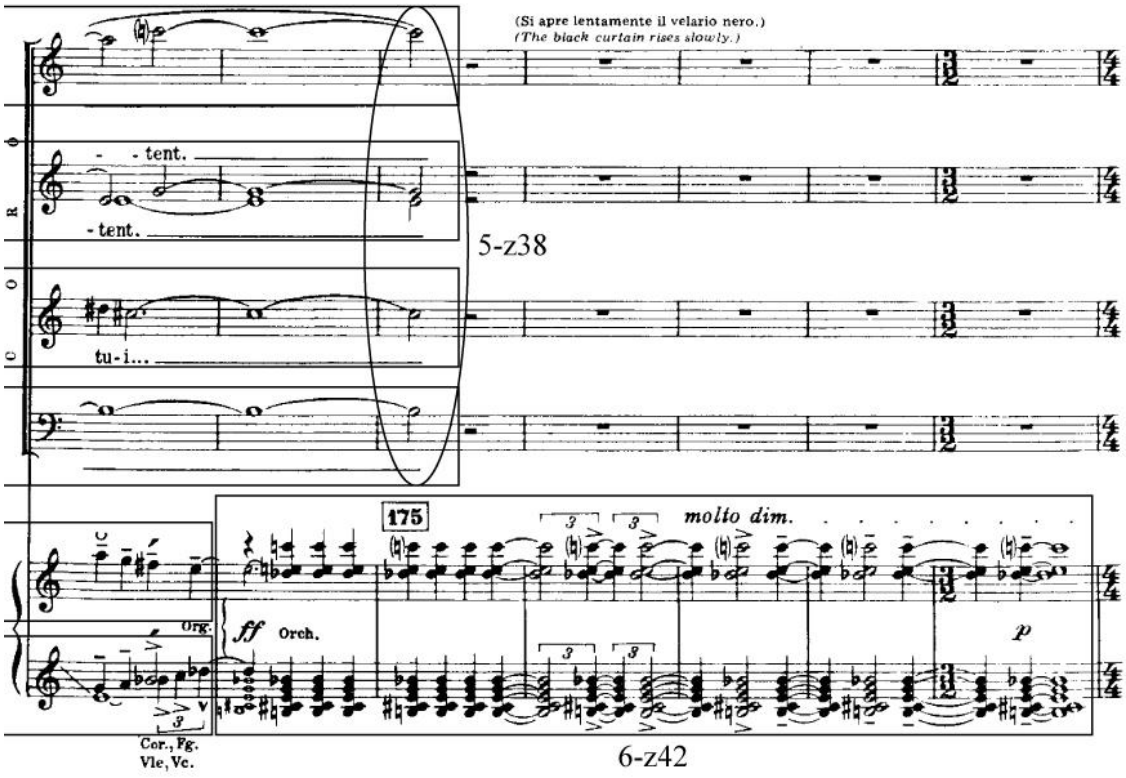



Figura 3.14 (continuação) – Polifonia de variações e transposições da primeira serie coral, na seção B do primeiro intermezzo coral.

6-z42
(012369)
[10, 11, 0, 1, 4, 7]

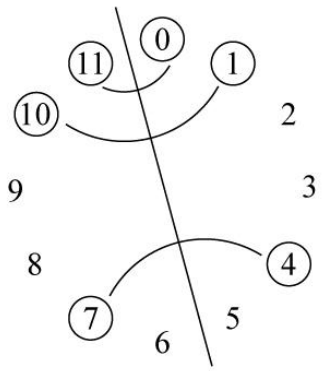



Figura 3.15 – Simetria inversiva na construção do hexacorde 6-z42.

### 3.4 – *Atto Unico – Scena prima*

Dallapiccola indica com precisão o cenário da primeira cena na partitura, para que a dimensão dramática da situação do prisioneiro seja visualmente percebida pelos espectadores:

> "Uma horrível cela no subterrâneo do Oficial de Zaragoza. Uma cama de palha, um cavalete, um fogareiro, um jarro. Ao fundo uma porta de ferro. É crepúsculo: a cela está quase escura. Sobre a cama está o prisioneiro. Ao lado dele, a mãe" (DALLAPICCOLA, 1976, p. 20; tradução minha).

A cena retrata um diálogo cantado entre o prisioneiro e sua mãe, onde ele descreve seu sofrimento: "*Erro solo. Tutt'era buio. Buio era in questa cella. Buio era nel mio cuore. No... non sapevo ancora di poter soffrir tanto e non morire* [...]" (Eu estava só. Tudo estava escuro. A escuridão estava nesta cela. A escuridão estava em meu coração. Não, eu não sabia que se podia sofrer tanto e não morrer [...]). A melodia, que lembra um recitativo pelo extenso uso de notas repetidas e pelo acompanhamento responsivo da orquestra, é construída sobre a forma $P_1$ da série *Libertà*, ainda que o compositor não apresente a série de maneira linear, retornando a alturas já apresentadas e alternando com breves intervenções da mãe. A descrição do prisioneiro segue, até o momento em que ele conta que o carcereiro lhe chamou de "irmão": "[...] *Quando il Carceriere pronunciò finalmente una parola: 'fratello', dolcissima parola* [...]" ([...] Quando o carcereiro finalmente pronunciou uma palavra: "irmão", palavra afetuosa [...]), momento em que ocorre a primeira apresentação do motivo *Fratello*, descrito no capítulo anterior (ver pág. 44). Como dito anteriormente, esta palavra provoca o sentimento de esperança no protagonista que no compasso seguinte, apresenta a série *Speranza*, na forma $P_6$, repetida pela mãe logo em seguida na forma $I_3$, como num eco murmurante. Durante a breve melodia que expõe a série, o prisioneiro diz que a palavra do carcereiro lhe trouxe confiança na vida: "[...] *Che mi diede ancor fiducia nella vita*". Harmonicamente, a série é acompanhada por um breve acorde de Dó menor executado pelas cordas, remanescente do motivo *Fratello*, e dobrada pelos violoncelos (Fig. 3.16).

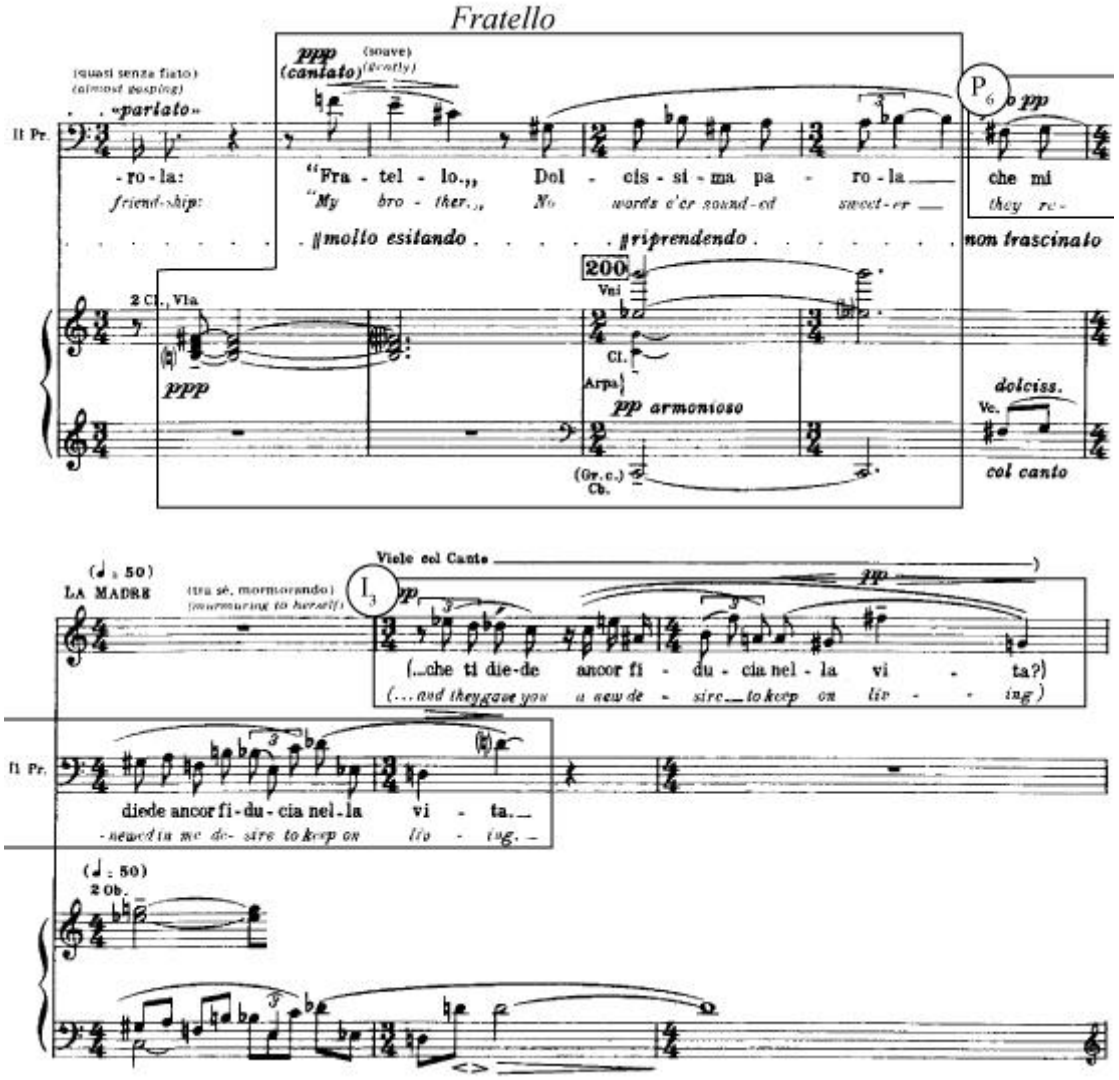



Figura 3.16 – Motivo *Fratello* e exposição da série *Speranza* em $P_6$, pelo barítono, e $I_3$, pela *soprano drammatico*.

Estruturalmente, a cena é construída com alternâncias de breves duetos amplamente líricos e recitativos quase declamados pelo protagonista, em que ele narra seu cotidiano de penúrias e pondera sobre a sua situação. A série é apresentada três vezes durante a cena, todas na forma $P_6$, sempre precedida pelo motivo *Fratello* e sucedida pela repetição (como um murmúrio) da mãe. As repetições ocorrem nas formas $I_3$, $I_2$ e $I_4$, respectivamente. Embora a primeira cena não possua uma harmonia sistematizada, como ocorre na abertura da ópera e no primeiro intermezzo coral, é possível observar estruturas derivadas da coleção octatônica e das séries *Speranza* e *Libertà*, em trechos dos duetos e dos recitativos

do protagonista. Jamuna Samuel (2013, p. 72-74) destaca, por exemplo, um recitativo que ocorre entre os compassos 220 e 229, em que o compositor desenvolve a melodia sobre a forma $I_{10}$ da série *Libertà* e uma harmonia alinhada com rotações das coleções octatônicas. Trata-se de um dos trechos mais dramáticos da ópera, no qual o prisioneiro conta à sua mãe que, após ser torturado, todo o seu corpo ficou ferido: "*Dopo torture che non so narrare, dopo che corda e morsa e cavalletto tutto il mio corpo avevano piagato...*" (Depois da tortura que não posso narrar, depois da corda o torno e o cavalete, todo o meu corpo havia ficado escalavrado). Segundo a autora, enquanto a série desdobra a melodia, um padrão de harmonias octatônicas ($OCT_{1,2}$ – $OCT_{0,2}$ – $OCT_{0,1}$) é repetido duas vezes, como apoio. No compasso 226 ocorre uma imbricação entre as séries *Libertà* ($I_{10}$) e *Preghiera* (na forma $R_5$), na melodia do barítono e da *soprano drammatico*. O ciclo harmônico se fecha com o tetracorde 4-18 (0147) e as últimas cinco notas da série *Preghiera* $R_5$, que formam o conjunto 5-16 (01347) ambos derivados da coleção octatônica $OCT_{0,2}$ (Fig. 3.17). As últimas palavras do prisioneiro neste trecho mencionam novamente a esperança dada pelo carcereiro, antes da repetição do motivo *Fratello* e subsequente reapresentação da série *Speranza*: "*...udivo alfine una parola amica* [...]" (...ouvi enfim uma palavra amiga).

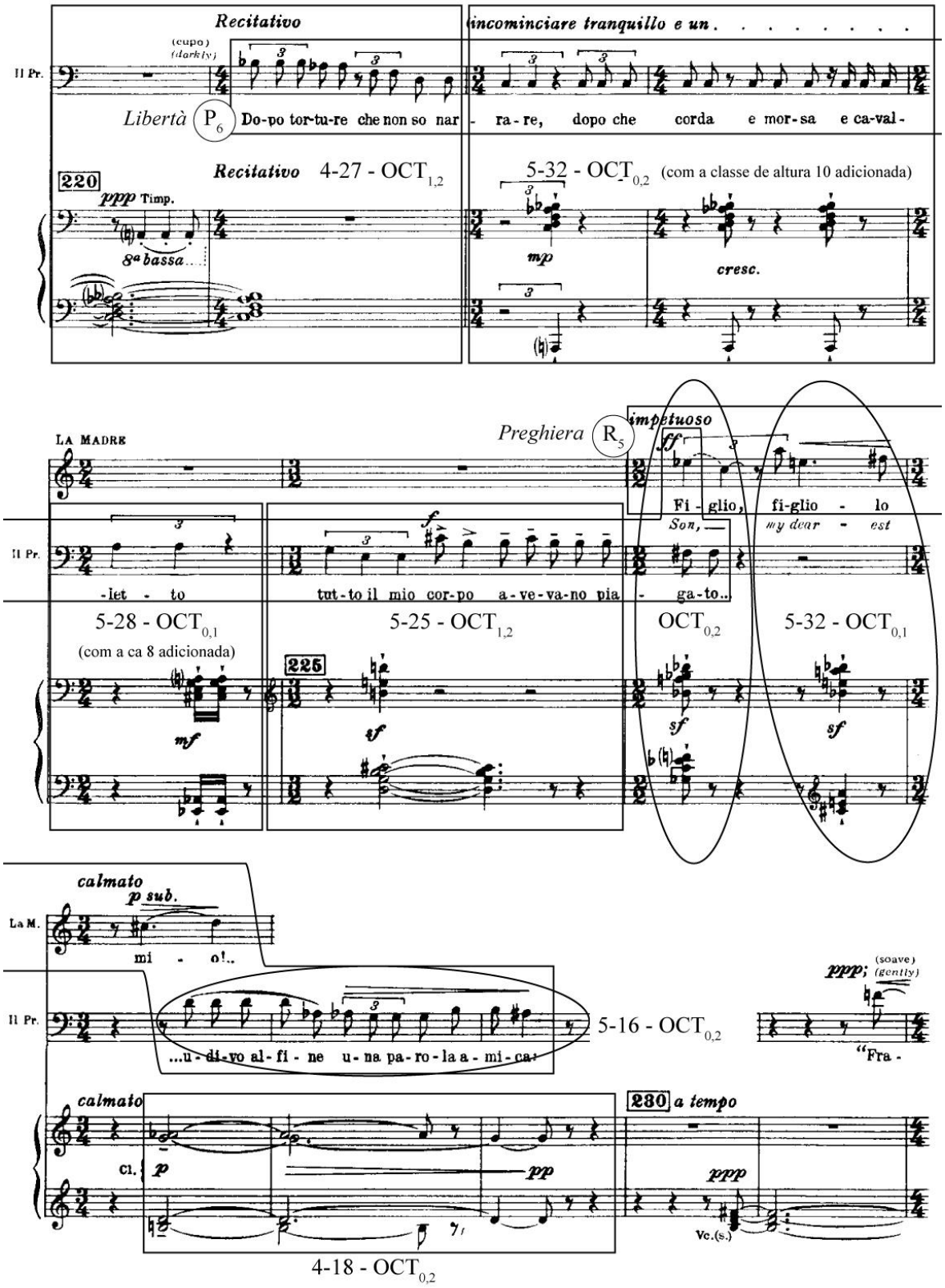



Fig. 3.17 – Trecho desenvolvido sobre as séries *Libertà* ($I_{10}$) e *Preghiera* ($R_5$), acompanhados por ciclo de harmonias derivadas das coleções octatônicas ($OCT_{1,2}$ – $OCT_{0,2}$ – $OCT_{0,1}$).

A primeira cena acaba em um dueto dramático entre o prisioneiro e sua mãe, no qual ele conta que reza diariamente, ao cair do dia, por sua salvação. Novamente, Dallapiccola relaciona o afeto exposto no texto a uma estrutura musical definida, construindo as melodias de ambos os personagens sobre variações e transposições da série *Preghiera*. O dueto começa com o prisioneiro cantando uma melodia que utiliza a série em $RI_6$, rogando ajuda do Senhor: "*Signore, aiutami a camminare*" (Senhor, ajude-me a caminhar). Em seguida, a mãe do protagonista intervém indagando, em uma melodia quase estática sobre o primeiro pentacorde da série *Speranza* em $P_0$: "*Che mi ricordano queste parole?*" (Que lembrança me traz estas palavras?); antes de seguir cantando uma melodia sobre a série *Preghiera* em $R_5$, que no compasso 246 passa para a voz do prisioneiro. Ainda no dueto são expostas as formas $RI_3$, $RI_{11}$, parte das formas $P_{10}$, $R_9$ e $P_2$ pela *soprano drammatico*; e as formas $I_5$ e $P_7$ pelo barítono. Entre os compassos 251 e 252, a *soprano drammatico* canta uma breve melodia construída sobre três repetições do primeiro tricorde do motivo *Fratello* 3-3 (014), ao se lembrar de como seu filho rezava quando era criança: "*Così pregavi quand'eri bambino...*" (Fig. 3.18). O acompanhamento da orquestra é predominantemente melódico e utiliza trechos segmentados de variações e transposições da série *Preghiera*.

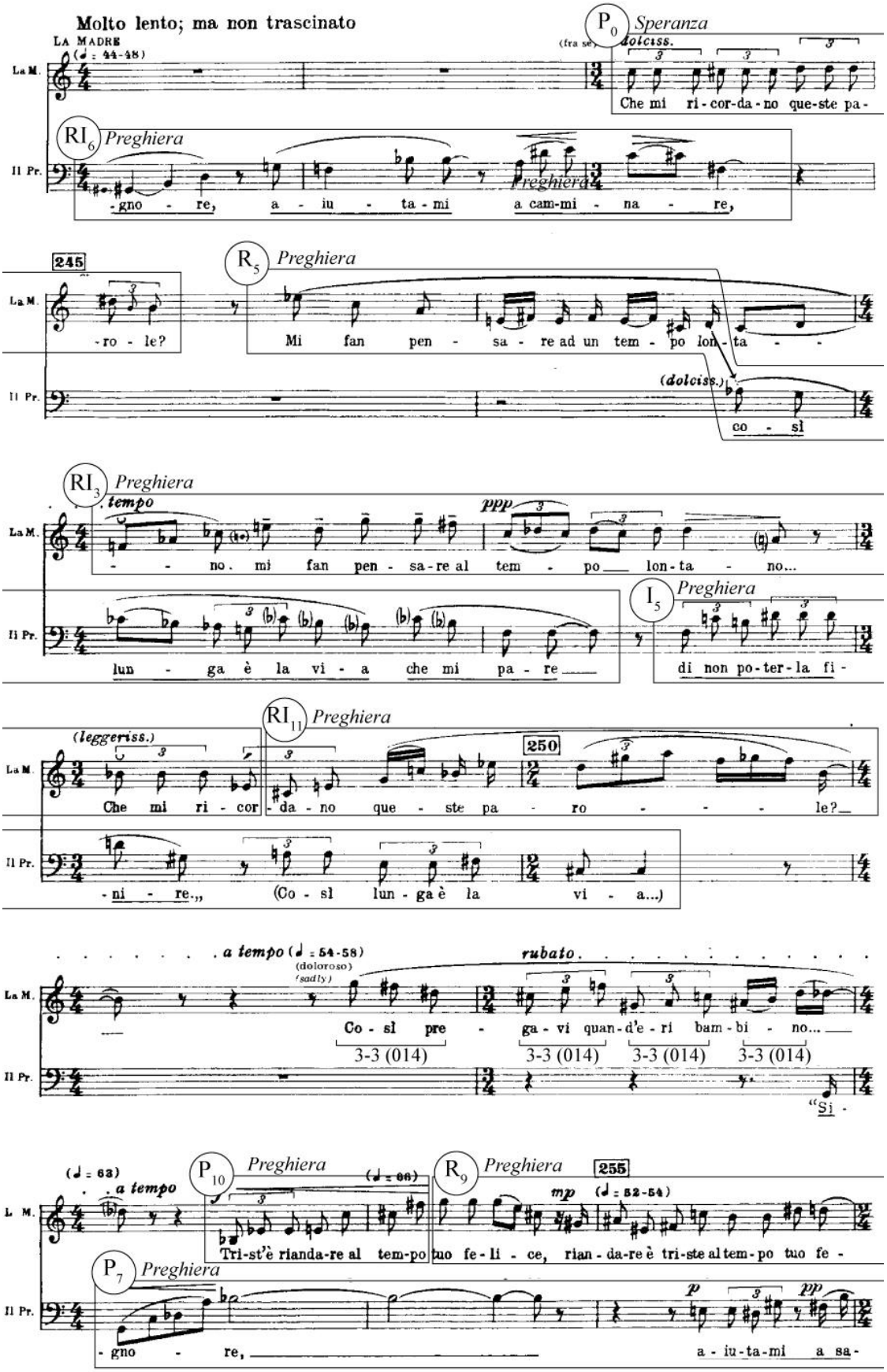



Figura 3.18 – Séries e conjuntos utilizados no dueto entre a mãe e o prisioneiro, final da primeira cena.

Pouco antes do final da cena, a mãe abraça seu filho, no momento em que se ouve o barulho da porta da cela abrindo. O prisioneiro murmura dizendo que é o carcereiro, e a mãe então questiona: "*E questo, dimme, è proprio l'ultimo nostro addio?*" (E este, me diga, será mesmo o nosso último adeus?). É indicado na partitura que o prisioneiro não responde e fica imóvel, a mãe se retira da cela sobre os acordes finais da cena. As cordas sustentam o tetracorde 4-16 (0157) [11, 0, 4, 6] e o clarinete baixo, seguido pelas flautas, executam melodicamente o hexacorde 6-30 (013679) [0, 2, 3, 6, 8, 9], derivado da coleção octatônica $OCT_{0,2}$ (Fig. 3.19).

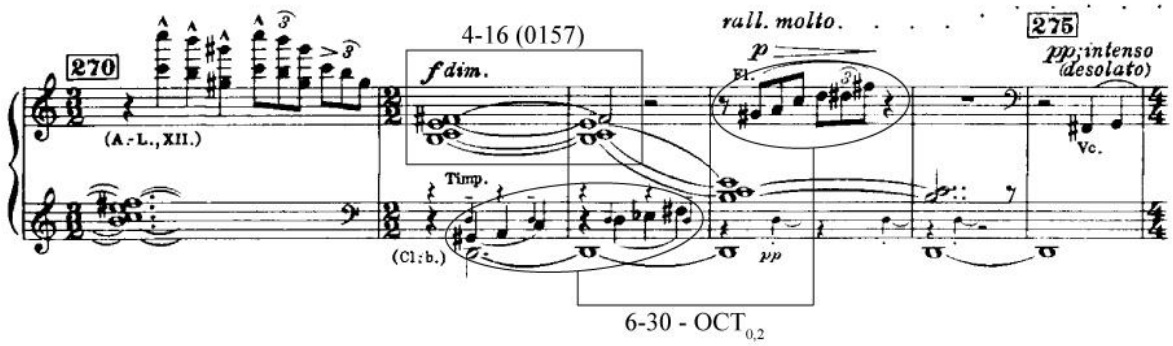



Figura 3.19 – Acordes finais da primeira cena, conjunto 4-16 (0157) e o hexacorde 6-30, derivado da coleção octatônica $OCT_{0,2}$.

### 3.5 – *Scena seconda*

Sem interrupção, um tema nos violoncelos, construído sobre a série *Speranza*, faz a transição entre a primeira e a segunda cena da ópera. Após a visita da mãe, o prisioneiro lamenta estar só outra vez, solitário em seus pensamentos, mas é surpreendido pelo carcereiro que novamente chama-o de "irmão". Esta demonstração de afeto ocorre diversas vezes durante a segunda cena, que basicamente retrata a interação entre o protagonista e seu algoz. Durante o diálogo, o carcereiro pede ao prisioneiro que aguarde esperançoso a sua soltura e conta que o povo já se rebelou nas ruas de Ghent, em Flandres, afirmando que o sino de *Roelandt* já voltou a soar, símbolo da queda iminente do Rei Filipe e, consequentemente, da sua liberdade: "*Spera, fratello, spera ardentemente; devi sperare sino a spasimarne* [...] *Roelandt ancora risonare udrai! Giorno di gioia alfin per tanti cuori oppressi... Fratello, sappi a quei rintocchi che il Santo Uffizio e Filippo tramontano!*" (Espera irmão, espera ardentemente; deves esperar até extasiar-se [...] Roelandt já ressoa tu ouvirás! Dia de alegria, finalmente, para tantos corações oprimidos... irmão, saiba que aqueles badalos do Santo Ofício e Filipe findarão). O diálogo segue sobre este assunto até o final da cena, quando o carcereiro, antes de partir, acalma o prisioneiro dizendo que está zelando por ele, e lembra novamente que a liberdade se aproxima.

Dallapiccola organizou o enredo da cena em duetos, recitativos e uma ária em três estrofes, cantada pelo carcereiro (tenor). A ária é considerada o ápice da ópera e, segundo o compositor, o ponto de partida para a composição musical da obra.[20] Simbolicamente, neste momento o carcereiro expõe sua frieza e alimenta a esperança do prisioneiro, trazendo à tona o argumento central da ópera, a tortura pela esperança.

O poema da ária, "*Sull'Oceano, sulla Schelda"*, refere-se a unidade militar denominada *Watergeuzen* (mendigos do mar), parte da revolta dos nobres holandeses calvinistas e outros descontentes, que a partir de 1566 opuseram-se ao domínio espanhol na região dos Flandres, resultando na chamada Guerra dos oitenta anos. A confederação de insurgentes assumiu o nome *Geuzen* (mendigos, em holandês), e a unidade dos Mendigos do mar, formada por piratas e mercenários locais, tornou-se a mais competitiva no curso da batalha, sendo em grande medida, responsável pela tomada de territórios

[20] Este assunto foi discutido no capítulo 2, quando foi abordada a construção do material musical da ópera.

importantes e, finalmente, pela vitória dos insurgentes. Na ópera, ela simboliza a última esperança do prisioneiro para a queda do Rei Filipe e da Inquisição. O texto cantado na ária é disposto em três estrofes, com oito versos cada. Todas as estrofes terminam com a frase "*cigni della libertà*" (cisnes da liberdade)[21], com a última palavra repetida pelo prisioneiro. A ária, assim como grande parte da segunda cena (e da ópera), é construída por uma ampla rede de variações e transposições da série *Libertà*, justapostas e sobrepostas, que transitam entre a voz do solista, do seu interlocutor (o prisioneiro) e dos instrumentos da orquestra. Todas estrofes começam com a apresentação da forma $P_0$ da série, na voz do tenor (Fig. 3.20).

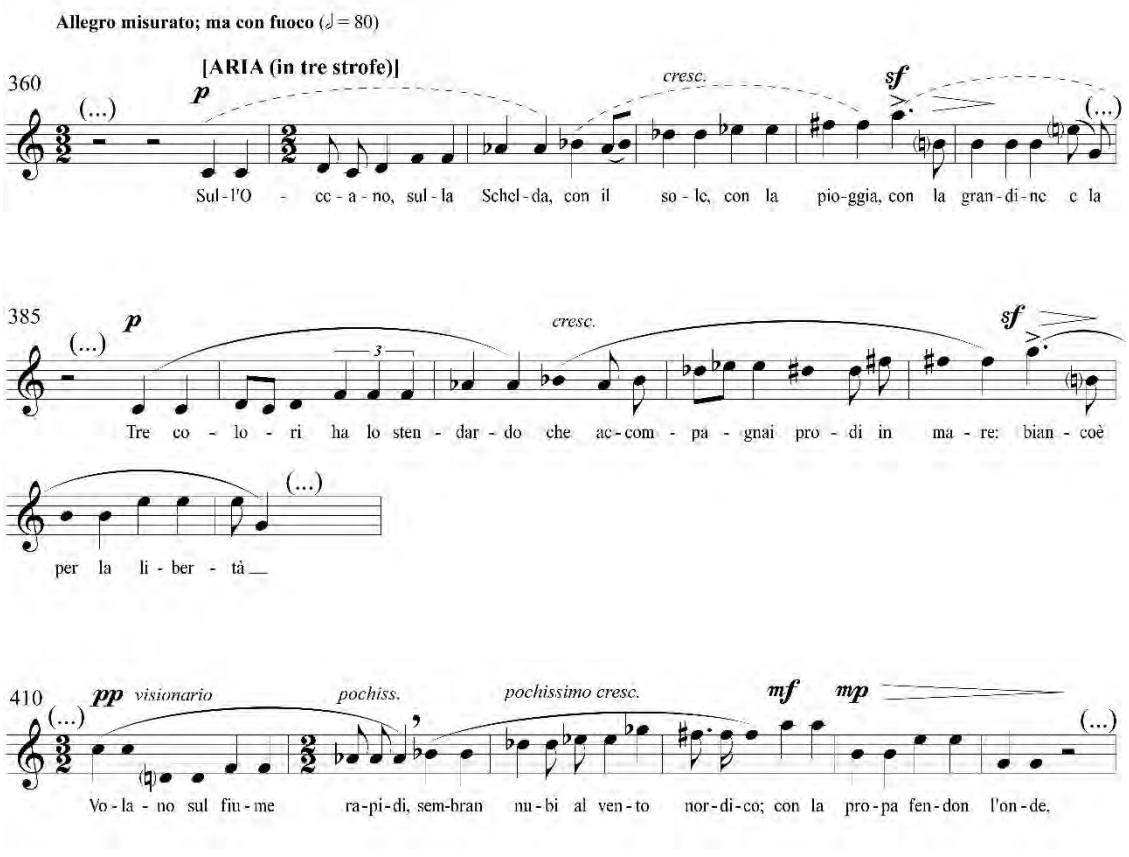



Figura 3.20 – Apresentações da série *Libertà* na forma $P_0$, no início de cada uma das três estrofes da ária do tenor, na segunda cena (cc. 360; 385; 410).

[21] O significado figurado de *cigni* (cisne), no italiano, pode remeter tanto à denominação de músicos, escritores e poetas, como àquele que é capaz de permanecer satisfeito (ou feliz) em seu leito de morte. Um dos significados da expressão *canto del cigno* (canto do cisne), em sentido figurado, é o último período feliz.

Como demonstração dessa rede de variações e transposições da série, pode ser destacado um trecho de 15 compassos, entre o final da primeira estrofe e a apresentação dos dois primeiros versos da segunda estrofe, em que é possível observar a maneira como o compositor tece as diferentes formas da série *Libertà*. A imagem (Fig. 3.21), abrange os compassos 381 a 395. Entre os compassos 381 e 384, parte dos metais (trompas 1 e 3, e segundo trompete) executam as últimas oito notas da forma $P_8$ da série (F# – A – B – D – F – G – C – Eb). As trompas 2 e 4 antecipam as últimas três notas, em *sons bouchés*, entre os compassos 381 e 383. Ainda nos metais, o primeiro trompete executa as últimas nove notas da forma $I_4$ da mesma série (G# – F# – D# – C# – Bb – G – F – C – A), entre os compassos 381 e 386. Neste mesmo trecho, as cordas realizam um movimento similar; os violoncelos apresentam as últimas oito notas da forma $P_8$; os primeiros violinos, por sua vez, as últimas quatro notas da mesma forma da série. As violas apresentam a forma contrária aos violoncelos e primeiros violinos, executando as últimas seis notas do retrógrado da série, $R_8$ (A – F# – E – C# – A# – G#); por fim, os segundos violinos executam o final da forma $R_0$ da série, omitindo a última nota, Dó, (D# – C# – A# – G# – F – D – [C]). Nestes mesmos compassos (cc. 381-383), os oboés executam as quatro últimas notas da forma $P_8$ da série, dobrando com os primeiros violinos.

No compasso 381, os saxofones, contralto e tenor, iniciam a apresentação da forma $I_6$ da série (Gb – E – Db – Bb – Ab – F – Eb – C – A – G – D – B), que é finalizada pelas trompas 1 e 3, na transição que ocorre no compasso 384. O corne inglês dobra um fragmento melódico com o saxofone contralto entre os compassos 383 e 384. Os clarinetes executam um bicorde (G – C) entre os compassos 384 e 386, onde o Sol se apresenta como a antepenúltima nota da forma $I_6$ (apresentada pelos saxofones e trompas 1 e 3); e o Dó a primeira nota da forma $P_0$, que será quase integralmente executada pelos clarinetes entre os compassos 384 e 391, com exceção da segunda nota, Ré, executada pelas trompas 1 e 3 no compasso 385, e da última nota, Sol, executada pelo saxofone contralto no compasso 390. Em imitação, o tenor – como já mencionado anteriormente (Fig. 3.20) – inicia a forma $P_0$ da série, que é apresentada entre os compassos 385 e 391, e as violas, dobrando com os fagotes, iniciam a mesma forma da série ($P_0$) no compasso seguinte. A melodia dos fagotes passa para os oboés no compasso 388, e para as flautas no compasso 390, e a melodia das violas passa para os primeiros violinos também no compasso 390.

Os saxofones retornam no compasso 389 executando duas formas diferentes da série: o contralto apresenta parte da forma $P_{11}$ (B – C# – E – G – A – C – D – F) – que continua no xilofone e nas flautas (Ab – Bb – Eb – Gb), a partir do compasso 392; e o saxofone tenor apresenta as primeiras quatro notas da forma $P_9$ (A – B – D – F). No compasso seguinte, o trompete imita a melodia do saxofone tenor, apresentando as mesmas quatro notas da forma $P_9$. As trompas 1 e 3, e os violoncelos, iniciam a forma $RI_4$ (A – C – F – G – Bb – Db – Eb – Gb – Ab – B) no compasso 391, a melodia dos violoncelos é finalizada pelos segundos violinos (D – E), e a melodia das trompas 1 e 3 é finalizada pelos clarinetes no compasso 393. No compasso seguinte, os clarinetes e os segundos violinos 1 (em *divisi*) iniciam a forma $I_7$ da série (G – F – D – B – A – F# – E – Db – Bb – Ab – Eb – C). No compasso 391, o tenor apresenta parte da forma $P_5$ (F – G – Bb – Db) ao iniciar o segundo verso da segunda estrofe. Sobre a palavra *Gloria*, cantada pelo tenor, as cordas executam o pentacorde 5-35 (02479) [11, 1, 3, 6, 8] entre as apresentações melódicas da série pelos outros instrumentos.

A partir do compasso 393, o *ottavino*, o clarinete *piccolo*, os fagotes, o xilofone, o piano, os primeiros violinos, os violoncelos e o tenor, passam a executar fragmentos das variações e transposições da série sobrepostas, causando um aumento na densidade orquestral no compasso 395, sobre a palavra *Principe*, pontuada por dois acordes da orquestra, 4-14 (0237) [10, 0, 1, 5] e 4-26 (0358) [0, 3, 5, 8], encontrado no inventário da série e derivado da coleção octatônica $OCT_{0,2}$. Os acordes indicam o final de uma breve seção, a partir do compasso 396, a densidade da orquestra diminui, e são retomadas as apresentações melódicas das formas da série até o final da estrofe.

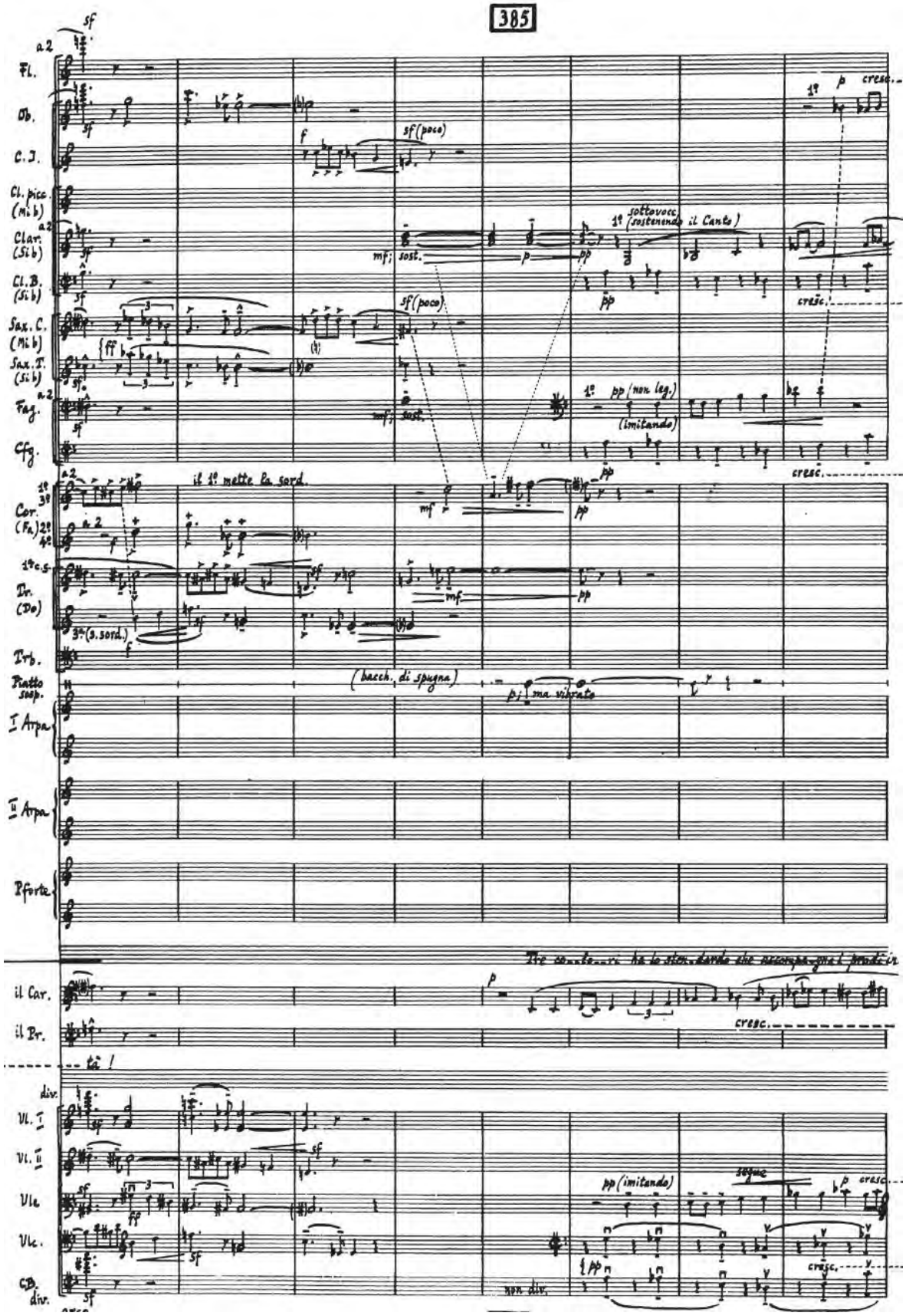



Figura 3.21 – Trecho entre os compassos 381 e 395, entre o final da primeira estrofe e a apresentação dos dois primeiros versos da segunda estrofe.

Figura 3.21 (continuação) – Trecho entre os compassos 381 e 395, entre o final da primeira estrofe e a apresentação dos dois primeiros versos da segunda estrofe.

Em alguns momentos da ação, a orquestra executa efeitos instrumentais, como um recurso descritivo para ilustrar uma cena ou um momento relevante dramaturgicamente – recurso comum em óperas italianas, especialmente em Rossini, Verdi e Puccini[22]. Por exemplo, quando o carcereiro se retira apressadamente da cela com sua lamparina e permanece próximo a porta, do lado de fora, Dallapiccola indica na partitura que alguns raios de luz penetram na escuridão da cela, relacionando um movimento musical para essa situação. Em seguida, após a movimentação do carcereiro, uma mudança na iluminação e outro gesto musical para ilustrar. A indicação no compasso 506 diz: "A partir de uma fenda, entre a porta e a parede, filtra, do exterior, um raio de luz: o reflexo da luminária do carcereiro". No compasso 510: "Um outro raio de luz, mais fraco". (Fig. 3.22).

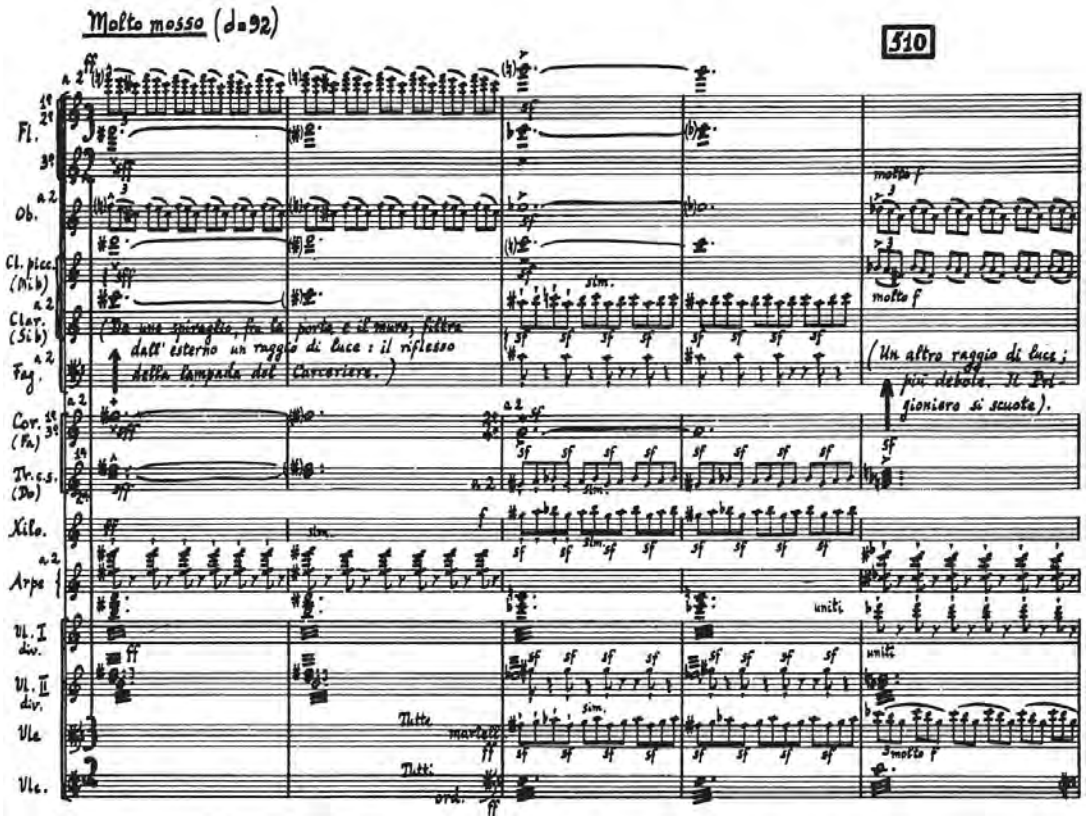



Figura 3.22 – Recurso instrumental para ilustrar uma situação de cena (cc. 506-510).

[22] Embora os compositores utilizem recursos musicais como uma maneira de descrever a cena para o espectador, a efetividade dessa aplicação é questionada por Carl Dahlhaus no capítulo *The Dramaturgy of Italian Opera*, presente no livro *Opera In Theory and Practice, Image and Myth* (PESTELLI e BIANCONI, org., 2003, p. 71-150). O autor argumenta que a dimensão abstrata da música em si, compromete a efetividade da mensagem intencionada pelo compositor. Na melhor das hipóteses, segundo Dahlhaus, um evento musical sugestiona ao espectador uma situação, ou um estado de espírito, mas nunca indica objetivamente uma ação dramática – que, neste caso, é mais efetiva com a atuação do ator/cantor, com a aplicação do libreto e com os recursos de cena.

Retornando ao início da cena, ela abre com um dueto, escrito de maneira a lembrar um diálogo, com raros e breves momentos em que os dois personagens cantam juntos. Como a ária do tenor, as melodias, tanto dos solistas, como dos instrumentos da orquestra, são desenvolvidas sobre formas e transposições das séries dodecafônicas, especialmente da série *Speranza* – representando o afeto pretendido pelo texto ao longo de toda a cena. Como mencionado anteriormente, uma melodia nos violoncelos faz a transição entre a primeira e a segunda cena. A melodia é construída sobre a forma $P_6$ da série *Speranza*, sucedida pela melodia do prisioneiro, na forma $P_3$ da mesma série, e do clarinete baixo, na forma $P_{11}$. Todas sobre um pedal na nota Ré, executado pelos contrabaixos. Após essa sequência melódica, o motivo *Fratello* é apresentado de uma maneira diferente: o primeiro tricorde melódico, 3-3 (014), é executado pelos violoncelos, acompanhados harmonicamente pelas trompas e pelo clarinete baixo, tocando o acorde de Si menor; e o segundo tricorde 3-1 (012), aparece na voz do carcereiro, justamente cantando a palavra "*fratello*", acompanhado pelo acorde de Dó menor, executado pelos violoncelos, trompas, o contrafagote, e o primeiro oboé (Fig. 3.23).

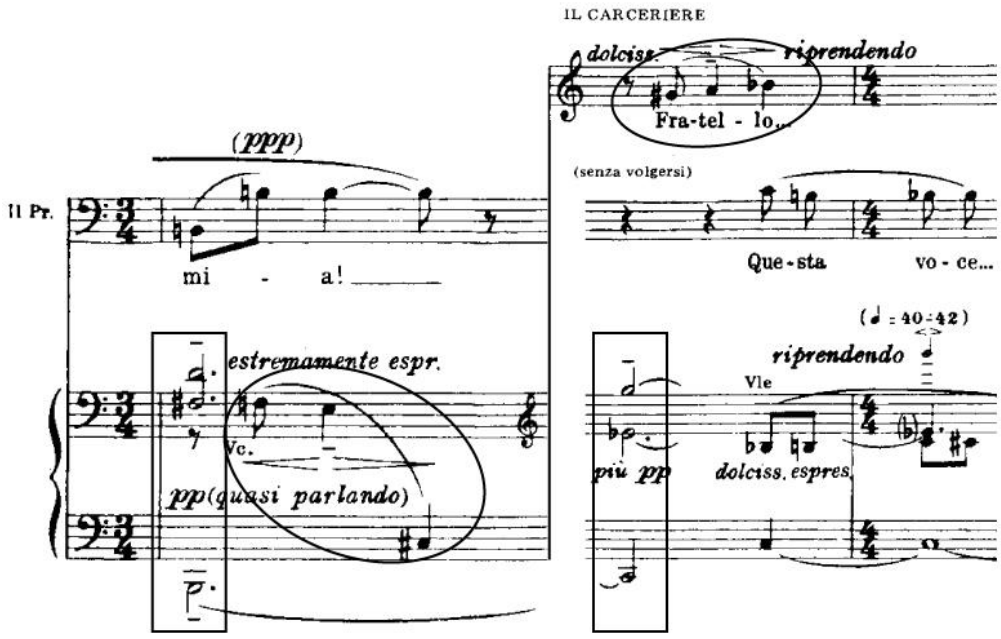



Figura 3.23 – Motivo *Fratello* apresentado no início da segunda cena (cc. 281-282).

Ao longo da segunda cena, Dallapiccola promove uma desfiguração do motivo *Fratello*, em relação à apresentação na voz do prisioneiro, na cena anterior (ver pág. 44). O motivo aparece diversas vezes durante a segunda cena e, progressivamente, pequenas mudanças ocorrem na semântica do texto e também na maneira como o motivo é apresentado, apesar da sintaxe musical permanecer inalterada. Em alguns momentos, ele aparece apenas entre os instrumentos da orquestra. Essa transformação, por assim dizer, coincide com uma ligeira mudança na percepção do protagonista em relação às promessas de seu algoz. Ao final da segunda cena, o carcereiro, retirando-se apressadamente da cela, não tranca completamente a porta – permitindo que o prisioneiro consiga ver os raios de luz pela porta entreaberta. Pela primeira vez em toda a ópera, a duvidosa esperança alimentada pelo carcereiro, traduzida na palavra (e no motivo) *fratello*, passa a se transformar numa possibilidade real. Logo após o episódio com a luz, inicia-se o último número da cena, no qual o protagonista questiona sua sanidade e regozija-se com a oportunidade que apresentada: "*No... no... vaneggio. Questa debolezza estrema mi causò tant'altre volte visioni allucinanti.* [...] *Quel riflesso... La lampada...*" (Não... não... hesito. Esta fraqueza extrema causou-me tantas visões alucinantes em outros momentos. [...] Este reflexo... a lamparina...). A partir desse momento, o motivo *Fratello* é repetido na voz do prisioneiro, já bastante modificado em relação a sua apresentação inicial, alternando com trechos falados e momentos instrumentais, como se tomado por sensações adversas, intensas e contundentes.

No compasso 514, o pentacorde 5-31 (01369) [1, 3, 4, 7, 10], derivado da coleção octatônica $OCT_{0,1}$, e executado pelos trompetes, fagotes e clarinetes, introduz o último número da cena. A partir do compasso 518, o prisioneiro apresenta uma sequência do motivo, alternado com breves interlúdios instrumentais, construídos com materiais musicais derivados das coleções octatônicas. Na primeira ocorrência do motivo (cc. 518), ele aparece transposto uma quarta abaixo, sobre um acorde de Fá sustenido menor. O primeiro tricorde 3-3 (014) [0, 11, 8] sofre uma pequena alteração rítmica, com o acréscimo de uma colcheia na primeira nota – facilitando a prosódia do fragmento; e o segundo tricorde, 3-1 (012) [3, 4, 5] é apresentado imediatamente após, sem pausas, e sobre o mesmo acorde. Há uma pequena defasagem entre a melodia e a harmonia, na transição para o acorde seguinte, Sol menor. O primeiro interlúdio é bastante breve, com apenas um compasso, apresentando três camadas distintas e sobrepostas, cada qual com

uma característica singular, e construídas sobre coleções octatônicas diversas. As trompas 2 e 4 executam dois bicordes justapostos, que somados correspondem à coleção 4-26 (0358) $OCT_{1,2}$. Os primeiros violinos, em *divisi*, executam um pequeno motivo melódico, onde os primeiros violinos 1 apresentam a coleção 4-17 (0347) $OCT_{0,1}$; e os primeiros violinos 2, a coleção 4-26 (0358) $OCT_{1,2}$. A harpa dobra o motivo melódico dos violinos. O primeiro clarinete executa uma breve melodia composta por dois motivos, ambos compostos por seis notas da coleção 6-27 (013469), o primeiro derivado da coleção octatônica $OCT_{0,1}$, e o segundo $OCT_{0,2}$. As apresentações subsequentes do motivo *Fratello* e do breve interlúdio instrumental seguem a mesma lógica de construção – o motivo recebe pequenas alterações rítmicas e de classes de alturas, mas mantém a sintaxe de sua composição, e o interlúdio permanece combinado por camadas sobrepostas construídas com derivações das mesmas coleções octatônicas, em especial o conjunto 6-27, alternando entre motivos ascendentes e descendentes, conforme destacado na imagem a seguir (Fig. 3.24). Este comportamento segue até o compasso 535, quando o material escalar dos breves interlúdios instrumentais (motivos ascendentes e descendentes criados sobre o conjunto 6-27), passa a ser desenvolvido sistematicamente. Conforme a cena caminha para o fim, o diálogo interno do prisioneiro torna-se cada vez mais confuso e perturbado, após o momento em que ele decide fugir de sua cela. A partir do compasso 536, os clarinetes dobrando em oitavas desenvolvem a forma $P_1$ de uma nova série dodecafônica, chamada de série I (esta série apresenta uma sequência de notas diferente em relação a série *Preghiera*, mas mantém a mesma estrutura intervalar, construída a partir de dois hexacordes 6-27). Após o compasso 544, Dallapiccola passa a intercalar outras formas da série ($P_1$, $P_2$, $P_7$, $P_4$, $P_0$, $P_{10}$ e $P_5$) imbricadas entre o clarinete baixo, os clarinetes, as flautas, a celesta e o piano, criando um fluxo melódico contínuo sobre um motivo cíclico. Entre os compassos 547 e 549, o prisioneiro canta uma versão do motivo *Fratello*, utilizando as mesmas classes de alturas de sua primeira apresentação [5, 4, 1], na primeira cena (cc. 198-199). O monólogo é finalizado com uma sequência harmônica de quatro hexacordes 6-27, em um ciclo de coleções octatônicas, nos compassos 565 e 566 (Fig. 3.25). A cena acaba com uma espécie de *Coda*, no qual o compositor retoma alguns materiais desenvolvidos nos números anteriores, incluindo o motivo *Fratello*, já completamente modificado em relação à apresentação da primeira cena. Antes do final, há a indicação para o fechamento da cortina, para a troca de cenário e iluminação, entretanto, não há interrupção entre as

cenas, as mudanças devem ocorrem entre o final da *Coda* e os compassos iniciais da terceira cena.

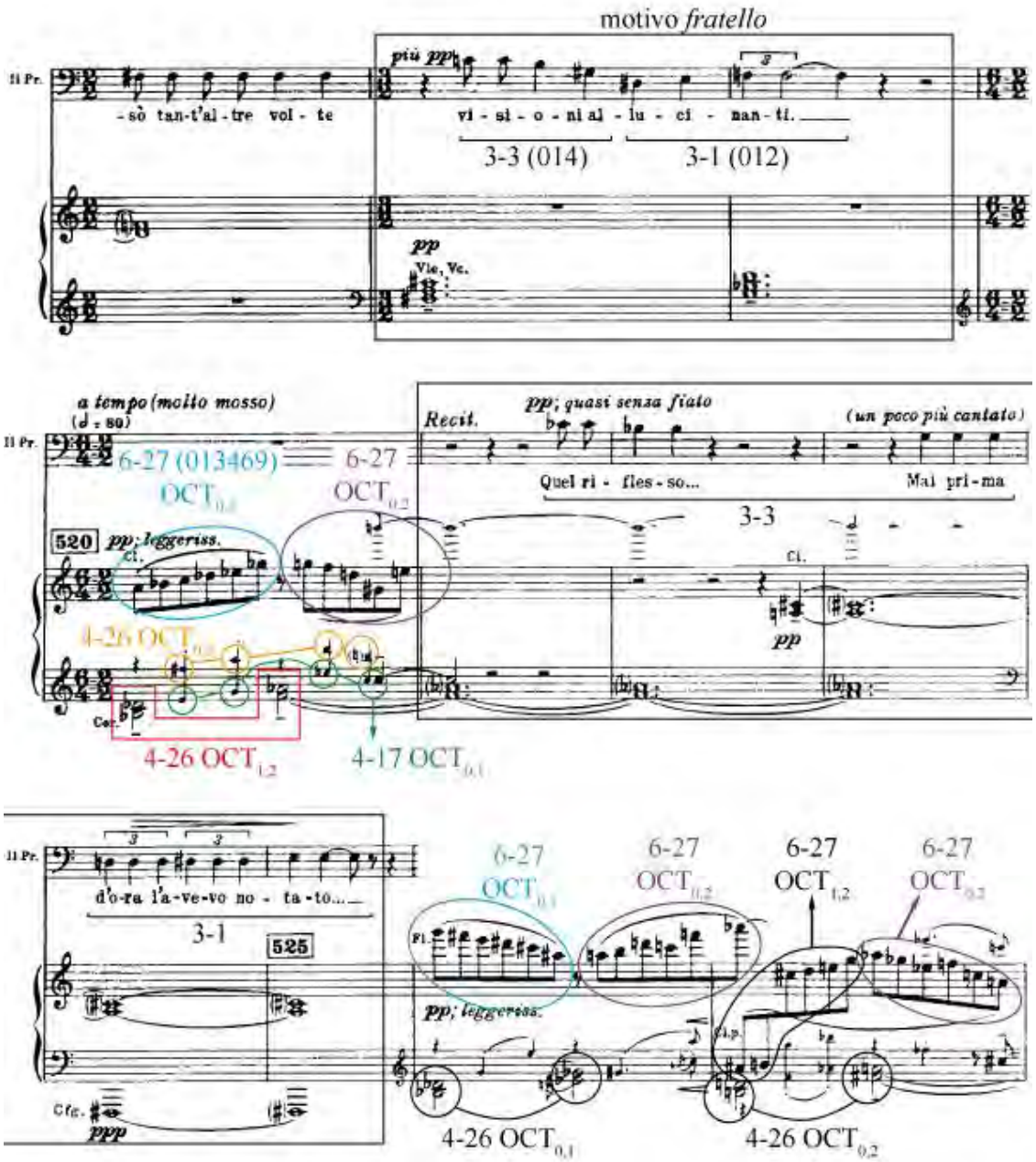



Figura 3.24 – Transformações do motivo *Fratello* e do breve interlúdio instrumental, no início do último número da segunda cena.

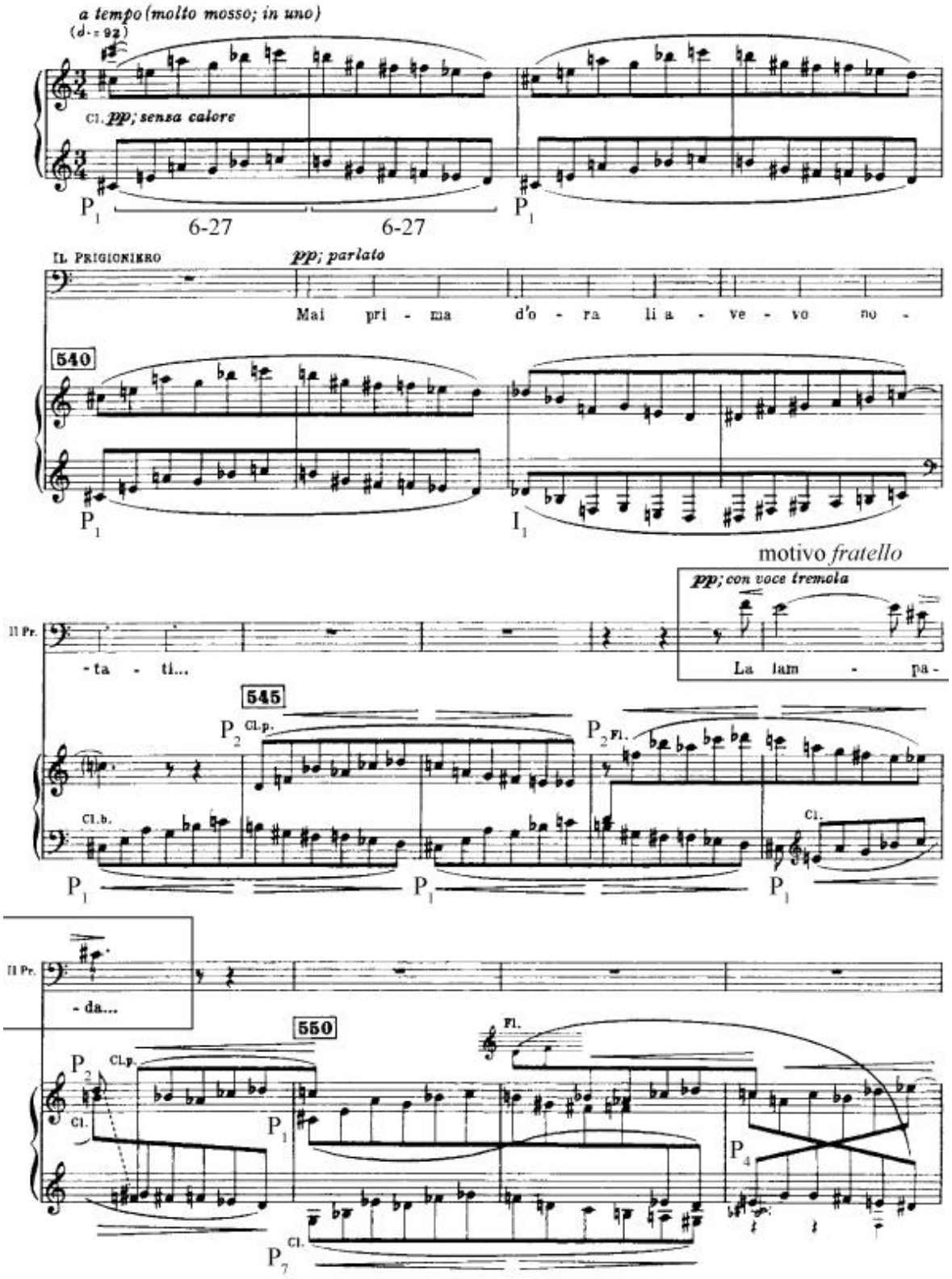



Figura 3.25 – Final da cena 2, desenvolvimento da série I, a partir da justaposição e sobreposição de hexacordes 6-27.

Figura 3.25 (continuação) – Final da cena 2, desenvolvimento da série I, a partir da justaposição e sobreposição de hexacordes 6-27.

### 3.6 – *Scena terza*

A terceira cena se passa no subsolo do Oficial de Zaragoza. Segundo indicação na partitura, o ambiente é iluminado por fracas e esparsas luzes azuladas. O compositor aponta que esta cena deve ter um cenário rotatório, transmitindo a sensação de um subterrâneo longuíssimo e de onde não se vê o fim. A impressão que se deve buscar é de que este ambiente lembra aquele no qual a mãe do protagonista descreve seu sonho, no *Prologo* (DALLAPICCOLA, 1976, p. 58).

Neste cenário, o prisioneiro suplica por ajuda divina ao pedir com devoção: "*Signore, aiutami a camminare. Così lunga è la via che mi pare di non poterla finire.*" (Senhor, ajude-me a caminhar. Tão longo é o caminho que me encontro, de não podê-lo acabar). Novamente, Dallapiccola utiliza a série *Preghiera* para construir as melodias desta súplica, tanto da voz do barítono, como dos instrumentos que o acompanham. Assim como nas cenas anteriores, o compositor trabalha cambiando as formas e transposições da série entre os instrumentos e a voz. O protagonista apresenta a forma $RI_6$ da série integralmente, entre os compassos 634 e 637, quando é pontuado por uma sequência de três acordes remanescentes do motivo *Roelandt*, 4-13 (0136) [1, 4, 6, 7], 4-18 (0147) [10, 11, 2, 5] e 4-18 [8, 9, 0, 4], que completam o ciclo das coleções octatônicas, executado pelas violas, primeiros violinos e a celesta. No compasso 637 a primeira harpa e o primeiro clarinete executam o primeiro hexacorde da forma $RI_4$, da série (Gb – A – C – F – Eb – Ab). No compasso seguinte, os violoncelos passam a tocar a forma $R_5$ da série, que é finalizada pelo barítono a partir do compasso 138. A última nota dessa forma da série, Fá, cantada no compasso 640, se torna um pivô para o início da apresentação da forma $I_5$ da série (Fig. 3.26). Este comportamento continua por toda a terceira cena, que inclui três *Ricercare*[23], a atuação cênica (sem partes cantadas) de um *Fra Redemptori* e um pequeno dueto entre dois Sacerdotes (tenor e barítono).

[23] *Ricercare*, [ricercar], termo que originalmente denominava uma peça com caráter de prelúdio, e mais tarde uma peça imitativa semelhante em escopo à fantasia ou à fuga (SADIE, ed., 1994, p. 782).

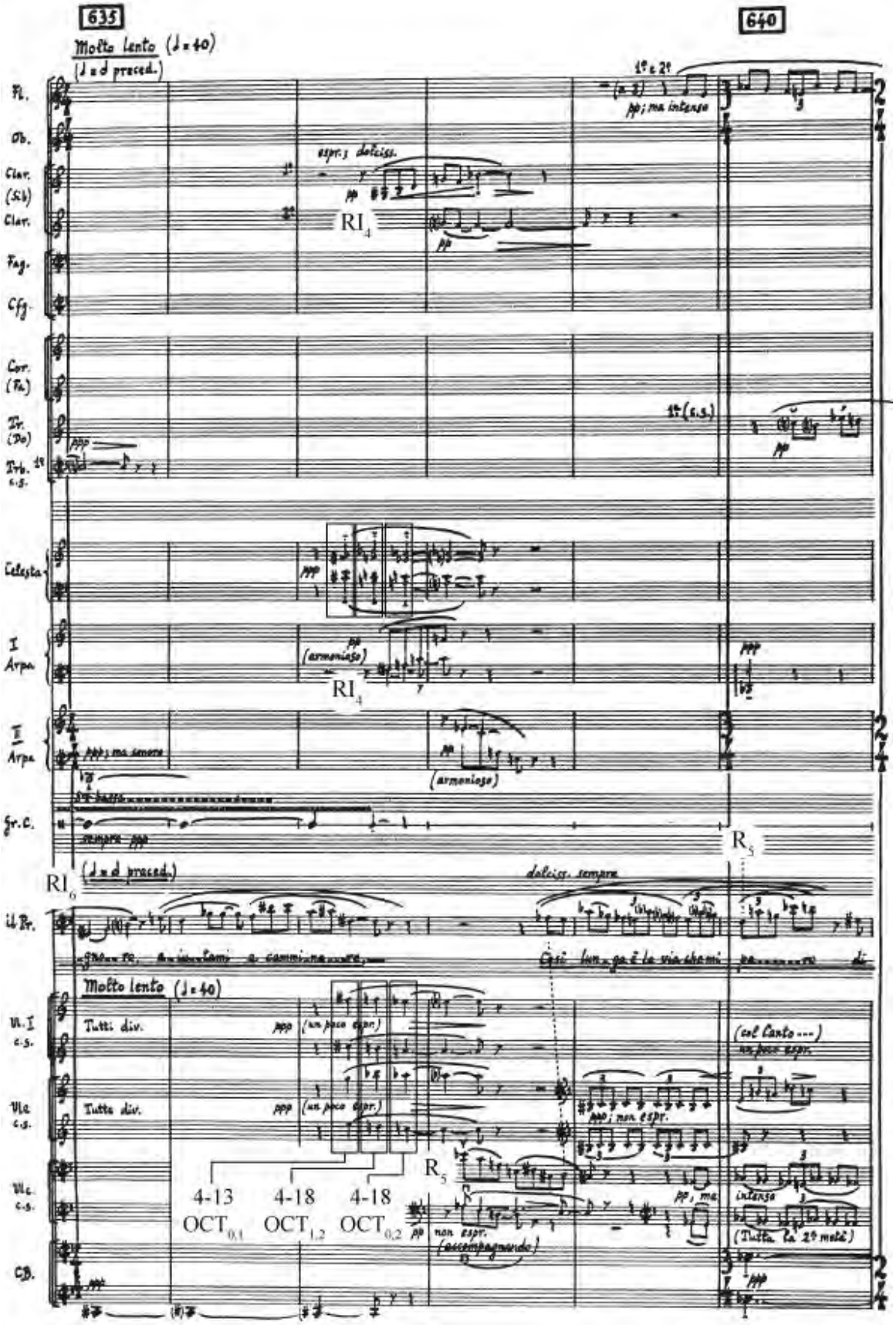



Figura 3.26 – Início da terceira cena e a utilização da série *Preghiera* entre a voz do prisioneiro e os instrumentos da orquestra.

Os três *Ricercari* contidos nesta cena, trazem novamente elementos importantes, tanto da estrutura musical, como do enredo dramático. O primeiro *Ricercare*, chamado de *Super "Signore aiutami a camminare"*, é construído sobre a série *Preghiera*, onde o compositor explora a imitação de um tema e suas variações exaustivamente, transitando entre os instrumentos da orquestra, justapostos e sobreposto (Fig. 3.27).

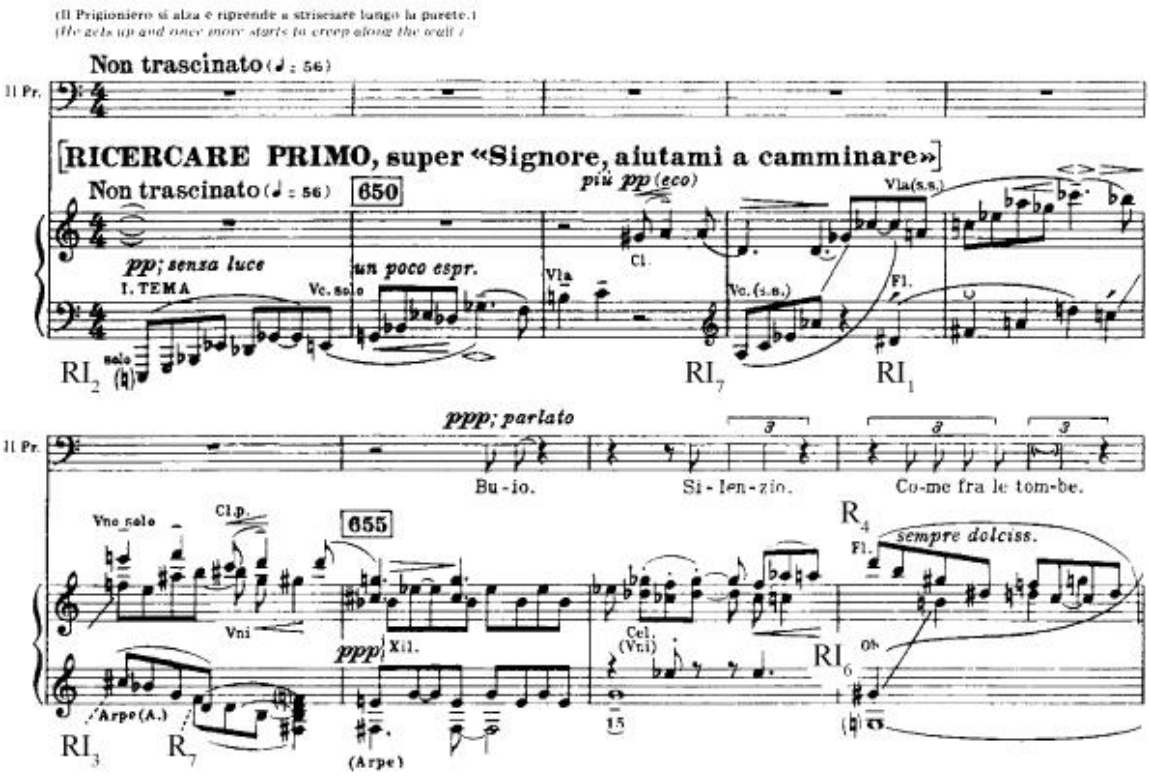



Figura 3.27 – Utilização das formas da série *Preghiera* no início do primeiro *Ricercare*, *Super "Signore, aiutami a camminare"*.

Logo no início do primeiro *Ricercare*, o prisioneiro escuta o barulho de instrumentos metálicos, trata-se do *Fra Redemptor*, que passa rapidamente pela cena segurando instrumentos de tortura (segundo indicação na partitura), sem perceber o prisioneiro, que se esconde acuado na escuridão. Simbolicamente, o *Fra Redemptor* representa o próprio Inquisidor no imaginário do protagonista. Dallapiccola utiliza a figura de um frade, que é a designação dada a um católico consagrado que pertence a uma ordem religiosa mendicante, associada a redenção, ou a salvação em sentido literal (DALLAPICCOLA, 1976, p. 60).

O segundo *Ricercare*, chamado de *Super "Fratello"*, é construído com conjuntos e subconjuntos derivados do motivo *Fratello*, em alguns trechos, o compositor utiliza apenas classes de intervalos relacionadas ao motivo. O *Ricercare* abre com os dois tricordes do motivo *Fratello* em quartas e justapostos (Fig. 3.28). A melodia do prisioneiro é construída com base nas classes de intervalos do motivo, de modo geral, utilizando o segundo tricorde 3-1 (012). Durante o segundo *Ricercare*, o protagonista hesita sobre sua fuga, recordando as palavras do carcereiro, que pediu para ele aguardar: "[...] *Che fare? Ritornare nella mia cella scura ad aspetare ancora e sempre in vano?*" (O que devo fazer? Retornar para a minha cela escura e esperar agora e sempre em vão?). O protagonista, entretanto, segue em frente com seu plano de fuga.

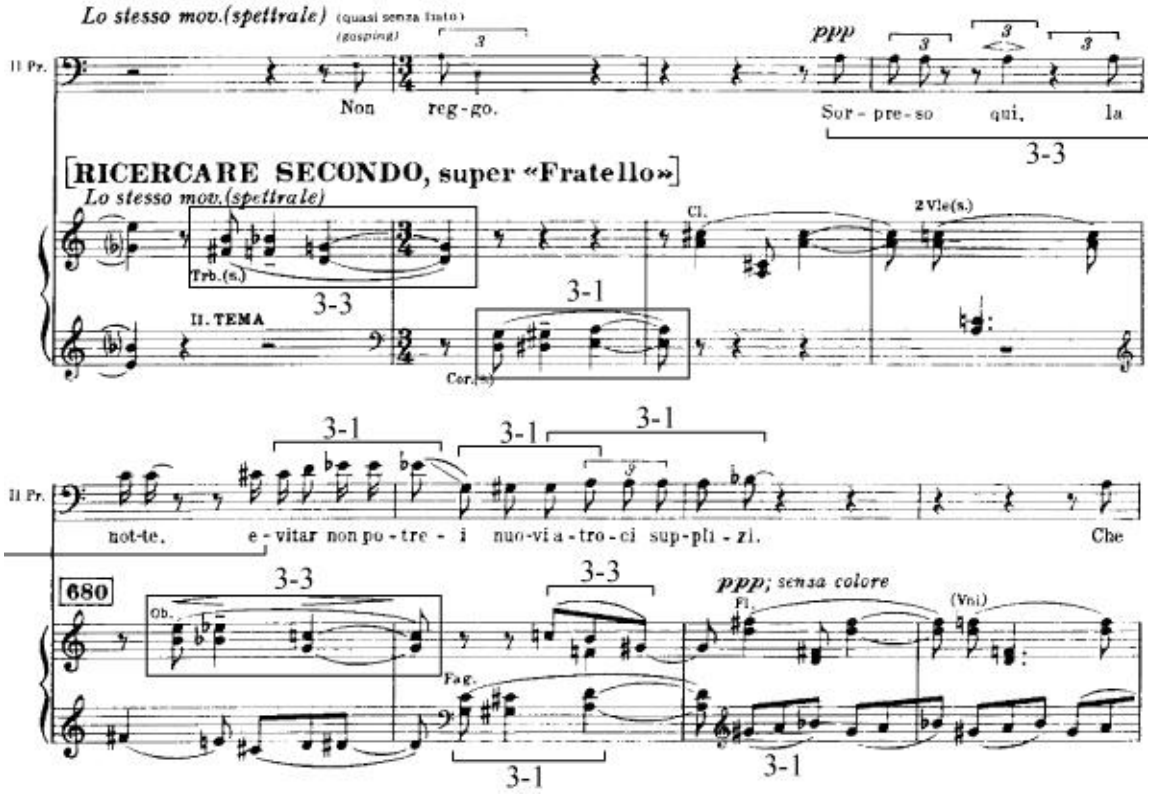



Figura 3.28 – Utilização de conjuntos e subconjuntos procedentes do motivo *Fratello* no início do segundo *Ricercare*, *Super "Fratello"*.

Durante o segundo *Ricercare* ocorre um breve dueto entre dois sacerdotes que surgem na cena. Como se estivessem continuando um diálogo, o primeiro sacerdote é interrompido pelo segundo, que parece ter escutado alguém suspirando: Segundo

sacerdote: "*Silenzio... M'era sembrato di udire...*" (Silêncio... Me parece ter ouvido...); primeiro sacerdote: "*Che cosa!*" (O que!); segundo sacerdote: "*Come il sospiro di qualcun... che viva...*" (Como o suspiro de alguém... que vive...); primeiro sacerdote: "E chi potrebbe vivere qui intorno? I carcerati dormon nelle celle: li aspetta all'alba assai più lungo sonno." (E quem pode viver por aqui? Os prisioneiros dormem nas celas; o amanhecer os espera com um sono bem mais longo). O dueto, que lembra um recitativo pela maneira como as melodias são construídas, também utiliza os conjuntos melódicos do motivo *Fratello* (3-3 e 3-1), assim como o acompanhamento da orquestra. Uma descrição na partitura informa que o primeiro sacerdote fixa o olhar na direção do prisioneiro, que novamente se esconde nas sombras do porão, imóvel, quase sem respirar. Entretanto, sem perceber sua presença, seguem pelos corredores escuros do subsolo e deixam a cena.

O breve diálogo dos sacerdotes deixa o protagonista ainda mais apreensivo em relação ao seu plano de fuga. Durante o terceiro *Ricercare*, chamado de *Super "Roelandt"*, o prisioneiro continua sua saga em busca da liberdade, agora temeroso de ter sido visto pelo sacerdote: "*Quegli occhi mi guardavano!*" (Aqueles olhos me observavam). O terceiro *Ricercare* é construído por fragmentos melódicos e subconjuntos derivados do motivo *Roelandt*, principalmente o conjunto 3-6 (024), presente na curva melódica da apresentação do motivo, no início da ópera (Fig. 3.29).

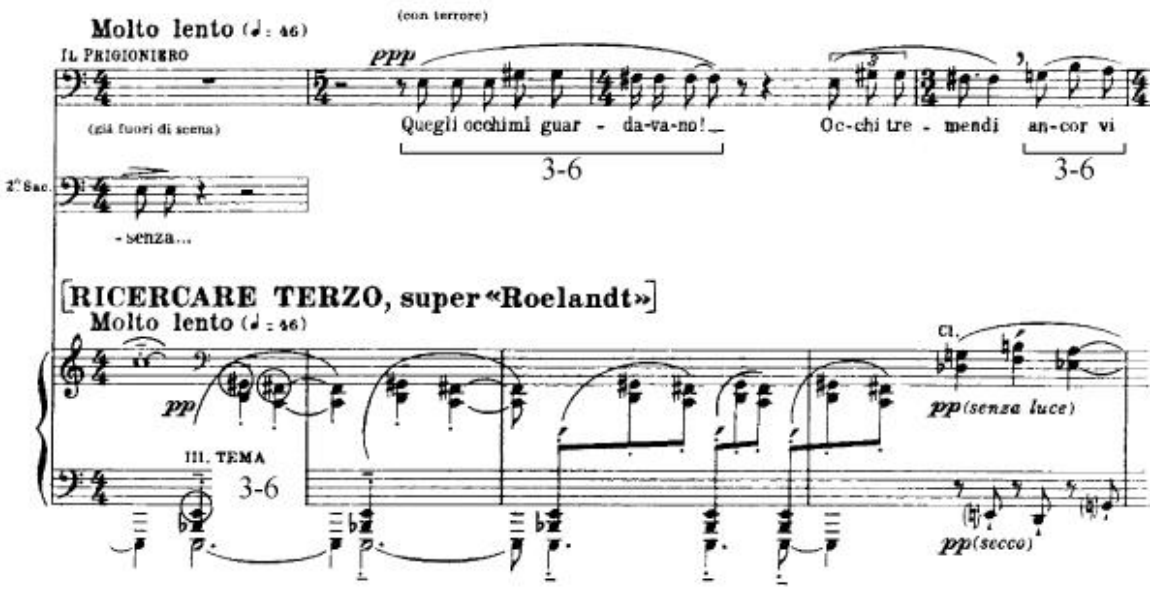



Figura 3.29 – Início do terceiro *Ricercare*, *Super "Roelandt"*.

Após o terceiro *Ricercare* (cc. 756), Dallapiccola retoma o motivo cíclico desenvolvido sobre a série I, na segunda cena. Assim como anteriormente, o motivo é executado pelos clarinetes, flautas, piano e celesta e construído sobre variações e transposições da série, justapostas e sobrepostas melodicamente. Neste momento, fica claro que o motivo se relaciona com uma certa euforia do protagonista ao experimentar a possibilidade da liberdade. Ele menciona que já sente o ar frio do exterior passando por suas mãos, percebendo que a saída está próxima. Antes do final da cena, ele volta a suplicar por ajuda cantando: "*Signore, aiutami a salire!*"; em uma melodia construída sobre a forma $P_7$ da série *Preghiera*. Após sua súplica, ouve-se o motivo *Roelandt*, exatamente como apresentado na abertura da ópera, simbolizando que ele conseguiu alcançar a saída. O prisioneiro vibra ao visualizar a porta e comenta sobre o sino de Ghent (*Roelandt*): "*La gran campana! Roelandt, la fiera! Filipo! Filipo! I giorni del tuo regno son contati!*" (O grande sino! Roelandt, a fera! Filipe! Filipe! Os dias de seu reinado estão contados!). A melodia utilizada para cantar este texto é construída sobre a forma $I_0$ da série *Libertà*. O acompanhamento da orquestra realiza o tema III, retirado do terceiro *Ricercare*. Além das séries e do tema mencionado, o trecho é repleto de conjuntos derivados das coleções octatônicas (Fig. 3.30).

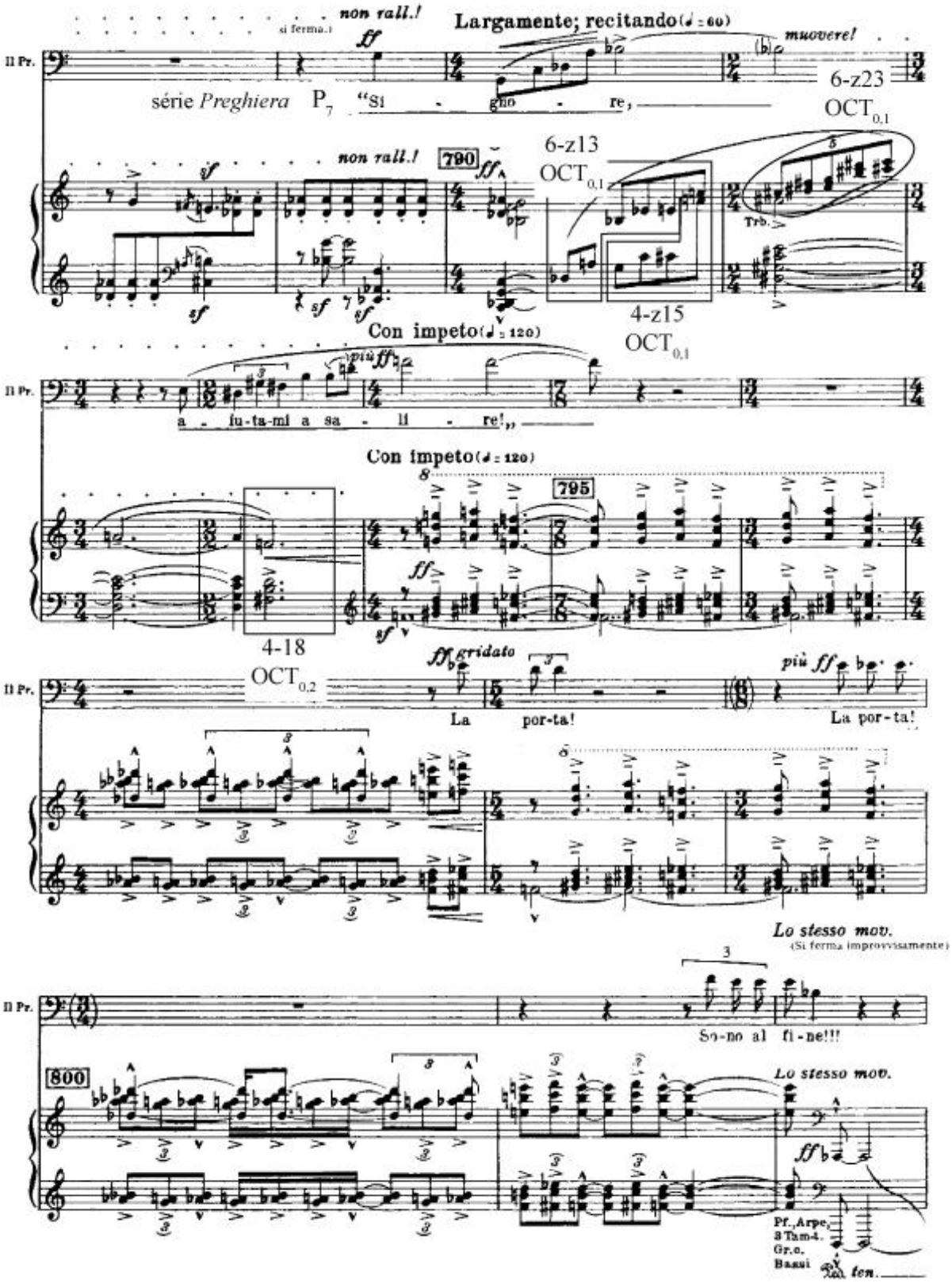



Figura 3.30 – Final da terceira cena, súplica sobre forma $P_7$ da série *Pregheira*, motivo *Roelandt* e forma $I_0$ da série *Libertà* (cc. 788 – 822).

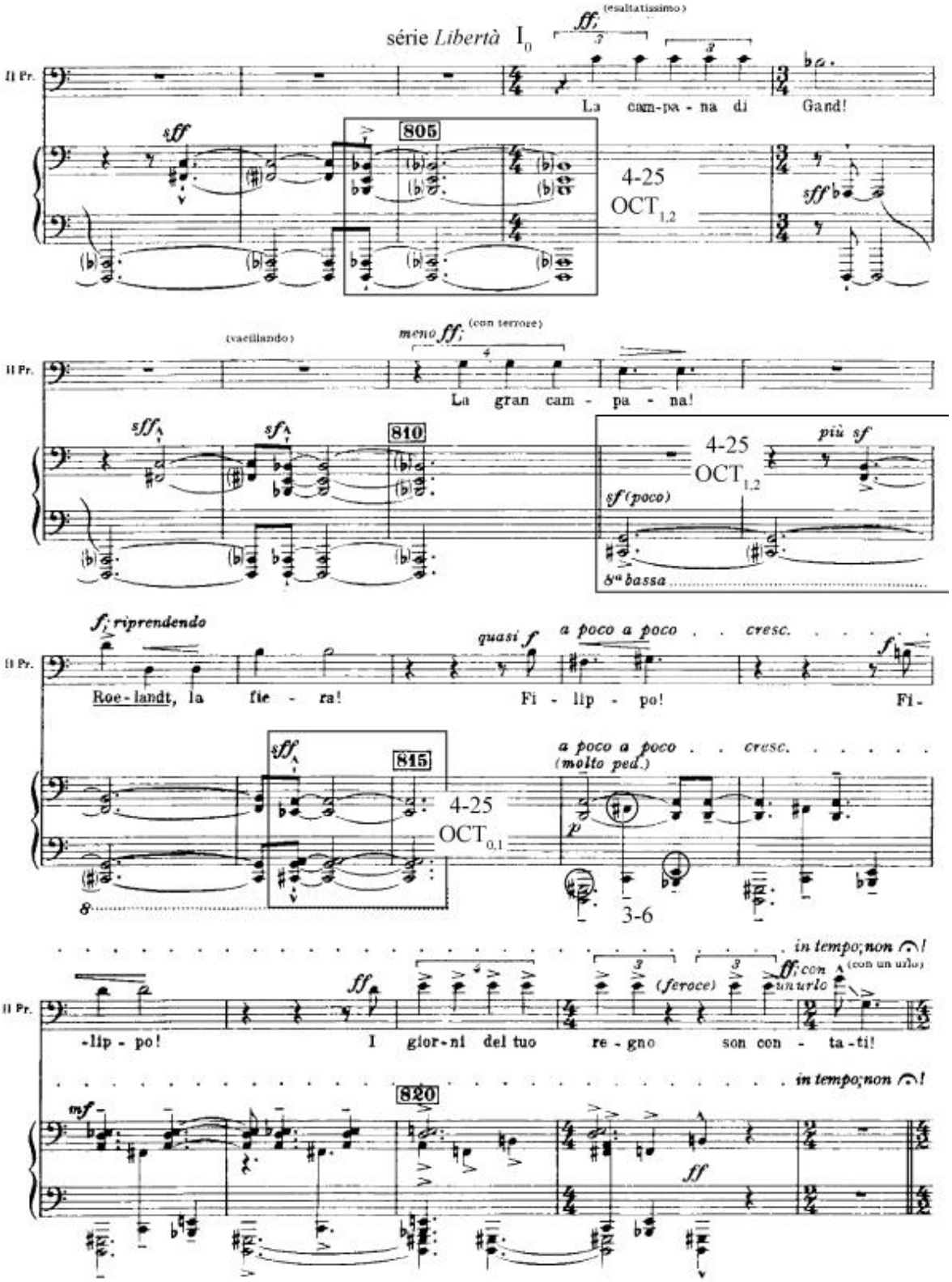



Figura 3.30 (continuação) – Final da terceira cena, súplica sobre forma $P_7$ da série *Pregheira*, motivo *Roelandt* e forma $I_0$ da série *Libertà* (cc. 788 – 822).

### 3.7 – *Secondo Intermezzo Corale*

Da mesma forma como no primeiro intermezzo, Dallapiccola se inspira nos salmos para compor o texto do segundo intermezzo coral. O compositor utiliza um pequeno verso do Salmo 51, um dos sete salmos penitenciais[24]: "*Domine, labia mea aperies; Domine, et os meum annuntiabit laudem tuam*" (Ó Senhor, dá palavras aos meus lábios, Ó Senhor, e a minha boca anunciará o Teu louvor). A sonoridade pretendida com esse coro é indicada na partitura logo no início do intermezzo:

> A sonoridade do segundo intermezzo coral deve ser formidável; cada espectador deverá sentir-se literalmente envolvido e submerso na imensidão da sonoridade. Para isso, não deve se hesitar, caso necessário, o uso de meios mecânicos (autofalantes etc) – (DALLAPICCOLA, 1976, p. 75; tradução minha).

No compasso 823 o coro entra entoando a palavra *Domine* sobre uma tríade de Dó maior, acompanhado por um pentacorde 5-31 (01369) [10, 0, 1, 4, 7] executado pela orquestra, incluindo o órgão, ambos derivados da coleção octatônica $OCT_{0,1}$. Brian Alegant destaca a ironia desta passagem, refletindo que o compositor utiliza uma tríade maior para simbolizar a inquietação interior do prisioneiro (ALEGANT, 2010, p. 138). Ao todo, o coro canta uma sequência de quatro tríades: Dó maior, Si bemol menor, Ré maior e Sol sustenido menor. Sobre um acompanhamento que parte do pentacorde mencionado e segue com uma sucessão de tetracordes: 4-27 (0258) [7, 9, 0, 3] $OCT_{0,1}$, 4-24 (0248) [0, 2, 4, 8], 4-27 (0258) [5, 7, 10, 1] $OCT_{1,2}$, 4-27 [6, 9, 0, 2] $OCT_{0,2}$ e 4-27 [3, 5, 8, 11] $OCT_{0,2}$. Os dois primeiros tetracordes 4-27 se relacionam por operação $T_{10}$, intercalados pelo tetracorde 4-24, e os seguintes se relacionam por operação $T_7I$. (Fig. 3.31).

---

[24] Novamente, Dallapiccola utiliza um Salmo penitencial para a composição do segundo intermezzo coral. O Salmo 51 roga a Deus para que perdoe os pecados de seu povo. O Salmo reconhece o caráter pecador do homem e solicita perdão. Segundo Schökel (1996, p. 691-2), o processo para o pedido de perdão passa pelo reconhecimento da culpa e, consequentemente, o sentimento de "vergonha" – por ter rompido o pacto que se pretende o perdão. Segundo o autor, vergonha é o "sentimento conjugado com a confissão; a ira é a reação que induz a castigar o culpado". Assim, pedir graça alegando a própria inocência seria pedir por justiça. Sobre a perspectiva da doutrina Católica, "o perdão é a resposta final de Deus ao pedido do homem. A reconciliação pode-se realizar com a absolvição total ou com a imposição de alguma penitência". No enredo da ópera, para a Inquisição o prisioneiro é culpado e por isso encontra-se na situação que foi narrada ao longo de todo o drama. Sobre a ótica do prisioneiro, sua culpa pode estar na própria fuga que acaba de se concretizar.

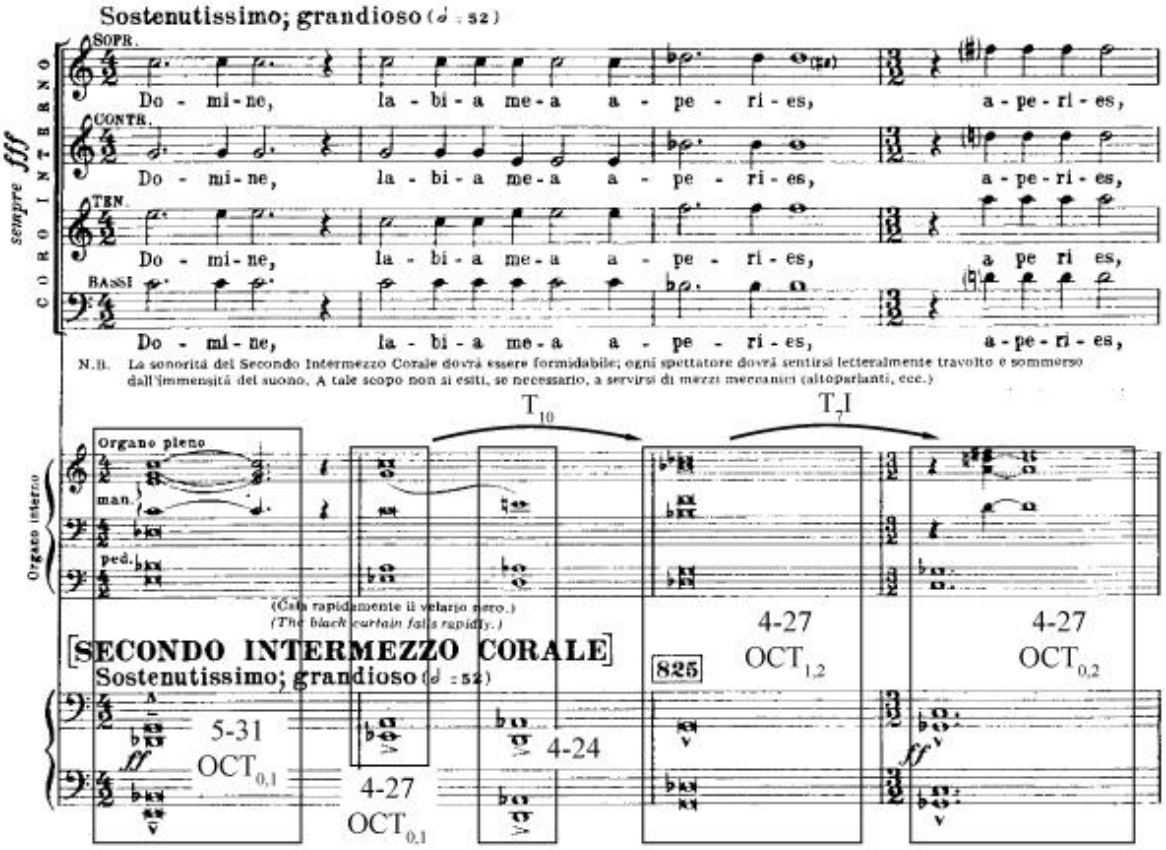



Figura 3.31 – Compassos iniciais do segundo intermezzo coral (cc. 823 – 826).

A partir do compasso 827, surge novamente o motivo melódico cíclico utilizado na segunda e terceira cena, baseado no hexacorde 6-27. Este hexacorde será explorado no segundo intermezzo coral e em grande parte da quarta cena. No compasso 828, novamente sobre a palavra *Domine*, as sopranos e contraltos realizam um movimento descendente em terças paralelas, essas classes de alturas combinadas com o acompanhamento do órgão criam uma sequência de três tetracordes 4-18 (0147), [10, 11, 2, 5] $OCT_{1,2}$, [9, 10, 1, 4] $OCT_{0,1}$ e [8, 9, 0, 3] $OCT_{0,2}$, em um ciclo completo das coleções octatônicas. O ciclo de coleções octatônicas é explorado também nos hexacorde 6-27. Alegant destaca a importância destas sonoridades na ópera, desde os primeiros acordes e presentes em momentos decisivos da trama, como nesta cena (ALEGANT, 2010, p. 138) (Fig. 3.32).

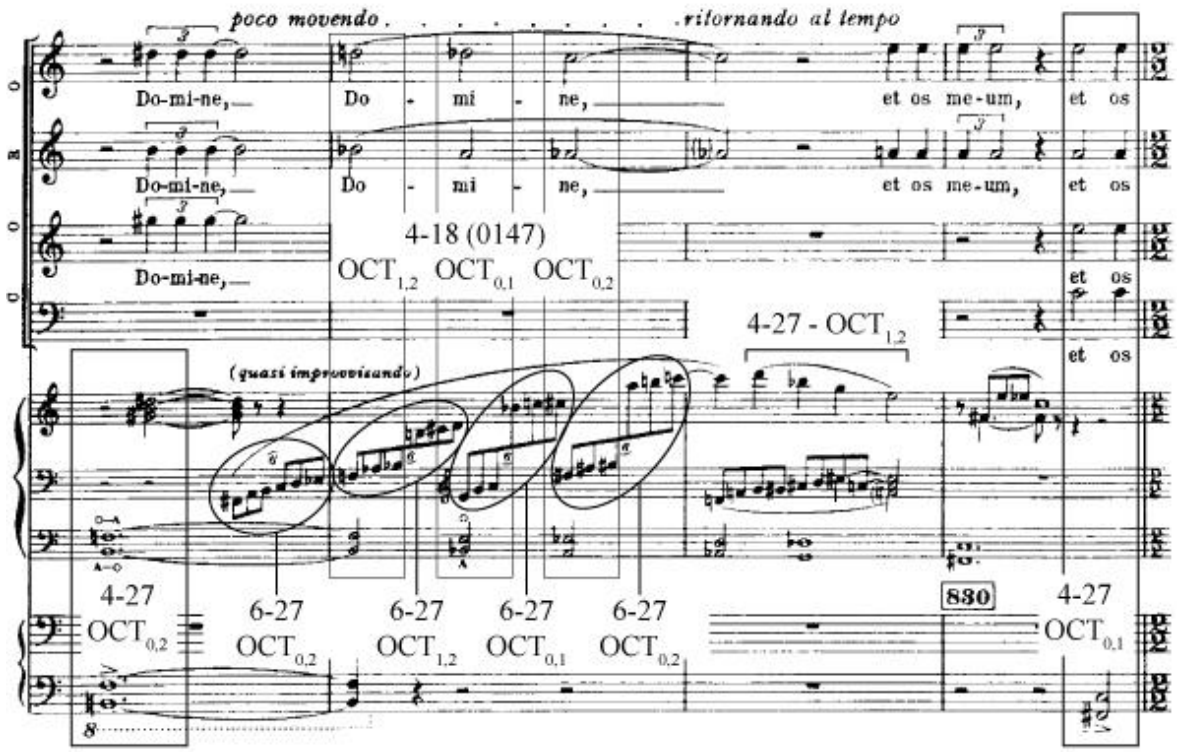



Figura 3.32 – Surgimento do motivo melódico baseado no hexacorde 6-27 e tetracordes 4-18 (1047) no segundo intermezzo coral (cc. 827 – 830).

Assim como o primeiro intermezzo, este também possui duas partes contrastantes, A e B, que utilizam materiais distintos: a primeira parte é predominantemente homofônica e formada por acordes derivados diretamente das coleções octatônicas, como descritos acima; a segunda parte é polifônica e construída por apresentações melódicas da "série coral", apresentada no primeiro intermezzo coral (ver pág. 72). Novamente, Dallapiccola cria uma polifonia baseada nas formas da série, começando pela exposição da forma $I_7$ pelas sopranos, no compasso 835, seguido pelas formas $I_8$ pelos tenores, $I_9$ pelos baixos, $I_{10}$ novamente nas sopranos, $I_{11}$ pelas contraltos, após uma breve pausa, $P_{11}$ pelos baixos, $P_{10}$ pelos tenores, $P_9$ pelas sopranos e finalizando com parte da forma $P_8$ novamente pelos baixos. Em alguns momentos as séries cambiam de vozes como exposto na imagem a seguir (Fig. 3.33).

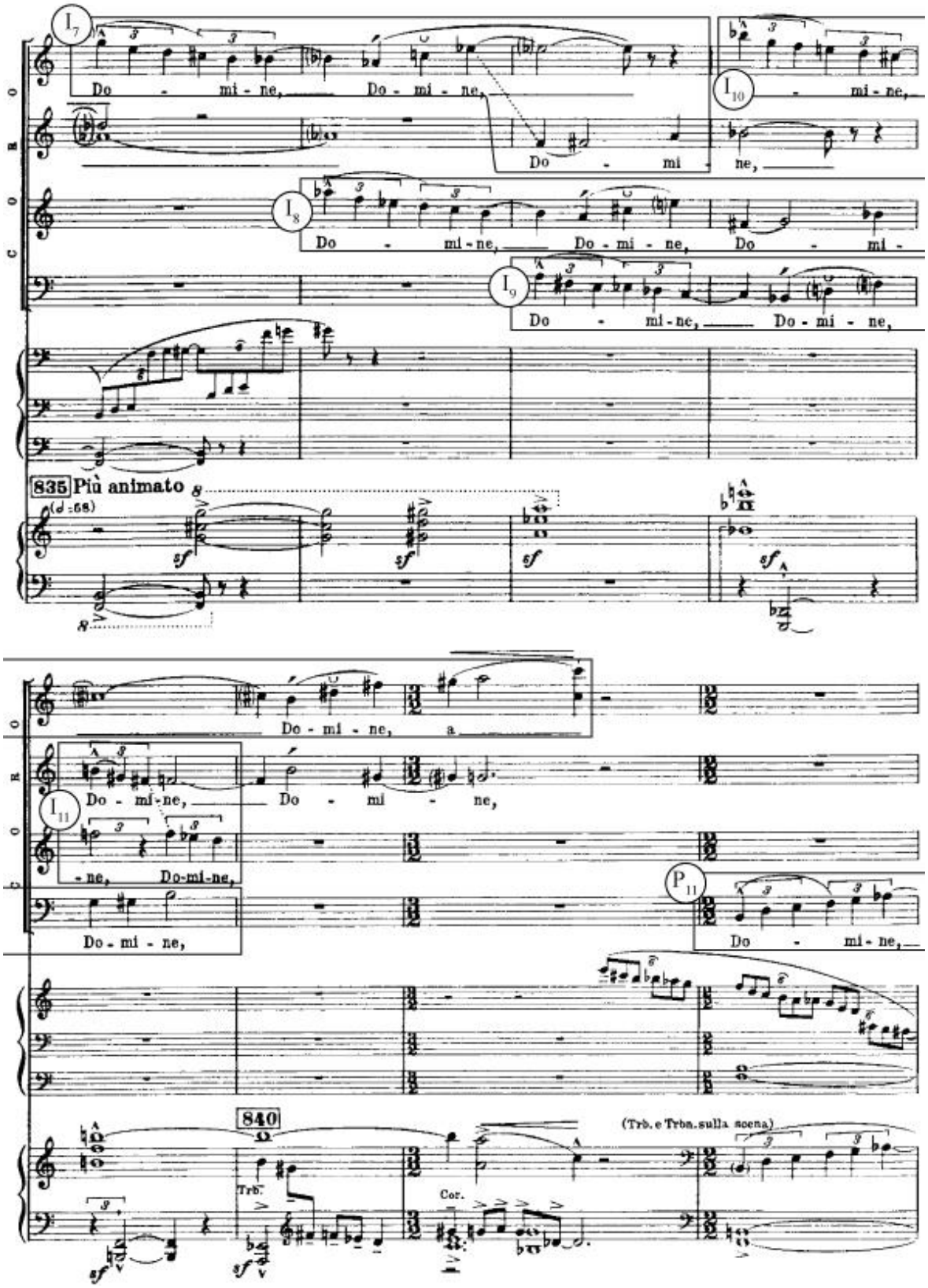



Figura 3.33 – Parte B do segundo intermezzo coral, polifonia de formas da série coral (cc. 835 – 842).

### 3.8 – *Scena quarta (ultima)*

Após o intermezzo coral, uma breve pausa antecipa a entrada da quarta e última cena da ópera. Segundo a descrição na partitura, o cenário é um "vasto jardim, sobre o céu estrelado", o clima primaveril ameniza o terror retratado anteriormente (ANEXO II). Ao se deparar com o ambiente externo, a primeira palavra proferida pelo prisioneiro é *Alleluja*, com um caráter de "bestialidade" (como indicado na partitura). A melodia é construída sobre a forma $P_{10}$ da série *Libertà* e acompanhada por uma sequência de tetracordes 4-25 (0268), que contemplam o ciclo de coleções octatônicas. A partir do compasso 865 o corne inglês, a harpa e as cordas iniciam o motivo melódico circular baseado no hexacorde 6-27, que vem sendo trabalhado na ópera desde a segunda cena, aqui ele sofre um alongamento rítmico e passa a ser executado em mínimas e semínimas (Fig. 3.34).

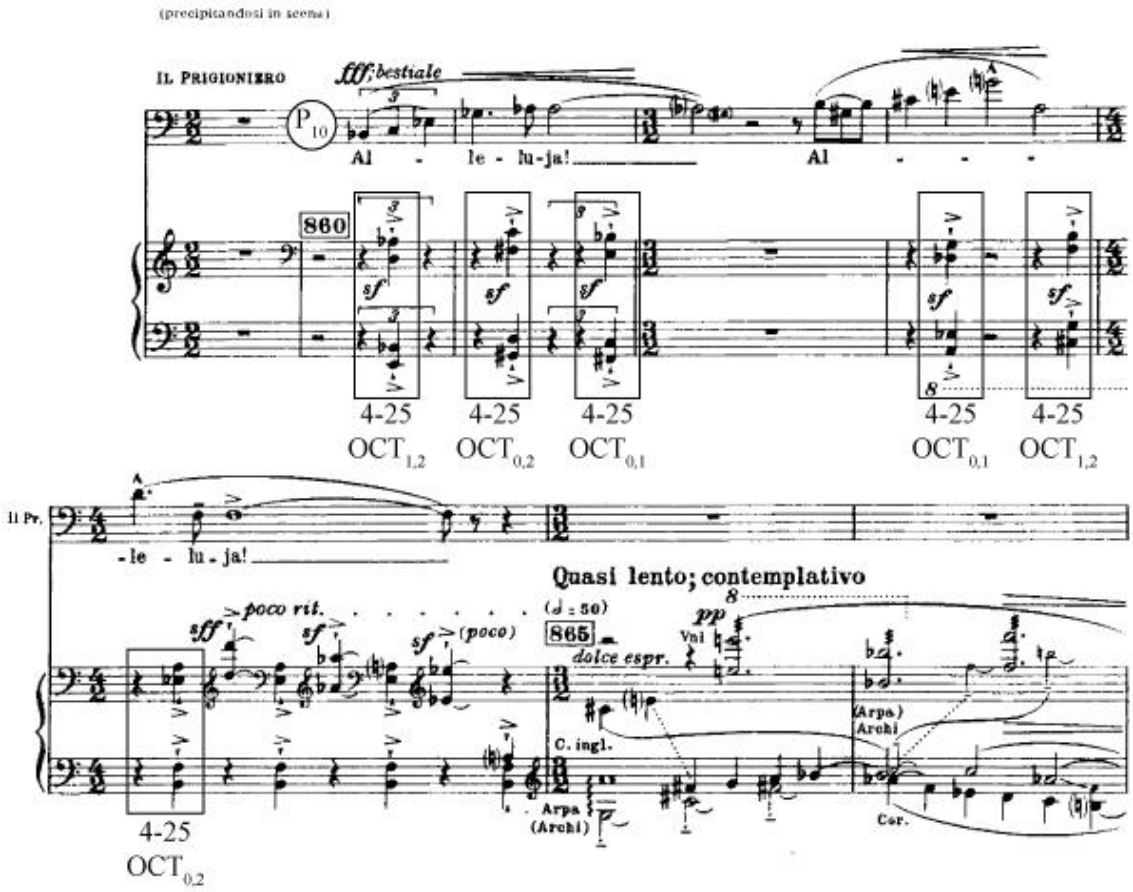



Figura 3.34 – Início da quarta cena, melodia construída sobre a forma $P_{10}$ da série *Libertà* e acompanhada por tetracordes 4-25 (0268).

A partir do compasso 869, o coro retorna cantando repetidamente a palavra *Domine*, inicialmente em uma polifonia entre seis vozes sopranos e seis vozes contraltos, construída sobre o motivo do hexacorde 6-27. Após se dar conta de que conseguiu finalmente a liberdade, o prisioneiro passa a afirmar que não esperou em vão, que todo o seu martírio foi recompensado por esta sensação que afinal chegou: "*La libertà! Non ho sperato invano*", a melodia é construída sobre a forma $I_2$ da série *Speranza*. (Fig. 3.35).

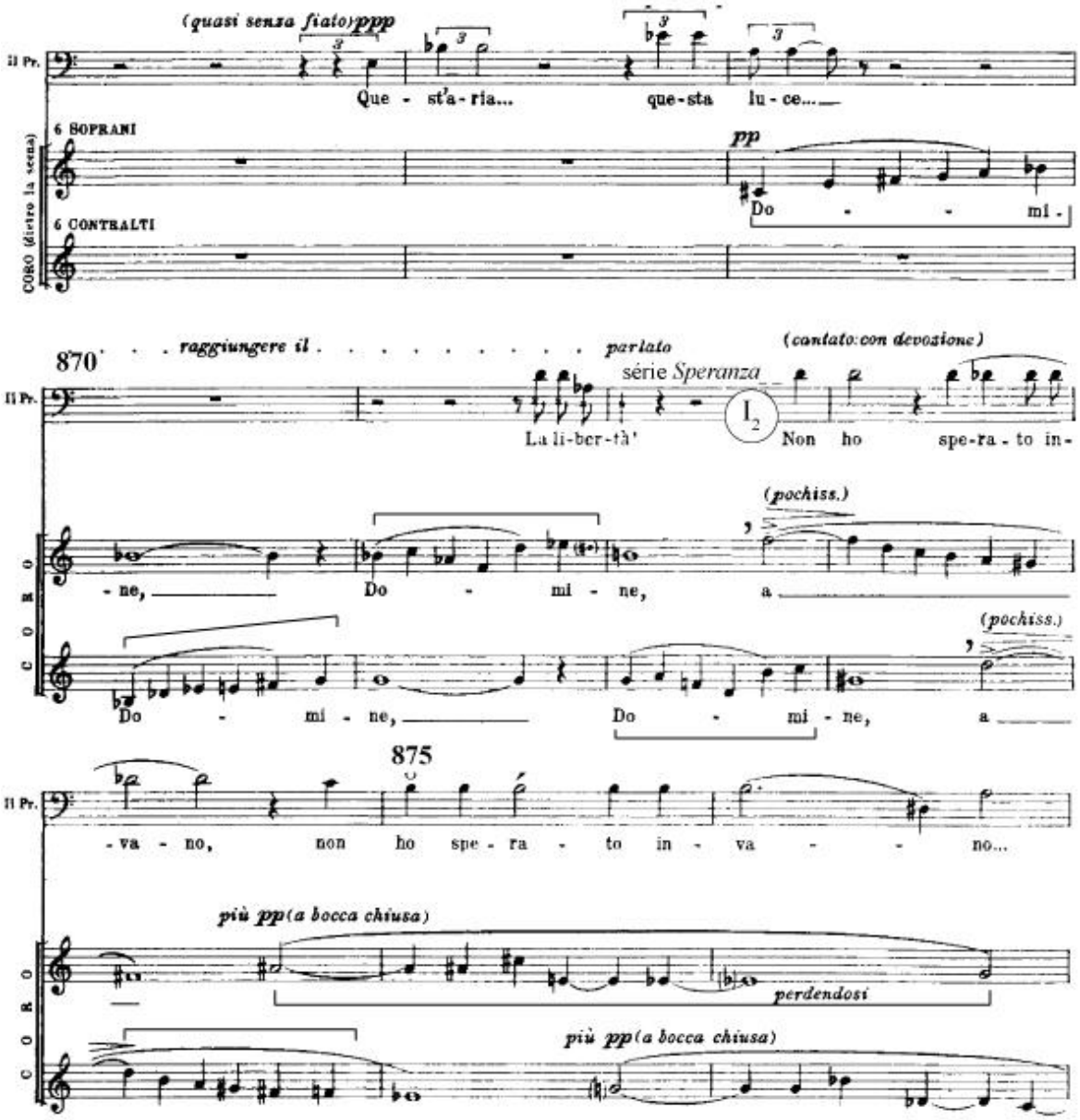



Figura 3.35 – Motivo construído a partir do hexacorde 6-27 e melodia do barítono sobre a forma $I_2$ da série *Speranza* (cc. 867 – 876).

Após o compasso 877, o coro retorna completo e passa a cantar homofonicamente a mesma palavra *Domine*, inicialmente sobre tríades maiores, relembrando o início do segundo intermezzo coral (Dó maior, Si bemol maior, Ré maior, Sol sustenido maior), e a partir o compasso 887 alternando entre tríades maiores e menores, quando o coro passa a entoar novamente o trecho do salmo 51: *Domine, et os meum annuntiabit laudem tuam*. Uma saturação de *Domine* entre os compassos 892 e 895 se dissolve em uma tríade de Si menor e precede um dos momentos mais dramáticos da ópera, o estupor do prisioneiro é descrito na partitura a partir do compasso 893:

> O prisioneiro se aproxima do grande cedro [no centro do jardim] e, no auge do êxtase, abre os braços, em um gesto de amor para com toda a humanidade. Dois braços enormes, quase ocultos pelos ramos mais baixo, lentamente se movem para retornar o abraço. O prisioneiro se encontra entre os braços do Grande Inquisidor (DALLAPICCOLA, 1976, p. 87; tradução minha).

Enquanto o Grande Inquisidor captura novamente o prisioneiro, de maneira irônica ele o insulta, entoando o motivo *Fratello* na mesma classe de alturas que foi apresentado no início da segunda cena (Fig. 3.36). O primeiro tricorde do motivo é repetido pelos instrumentos da orquestra (os segundos violinos e o corne inglês executam invertido, e os oboés e violoncelos de modo normal), sobrepostos ao segundo tricorde do motivo, cantado pelo Grande Inquisidor: "*Alla vigília della tua salvezza...*" (Na véspera de salvação...). Sobre a forma $I_{11}$ da série *Speranza*, o algoz questiona ao prisioneiro: "*perchè mai ci volevi abbandonare?*" (Por quê você quis nos abandonar?). Antes da sentença final, o prisioneiro ainda roga por perdão, mas o Grande Inquisidor pede coragem e lhe chama para o acompanhar. O coro retorna com o texto do salmo 51 e a repetição da palavra *Domine*. Antes do desfecho da história, o Grande Inquisidor ainda canta novamente duas vezes o motivo *Fratello*. Em seu último suspiro, o prisioneiro questiona: "*La libertà?*" (A liberdade?), antes do fechamento da cortina.

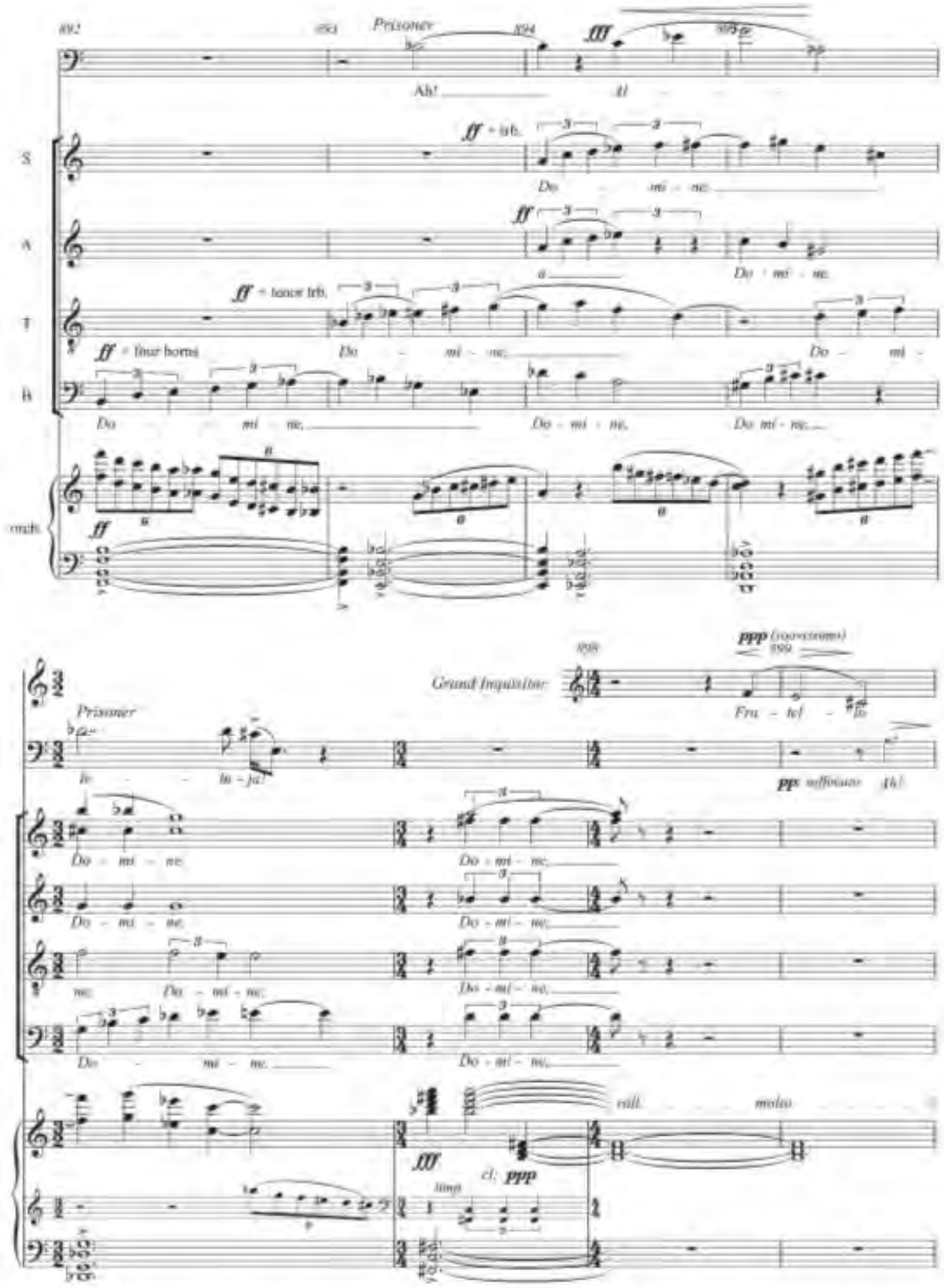



Figura 3.36 – Saturação do coro sobre a palavra *Domine* e motivo *Fratello* cantado pelo Grande Inquisidor (cc. 892 – 899).

# Conclusões

O primeiro capítulo deste trabalho foi dedicado à obra e à vida profissional de Luigi Dallapiccola, em uma discussão amparada, especialmente, pelo vasto estudo do pesquisador norte-americano Brian Alegant. Foi observado como Alegant secciona a produção do compositor em cinco fases distintas, de acordo com as mudanças promovidas em sua técnica composicional. A primeira fase, que abrange os anos de formação até 1942, é considerada uma fase pré-serial e pouco conhecida, em função da escassez de material. São raras as obras desses anos que foram editadas e os manuscritos, quando existem, não estão disponíveis ao acesso público. Durante as fases seguintes, Dallapiccola passa a trabalhar o serialismo de maneira sistemática e são denominadas por Alegant de "fases seriais". Como foi visto, durante a primeira fase serial, entre 1942 e 1950, o compositor ainda é bastante influenciado pelas ideias e técnicas dos compositores da Segunda Escola de Viena, em especial, Webern e Berg. Além deles, há também a influência de seus contemporâneos italianos, particularmente, do seu professor Vito Frazzi. É durante a primeira fase serial que Dallapiccola compõe *Il Prigioniero* e as referências a Frazzi são bastante consistentes, especialmente em relação ao uso de coleções octatônicas entre as séries e processos dodecafônicos, observados ao longo de todo o trabalho. É também durante a primeira fase que o compositor sistematiza a utilização das partições cruzadas na elaboração do material serial, técnica amplamente desenvolvida por Webern em seu *Concerto*, e adotada por Dallapiccola em *Quattro liriche di Antonio Machado*, observada no primeiro capítulo desse trabalho.

A segunda e a terceira fase serial do compositor são mais breves e as mudanças técnicas ocorrem de maneira mais sutil, segundo Alegant. A segunda fase abrange os anos entre 1950 e 1955, de modo geral, a influência de Webern se torna mais consistente, refletindo em obras altamente expressivas, acessíveis, concisas e transparentes, no que diz respeito à técnica composicional. É dessa época a famosa coleção de peças para piano dedicadas à sua filha, o *Quaderno musicale di Annalibera*. A terceira fase abrange os anos entre 1956 e 1960 e sua música se torna mais complexa formalmente, mais intrincada ritmicamente e mais expansiva em tamanho e escopo, amplamente influenciadas pelas obras de Arnold Schoenberg. De modo geral, é durante a terceira fase serial do compositor, que as influências da Segunda Escola de Viena se cristalizam e se tornam incorporadas em sua pratica composicional. A quarta fase serial do compositor abrange seus últimos anos de vida, entre 1960 e 1972. Trata-se de um período no qual suas técnicas composicionais

já estão consolidadas, as músicas dessa fase utilizam materiais mais concisos e ordenados. Duas obras importantes do repertório do compositor foram escritas durante esses anos, *Preghiere* (1962) e *Ulisse* (1968).

A partir do segundo capítulo, começou-se a observar efetivamente a construção do material musical trabalhado na ópera. Foi observado como o compositor associa afetos particulares, provocados pelo enredo, a motivos e séries dodecafônicas específicas. A revelação desta particularidade na criação da ópera, se torna o fio condutor das análises desenvolvidas posteriormente, pois a utilização desses materiais ao longo da ópera não ocorre de maneira isolada, mas dentro de uma complexa rede arquitetada entre o enredo e a composição musical. Por isso, julgou-se de extrema importância destacar a construção de cada material individualmente, inclusive clarificando, já no segundo capítulo, a importância do conjunto 6-27 (013469) na estruturação composicional de cada material musical. Esse conjunto está presente na origem de diferentes materiais, harmônicos e melódicos, trabalhados em *Il Prigioniero*. A série *Preghiera*, por exemplo, uma das mais exploradas na ópera, é construída por dois hexacordes 6-27 justapostos. O conjunto ainda aparece nas harmonias da abertura, da *Ballata*, nos dois intermezzos corais, na série coral I (uma reorganização da série *Preghiera*), e no motivo melódico cíclico utilizado exaustivamente a partir da segunda metade da ópera. Ainda no segundo capítulo, identificou-se o motivo *Fratello*, talvez o elemento isolado mais importante da obra, aquele que carrega em si toda a simbologia explorada na trama. Foi visto que sua importância transcende a ópera e ganha ecos na produção de outros compositores, entre eles, o italiano Luciano Berio.

Por fim, o terceiro capítulo é integralmente dedicado à análise dramático-musical da ópera. Foram explorados os principais trechos de todas as cenas e, em alguns casos, números completos, buscando tornar a trama entre o enredo e a composição musical compreensível através da descrição e do texto analítico.

Um dos principais aspectos revelados nas análises desenvolvidas no terceiro capítulo, é o fato de Dallapiccola conseguir derivar ciclos harmônicos completos baseados em coleções octatônicas, a partir de estruturas essencialmente dodecafônicas. Foi mencionado a influência de Vito Frazzi nesse processo, mas ao serem investigadas obras de outros compositores que trabalharam o serialismo de modo particular, como Webern e

Stravinsky, foi possível constatar traços desse mesmo procedimento em suas atividades. Na *Coda* do *Pas-de-Deux*, do balé *Agon*, por exemplo, Stravinsky – inspirado pela técnica de Webern – cria fragmentos harmônicos e melódicos baseados em uma série dodecafônica que contém subconjuntos relacionados ao *Modo II*, de Messiaen, ou seja, do conjunto octatônico (VOTTA, 2012, p. 130). Obviamente, trata-se de uma passagem pontual, dentro uma obra singular e heterogênea, mas não deixa de chamar a atenção pela proximidade técnica. Em *Il Prigioniero*, Dallapiccola sistematiza esse recurso, criando um processo sólido e recorrente ao longo da ópera. Essa constatação confirma a hipótese levantada no início da nossa pesquisa, de que Dallapiccola pudesse ter desenvolvido soluções próprias para lidar com os problemas de continuidade e simultaneidade próprios da composição serial. Não obstante, outro recurso sistematicamente utilizado por Dallapiccola durante a ópera é a sobreposição e justaposição polifônica de formas e variações de séries dodecafônicas específicas, criando texturas homogêneas de classes de intervalos relacionados melódica e harmonicamente.

Por fim, é importante observar que uma obra do porte de *Il Prigioniero*, com um texto repleto de referências históricas, políticas e socioculturais, enredo, cenários, personagens complexos e um intrincado processo de composição musical, não pode ser analisada através de uma única perspectiva, seja ela puramente musical, histórica, sociológica, psicológica ou dramatúrgica. O desafio para o desfecho desse trabalho, foi conseguir cristalizar todos esses aspectos sobre a perspectiva da composição musical, que é o meu ambiente de pesquisa e atuação. Assim, através da relação entre os afetos despertados no enredo e os materiais musicais desenvolvidos na ópera, busquei tornar compreensível o universo e as angústias do prisioneiro.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

AGNES, Michele. *O estilo tardio de Luigi Nono*. Tese (Doutorado em música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010.

ALEGANT, Brian. *Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music*. In: Music Theory Spectrum, Vol. 23, No. 1 (Spring 2001), pp. 1-40.

_____. *The Twelve-tone Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press, 2010.

ANTOKOLETZ, Elliot. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. New York: Routledge, 2013

BABBITT, Milton. *Set Structure as Compositional Determinant*. In: Journal of Music Theory 5, no.1 (1961), pp. 72-94.

BERIO, Luciano. *Entrevista Sobre a Música Contemporânea*, por Rossana Dalmonte. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*. In: The Score and I.M.A. Magazine, no.12 (June, 1955), pp. 53–61.

_____. *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*. In: Musical Quarterly 46, no.2 (1960), pp. 246-59.

BIANCONI, Lorenzo e PESTELLI, Giorgio (ed.). *Opera in Theory and Practice, Image and Mith*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

CHILDS, Adrian P. *Moving beyond Neo-Riemannian Triads: Exploring a Transformational Model for Seventh Chords*. In: Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998), pp.181-193.

CLOUGH, John. *A Rudimentary Geometric Model for Contextual Transposition and Inversion*. In: Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998), pp.297-306.

COHN, Richard. *Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective*. In: Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998a), pp. 167-180.

COHN, Richard. *Square Dances with Cubes*. In: Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo Riemannian Theory (Autumn, 1998b), pp.283-296.

DALLAPICCOLA, Luigi. *Appunti Incontri Meditazioni*. Mailand: Edizioni Suvini Zerboni. 1970.

_____. *Dallapiccola on Opera: Selected Writings: Volume One. Ed. by Rudy Shackelford*. London: Toccata Press, 1987.

_____. *Musique et Humanité*. In: Journal of the International Folk Music Council, Vol. 16 (1964), pp. 8-10. International Council for Traditional Music

_____. *Parole e Musica*. Milano: Il Saggiatore. 1980.

_____. *Reflections on Three Verdi Operas*. Rudy Shackelford (Trad.). In: 19th-Century Music, Vol. 7, No. 1 (Summer, 1983), pp. 55-62. University of California Press.

_____. *Words and Music in Nineteenth-Century Italian Opera*. In: Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1 (Autumn - Winter, 1966), pp. 121-133.

DELIO, Thomas. *A Proliferation of Canons: Luigi Dallapiccola's "Goethe Lieder No. 2"*. In: Perspectives of New Music, Vol. 23, No. 2 (Spring - Summer, 1985), pp. 186-195.

DEWEES, Kelly. *Lulu's Canzonetta: a Twentieth-Century Leitmotiv*. Thesis (Master of Fine Arts Degree). Middlesex County: Brandeis University, 2011.

EARLE, Ben. *Dallapiccola and the Politics of Commitment: Re-reading Il prigioniero*. In: Radical Musicology, Vol. 2, 2007.

FEARN, Raymond. *Bruno Maderna*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.

_____. *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. *Twelve-note Music as Music: an Essay in Two Parts*. In: Music Analysis, 34/i (2015), pp. 91-149. John Wiley & Sons Ltd.

FORTE, Allen. *Debussy and the Octatonic*. In: Music Analysis, Vol. 10, No. 1/2 (Mar. - Jul., 1991), pp. 125-169.

_____. *The atonal music of Anton Webern*. New Haven: Yale University Press. 1998.

FORTE, Allen. *The structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press. 1973.

FRAZZI, Vito. *I vari sistemi del linguaggio musicale, 'Quaderni dell'Accademia Chigiana'*. Siena: 1960.

GIARRATANA, Marco. *Canuto come il mare: Studio sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*. Frenze: Carla Rossi Academy Press.

GOLLIN, Edward e REHDING, Alexander (Ed.). *Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press. 2011.

GOLLIN, Edward. *Some Aspects of Three-Dimensional "Tonnetze"*. In: Journal of Music Theory, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory (Autumn, 1998), pp.195-206.

HAREWOOD, Earl of e PEATTIE, Anthony (ed.). *The New Kobbe's Opera Book*. London: Ebury Press, 1997.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, And Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, Indiana, 2004.

HOWARD, Jessica. *Luigi Dallapiccola's "Il Prigioniero": A musico-dramatic analysis of Scene IV*. Master's Thesis. Ann Arbor: University Microfilms International, 1989.

LAVAGETTO, Mario. *Quei più modesti romanza: il libretto nel melodramma di Verdi*. Torino: Edizioni EDT, 2003.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007. Originally published by Yale University Press, 1987.

_____. *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*. In: Perspectives of New Music, Vol. 21, No. 1/2 (Autumn, 1982 - Summer, 1983), pp. 312-371.

MACDONALD, Calum. *Luigi Dallapiccola: The Complete Works: A Catalogue*. In: Tempo, New Series, No. 116 (Mar., 1976), pp. 2-19. Cambridge University Press.

MANCINI, David L.. *Twelve-Tone Polarity in Late Works of Luigi Dallapiccola*. In: Journal of Music Theory, Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1986), pp. 203-224. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.

NATHAN, Hans. *The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola*. In: The Musical Quarterly, Vol. 44, No. 3 (Jul., 1958), pp. 289-310. Oxford University Press.

OLIVEIRA, João P.. *Teoria Analítica da Música do Séc. XX*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

PERKINS, John M. *Dallapiccola's Art of Canon*. In: Perspectives of New Music, Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), pp. 95-106.

PESTELLI, G. & BIANCONI, L. (Org.) *Opera In Theory and Practice, Image and Myth*. Chicago: University of Chicago Press. 2003.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau [e outros ensaios]*. Trad. Flo Menezes e Maurício Oliveira Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

POZZI, Raffaele (ed.). *Goffredo Petrassi: Scritti e Interviste*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2008.

RAVENSBERGEN, Jacqueline. *The Twentieth-Century Canon: An Analysis of Luigi Dallapiccola's Canonic Works from his Quaderno Musicale di Annalibera*. Thesis (MA in Music Theory). Ottawa: University of Ottawa. 2012.

RESTAGNO, Enzo. *Nono*. Torino: Edizioni EDT, 1987.

RODERICK, Peter. *Rebuilding a Culture: Studies in Italian Music after Fascism, 1943-1953*. Thesis (PhD Music). York: University of York, 2010.

SAMUEL, Jamuna. *Octatonic Serialism in Luigi Dallapiccola's Il prigioniero*. In: Rivista di Analisi e Teoria Musicale, Anno XIX n.2, 2013, pp. 57-81. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

SANGUINETTI, Giorgio. *Il primo studio teorico sulle scale octatoniche: le 'Scale alternate' di Vito Frazzi*. In: Studi Musicali, Anno XXI n.2, 1993, pp. 441-446. Roma: Academia Nazionale di Santa Cecilia.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press Inc., New York, 1999.

SELLORS, Anthony. "*Prigioniero, Il*". In: Grove music online [The new Grove of Opera]. Oxford music online, 2007. Disponível (sob assinatura) em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903754>. Acesso em: 27 out. 2012.

SHACKELFORD, Rudy; DALLAPICCOLA, Luigi. *A Dallapiccola Chronology*. In: The Musical Quarterly, Vol. 67, No. 3 (Jul., 1981), pp. 405-436. Oxford University Press.

SHACKELFORD, Rudy (ed.). *Dallapiccola on Opera: Selected Writings of Luigi Dallapiccola*. London: Toccata Press, 1987.

SCHÖKEL, Luis Alonso. *Salmos I: salmos 1-72*. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1996a.

_____. *Salmos II: salmos 73-150*. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1996b.

STRAUS, Joseph N. *Babbitt and Stravinsky under the Serial "Regime"*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 2 (summer, 1997), pp. 17-32.

_____. *Introdução à teoria Pós-tonal*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Editora da Unesp, 2013.

_____. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TARASTI, Eero (Ed.). *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Mouton de Gruyter, New York, 1995.

ULEHLA, Ludmila. *Contemporary Harmony – Romanticism through the Twelve-Tone Row*. Advance Music, 1994.

VENUTI, Massimo. *Il teatro di Dallapiccola*. Milan: Suvini Zerboni, 1985.

VLAD, Roman. *Luigi Dallapiccola*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1957.

_____. *Modernità e Tradizione nella Musica Contemporanea*. Turin: Saggi, 1955.

_____. *Storia della Dodecafonia*. Milan: Suvini Zerboni, 1958.

VOTTA, Roberto. *Pluralidade e Unidade: uma análise dos processos composicionais no balé Agon, de Igor Stravinsky*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

WATERHAUSE, John C. G.; BERNARDONI, Virgilio. "*Dallapiccola, Luigi*". In: Grove music online. Oxford music online. Disponível (sob assinatura) em: <www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07081>. Acesso em: 27 out. 2012.

PARTITURAS

BERIO, Luciano. *Cinque Variazioni per Pianoforte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1953.

_____. *Due Pezzi per Violino e Pianoforte*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1951.

DALLAPICCOLA, Luigi. *Il Prigioniero: un Prologo e un Atto (Vocal score)*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1976.

_____. *Il Prigioniero: un Prologo e un Atto (Orchestra)*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1948.

_____. *Quaderno Musicale di Annalibera*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1953.

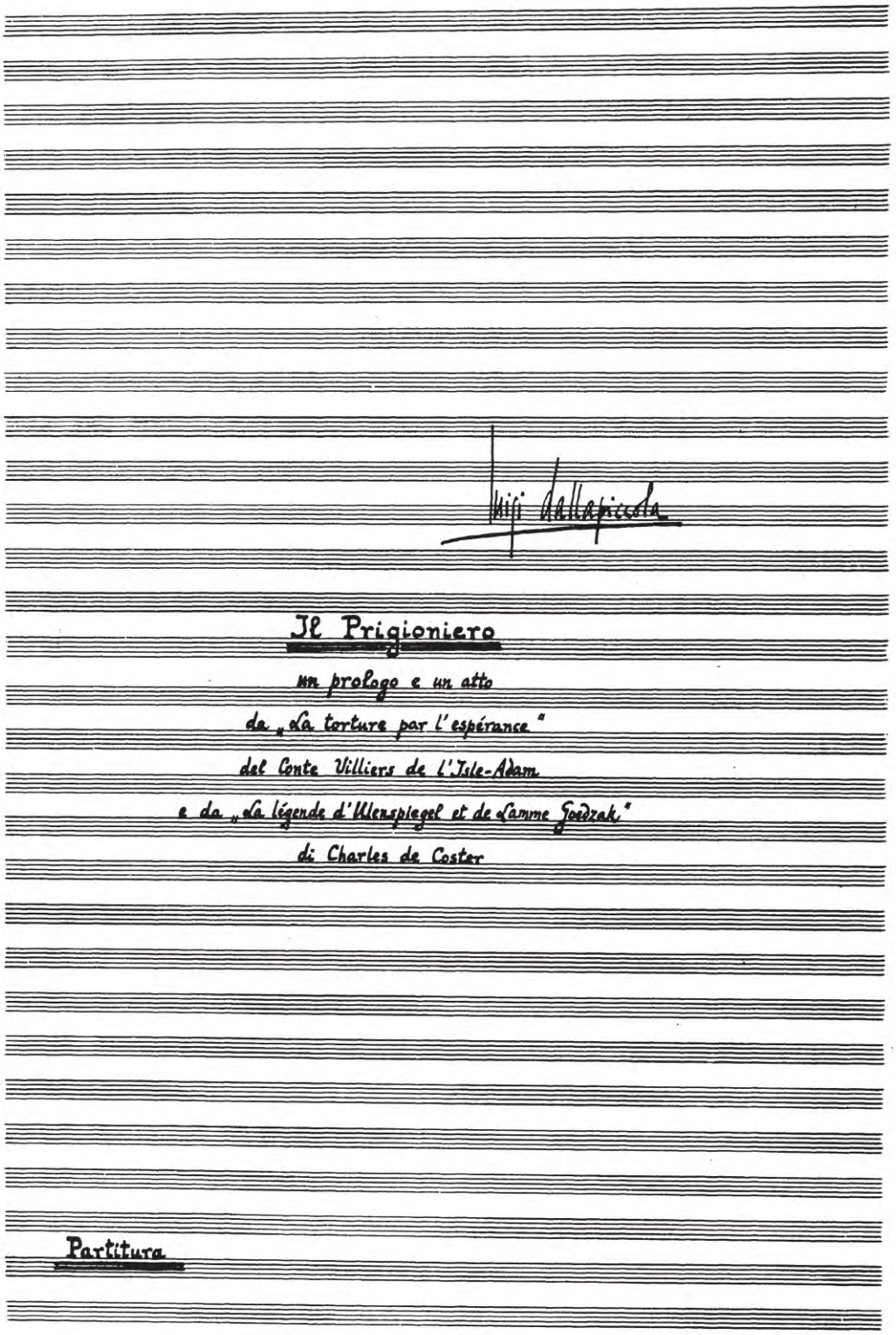
_____. *Quattro liriche di Antonio Machado*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1950.

_____. *Tre Poemi*. Zuriche: Ars Viva, 1949.

NONO, Luigi. *Con Luigi Dallapiccola per 6 esecutori di percussione e live eletronics*. Milano: Ricordi, 1988.

STRAVINSKY, Igor. *Agon – Ballet for Twelve Dancers*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1957.

ANEXO I


Luigi Dallapiccola
Il Prigioniero
un prologo e un atto
da „La torture par l'espérance"
del Conte Villiers de L'Isle-Adam
e da „La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak"
di Charles de Coster
Partitura

**Persone :**

La Madre ..... soprano drammatico

Il Prigioniero ..... baritono

Il Carceriere ..... tenore

Un „fra redemptor" ..... parte muta

Due Sacerdoti ..... tenore e baritono

Il Grande Inquisitore ..... tenore

Coro interno

N.B. Le parti del Carceriere e del Grande Inquisitore devono essere sostenute dallo stesso interprete.

Epoca : la seconda metà del secolo XVI.

## Orchestra :

2 Flauti ; 3° Flauto e Ottavino ; 2 Oboi ; Corno Inglese ; Clarinetto piccolo in Mi bem. ;
2 Clarinetti in Si bem. ; Clarinetto Basso in Si bem. ; Sassofono Contralto in Mi bemolle ;
Sassofono Tenore in Si bemolle ; 2 Fagotti ; Controfagotto
4 Corni in Fa ; 3 Trombe in Do ; 2 Tromboni Tenori ; 3° Trombone ( Ten.-Bas. ) ;
Basso - Tuba
4 Timpani ( con due esecutori a batt. 802 e segg. )
1 Piatto sospeso al leggio ; 1 Piatto attaccato alla Gr. Cassa ; 2 Piatti
3 Tam-tam ( piccolo, medio, grande ) ; Tamburo piccolo ; Tamburo militare ; Tamburo ;
Gran Cassa
Vibrafono ; Xilofono ( a martelli ) ; Celesta ; Glockenspiel ( a martelli ) ; 2 Arpe ;
Pianoforte ( a coda )
Violini I. ; Violini II ; Viole ; Violoncelli ; Contrabbassi

sul palcoscenico : Organo ; 2 Trombe ; 1 Trombone ; 3 Campane (suoni tenuti) [ ]
Coro ; Coro da camera ( formato con 20 elementi del grande Coro ; cfr. batt. 920 - 940 )

## Avvertenza :

Il segno ⌐ opp. ⌐ significa : accentato, come un tempo forte
Il segno ∪ opp. ∪ significa : non accentato, come un tempo debole
c.s. indica : con sordina ; s.s. indica : senza sordina

Passi come il seguente (batt. 541) Mai pri-ma d'o-ra li a-ve-vo no- ta- ti ....
devono essere recitati e tenuti alla stessa altezza di suono.
Altri passi, come p. es. Chi viene ? (batt. 662-663) dovranno considerare
relativamente l'altezza del suono.
Infine : „Spe-ra ....(batt. 571) corrisponde al mezzo cantato.

# Il Prigioniero

un prologo e un atto, da „La torture par l'espérance", del Conte Villiers de l'Isle-Adam e da „La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak" di Charles de Coster.

Luigi Dallapiccola

## Prologo. -

Si alza subito la tela, dietro cui appare un velario nero.

Con impeto (♩ = 120)

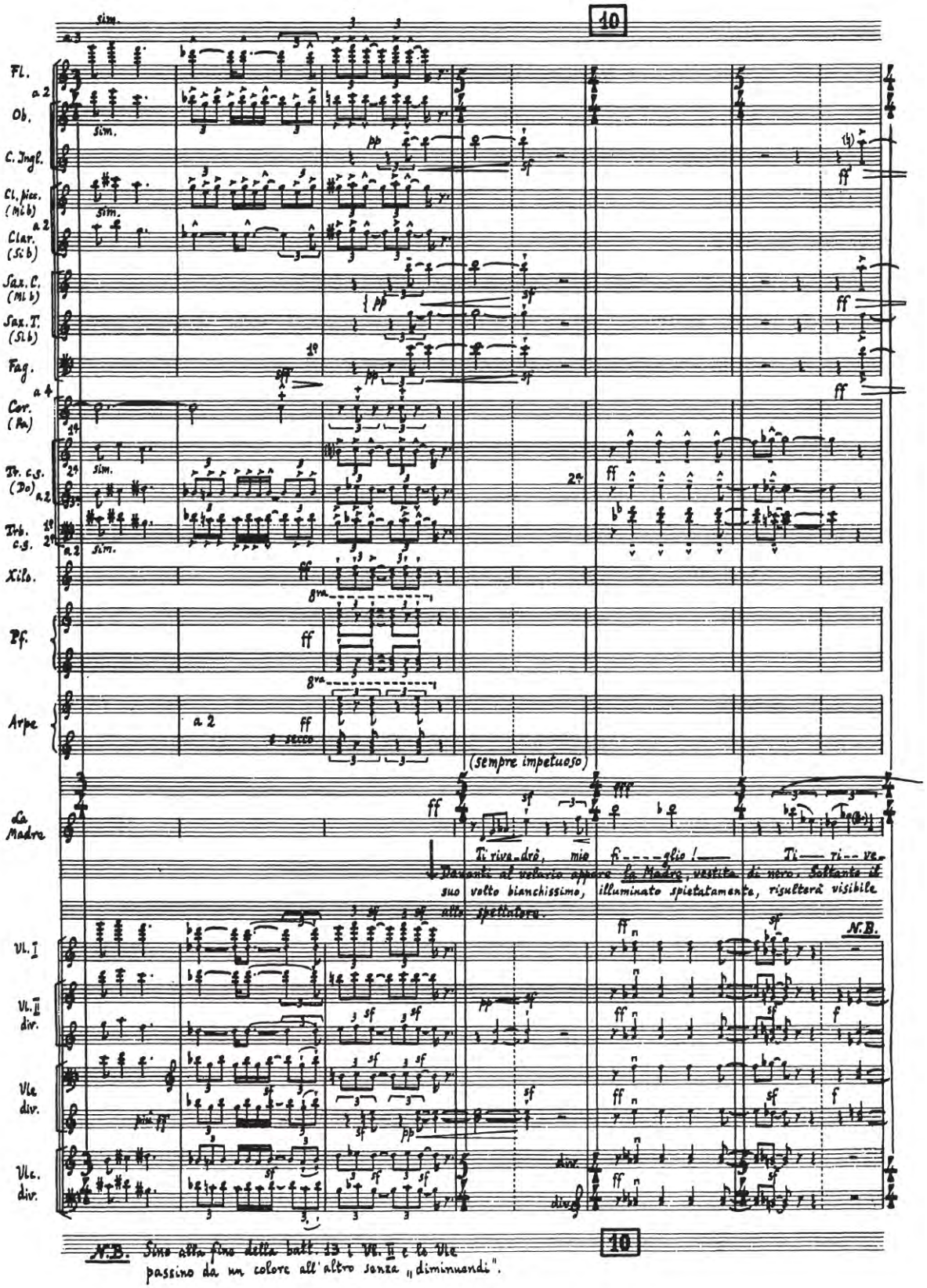
Fl.
Oboi
Cl. pic. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cor. (Fa)
Tr. con sord (Do)
Trb. con sord.
Xilo.
Pforte
Vl. I
Vl. II div.
Viole div.
Vle. div.

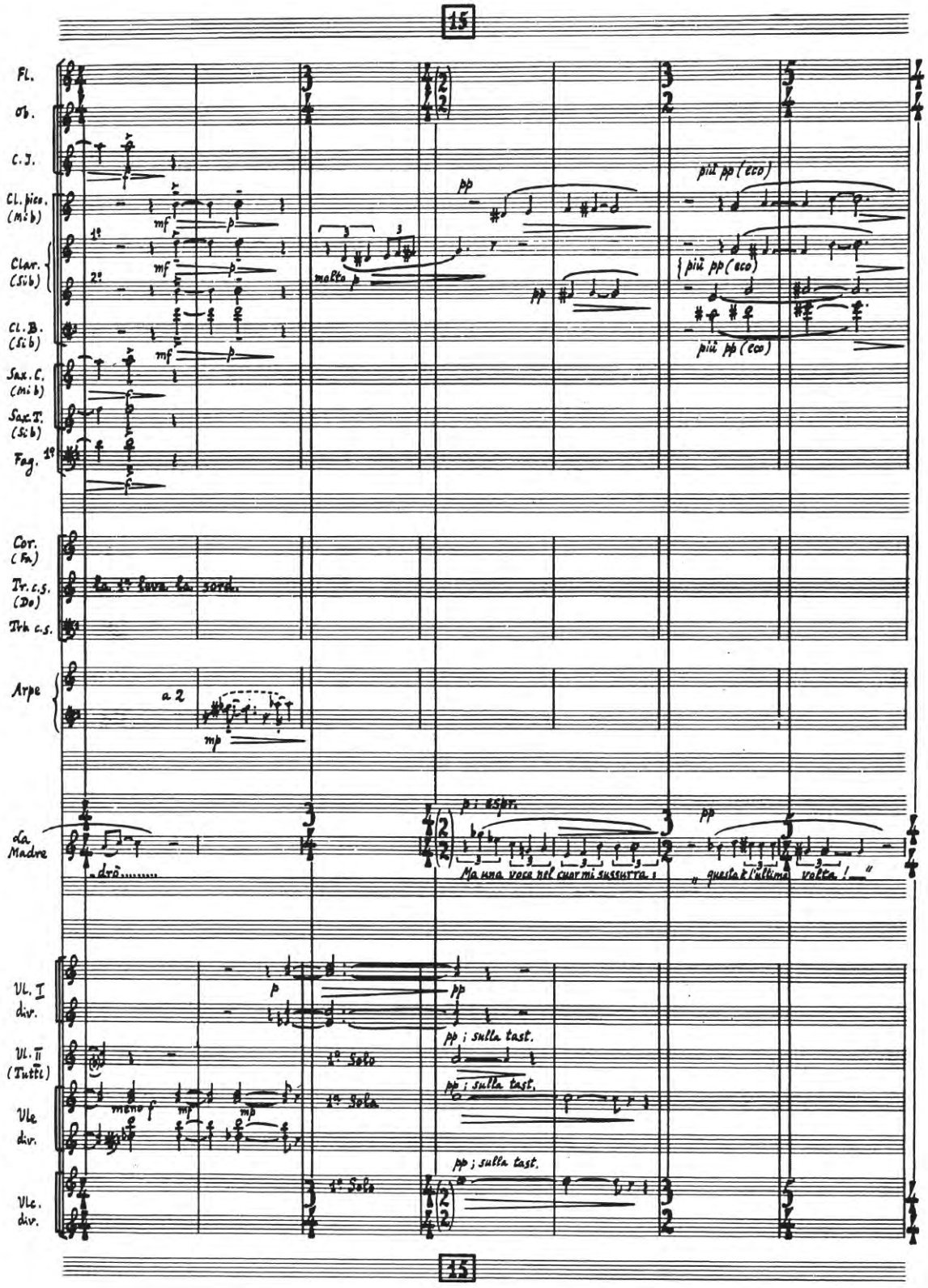
(marcatiss. sempre)

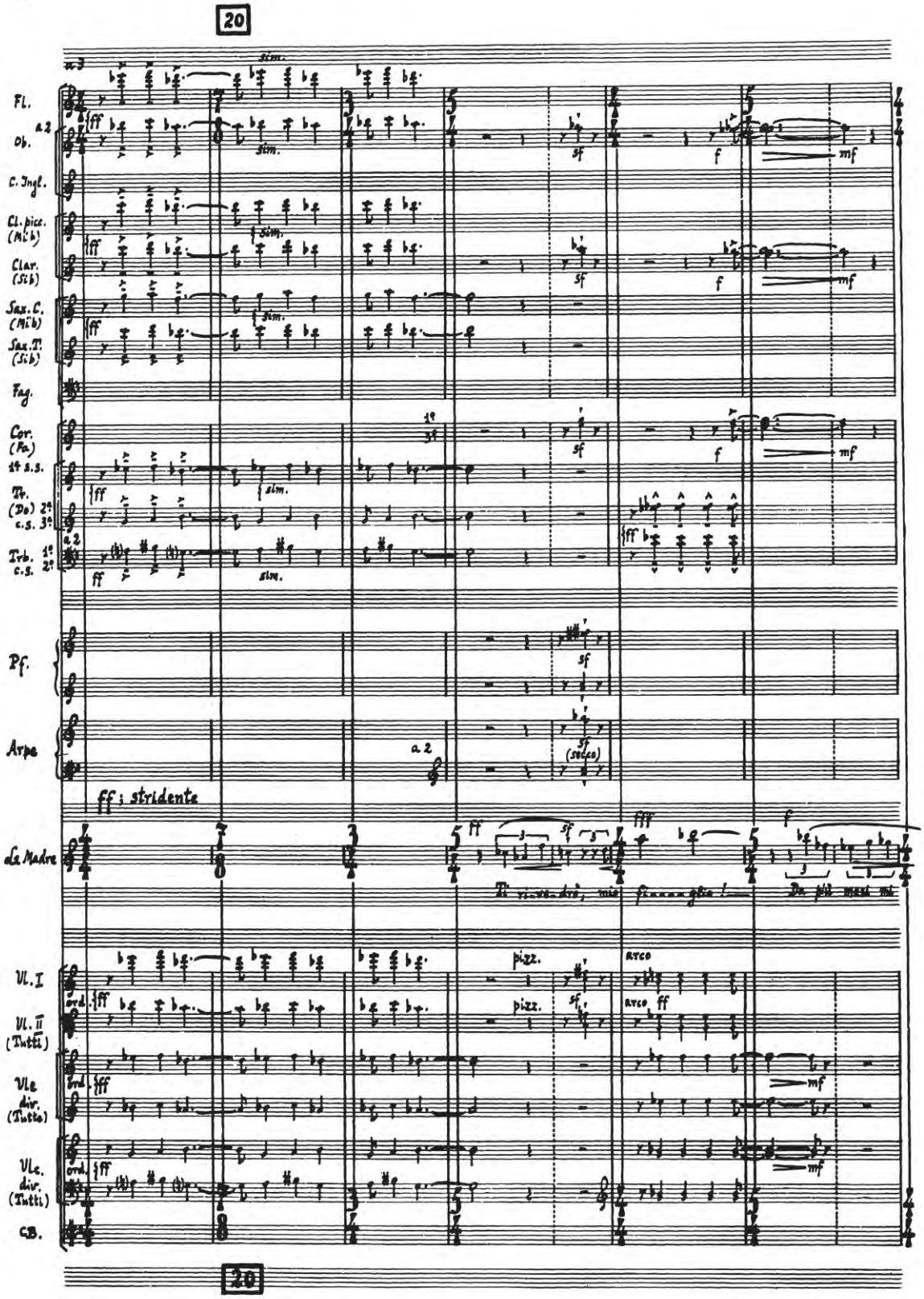
ff; stridente

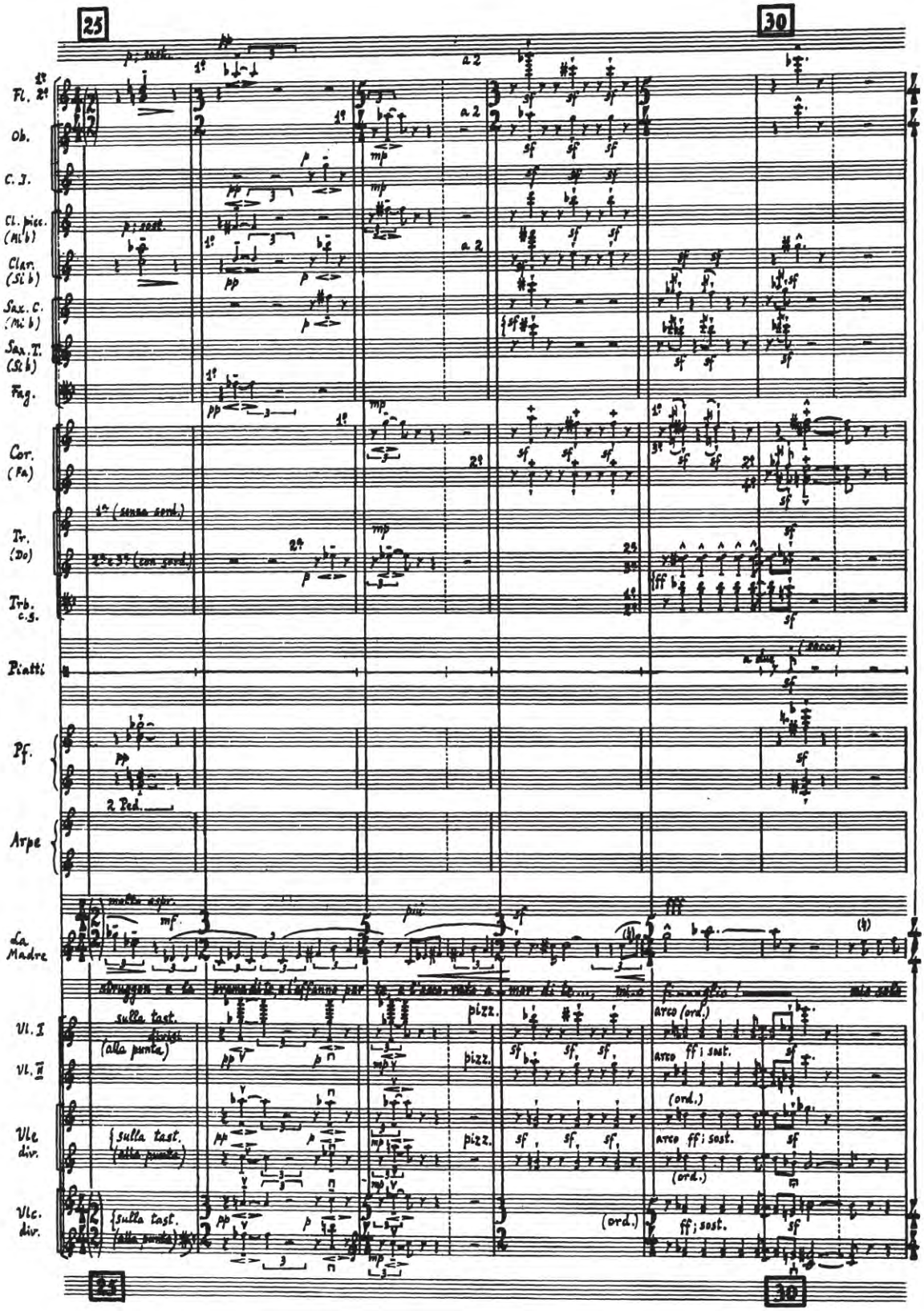
più ff

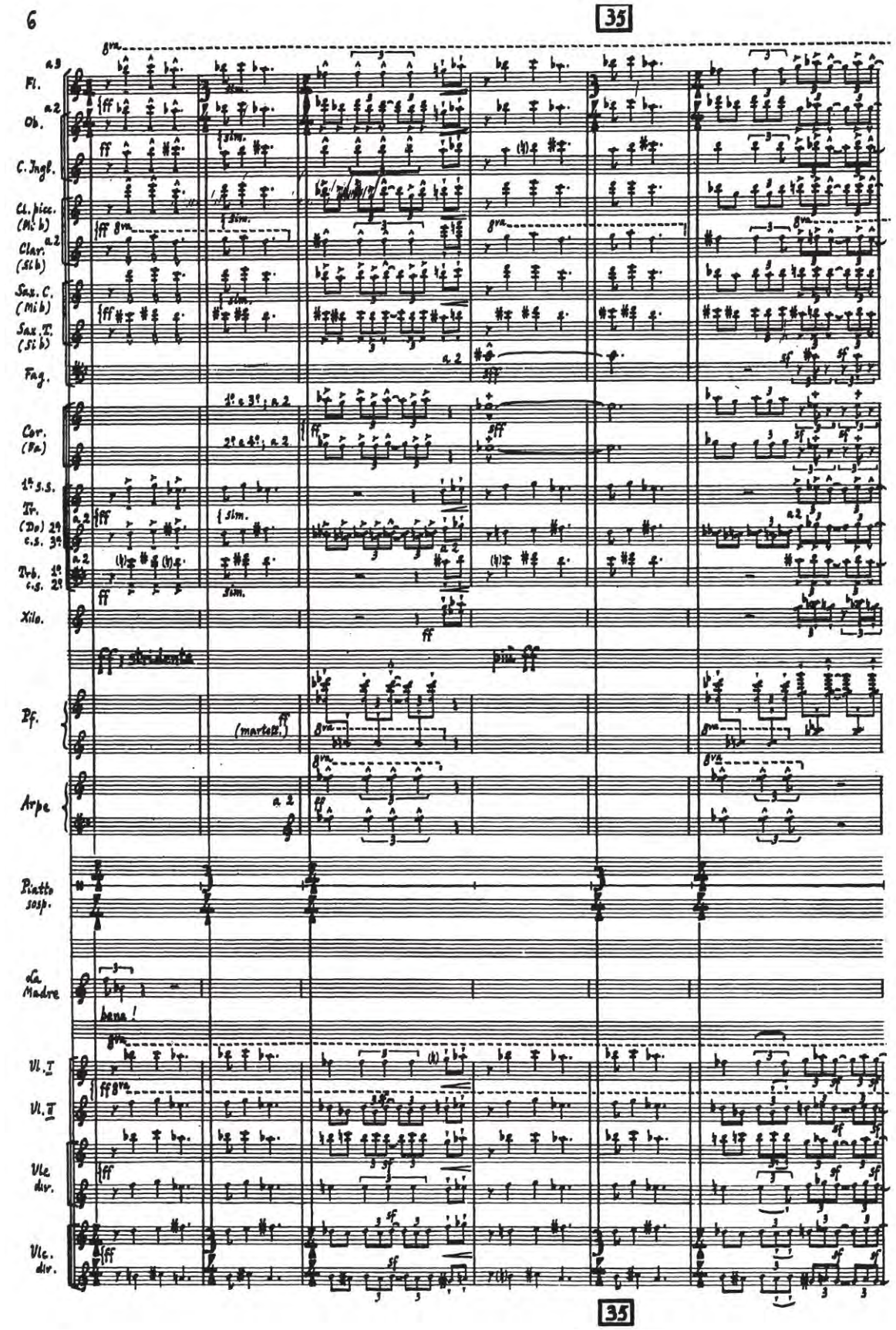
5


10
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. pic. (Mi b)
Clar. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. c.s. (Do)
Trb. c.s.
Xilo.
Pf.
Arpe
(sempre impetuoso)
La Madre
Ti riva-drò, mio fi----glio! Ti--- ri--- va-
Davanti al velario appare la Madre, vestita di nero. Soltanto il suo volto bianchissimo, illuminato spietatamente, risulterà visibile alla spettatore.
N.B.
Vl. I
Vl. II div.
Vle div.
Vlc. div.
N.B. Sino alla fine della batt. 13 i Vl. II e le Vle passino da un colore all'altro senza „diminuendi".


15
Fl.
Ob.
C.I.
Cl. pic. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. c.s. (Do)
Trb c.s.
Arpe
a 2
da Madre
drò.....
Ma una voce nel cuor mi sussurra:
„ questa è l'ultima volta! "
Vl. I div.
Vl. II (Tutti)
Vle div.
Vlc. div.
1° Solo
pp ; sulla tast.
15


20
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. picc. (Mib)
Clar. (Sib)
Sax. C. (Mib)
Sax. T. (Sib)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Trb.
Pf.
Arpa
ff: stridente
La Madre
Vl. I
Vl. II (Tutti)
Vle div. (Tutto)
Vlc. div. (Tutti)
CB.
pizz.
arco
20


25
30
Fl. 1º 2º
Ob.
C. I.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Trb. c.s.
Piatti
Pf.
Arpe
La Madre
Vl. I
Vl. II
Vle div.
Vlc. div.
a 2
pizz.
arco (ord.)
arco ff; sost.
(ord.)
ff; sost.
sulla tast.
(alla punta)
2 Ped.


6
35
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
1ª s.s.
Tr. (Do) 2ª c.s. 3ª
Trb. 1º c.s. 2º
Xilo.
Pf.
Arpe
Piatto sosp.
da Madre
bene!
Vl. I
Vl. II
Vle div.
Vlc. div.
35

40

Molto tranquillo; visionario (♩=60)

espr. dolciss.

Ottav.

Fl. a3 — il 3º prende l'Ottavino — dolciss. espr. dolciss.

Ob. a2

C.I.

Cl. picc. (Mi b) — più p — pp — dolciss.

Clar. a2 (Si b) — pp; non espr.

Sax. C. (Mi b)

Sax. T. (Si b)

Fag. a2

Cor. a4 (Fa) — + il 1º e il 3º con sord. — mette la sord. — 1º p; molto sost. — dolciss. — pp — ppp

Tr. (Do) 1º 2º 3º c.s. — p; molto sost. — pp

Trb. a2 c.s.

rall. ♩=88 — sempre più calmo — Molto tranquillo; visionario (♩=60)

Celesta — ppp

I Arpa — (col Canto) — (dolciss.)

Piatto sosp. — pp sch. — perdendosi

da Madre — molto p; smarrito — più p — pp — Il mio sogno... il mio sogno... Tutte le notti mi sorprende... Sempre uguale...

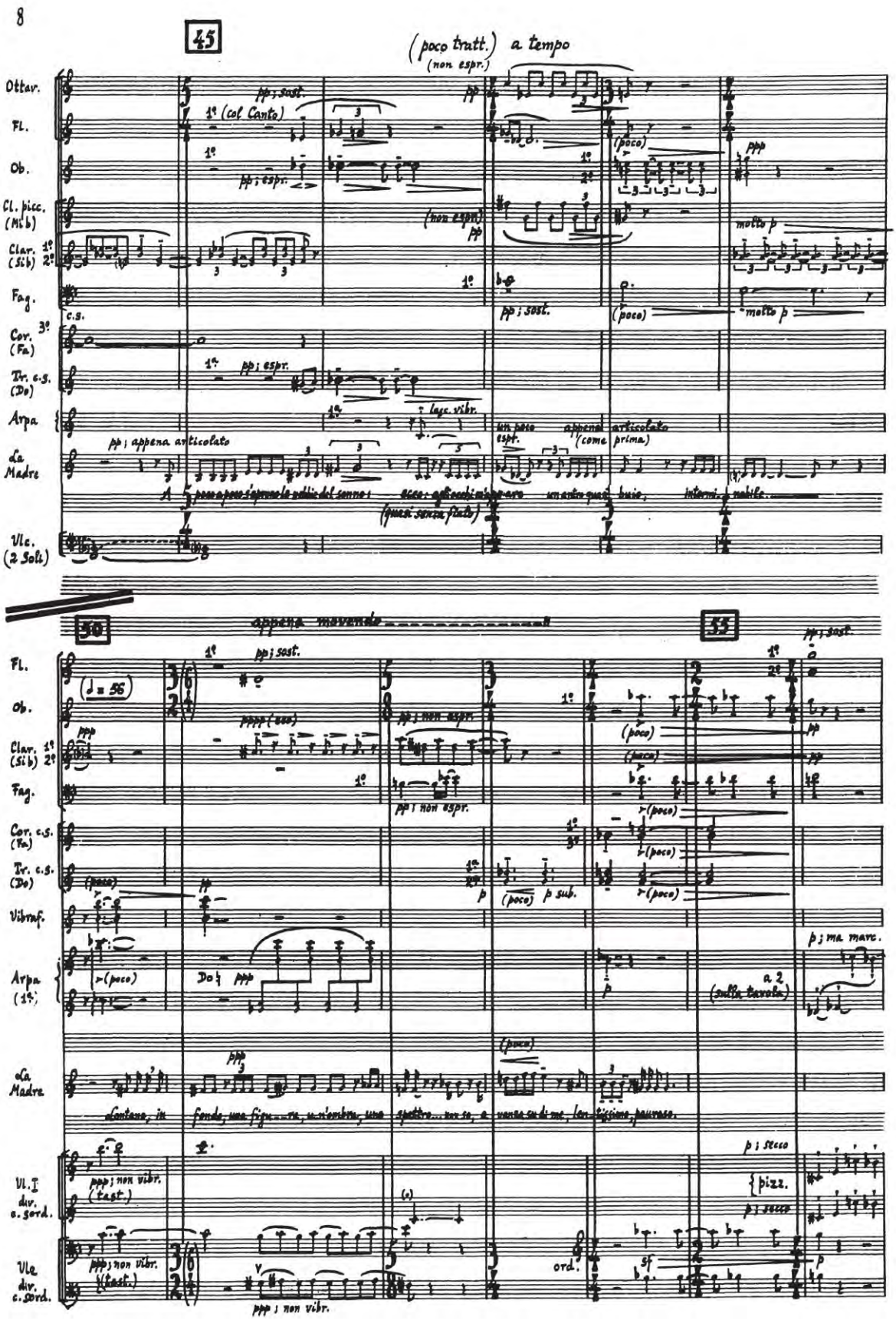
Vl. I — Tutti con sord. — 2 Soli sulla tast. — ppp — ord.

Vl. II

Vle div. — Tutte con sord. — 2 Soli — alla punta; sulla tast. — ppp — ord.

Vlc. div. — 2 Soli — ppp

40

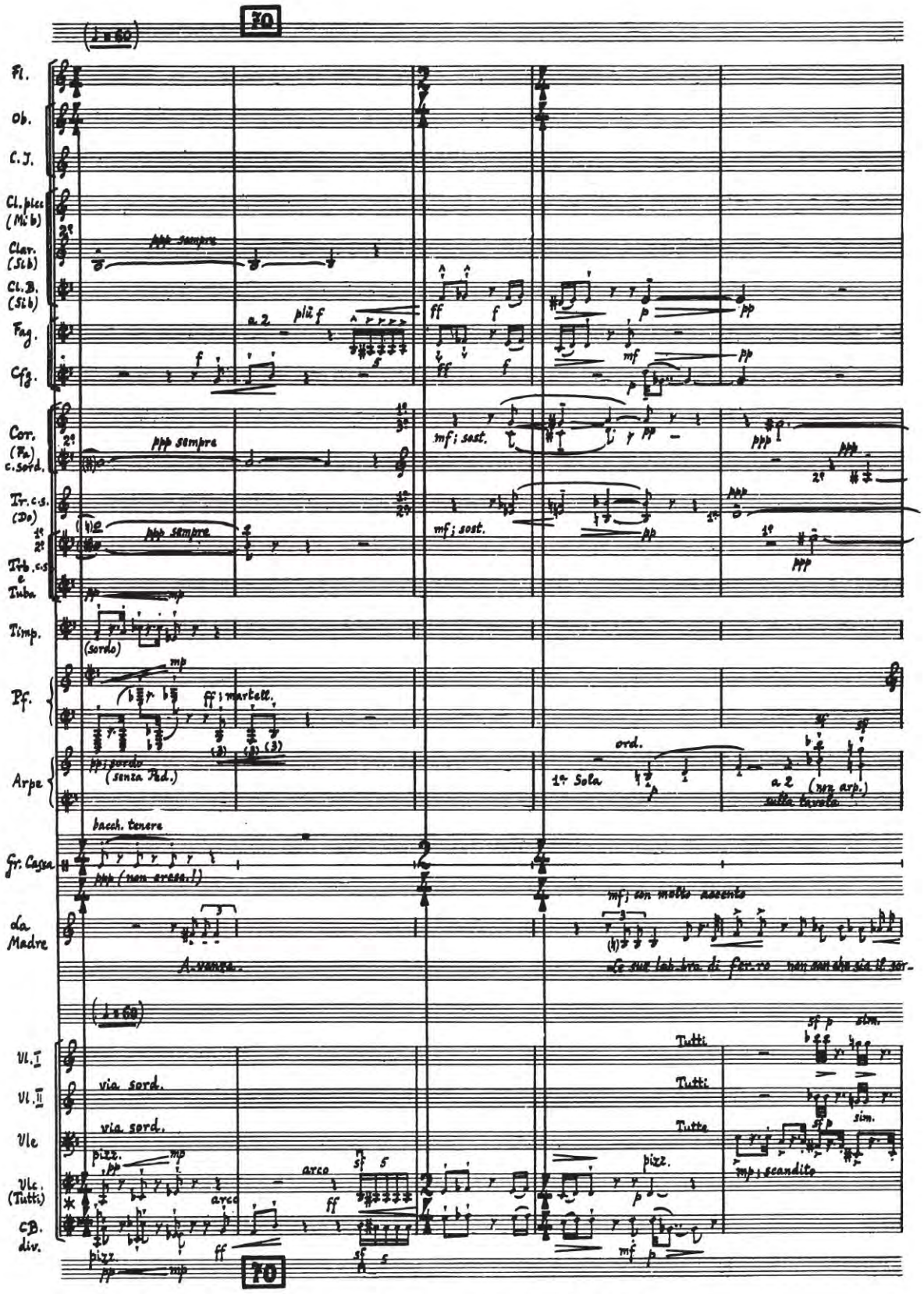

8
45
(poco tratt.) a tempo
(non espr.)
Ottav.
Fl.
Ob.
Cl. picc. (Mib)
Clar. 1º 2º (Sib)
Fag.
Cor. 3º (Fa)
Tr. c.s. (Do)
Arpa
La Madre
Vle. (2 Solì)
pp; sost.
1º (col Canto)
pp; espr.
(non espr.)
(poco)
ppp
molto p
c.s.
pp; sost.
pp; espr.
legg. vibr.
pp; appena articolato
un poco espr.
appena articolato (come prima)
50
appena movendo
55
(♩ = 56)
ppp (sec)
pp; non espr.
pp; non espr.
p sub.
p; ma mare.
a 2 (sulla tavola)
Do♭
Cantano, in fondo, una figura, un'ombra, uno spettro... non so, a vanto di me, lon figura paurosa.
p; secco
pizz.
ppp; non vibr. (tast.)
div. c. sord.
Vle div. c. sord.
ord.
sf
ppp; non vibr.

60

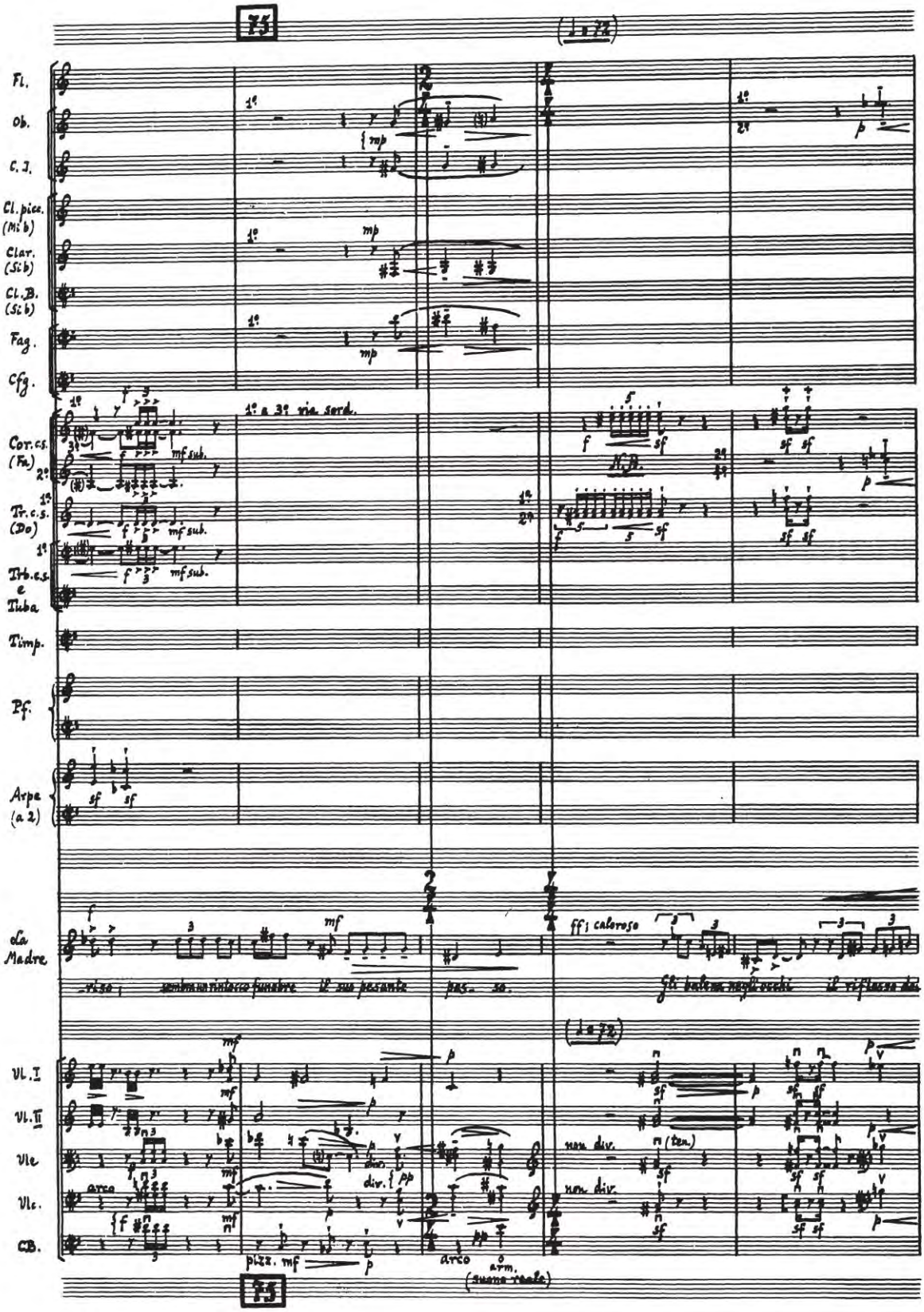
Fl. 1° 2°
Ob.
C. I.
Cl. picc. (Mi b)
espr.
Clar. 1° (Si b)
Cor. (Fa)
2° (senza sord.)
Tr. c.s. (Do)
Gr. Cassa
(bacch. tenere)
(calmato)
p; inquieto
La Madre
Tenta di volger giuochi... tenta di non vede...re... Ma c'è qualcosa su sul di me più forte che tien le mie pupille a perte e fisse.—
Vl. I c. sord.
la 1ª metà
la 2ª metà
Vl. II div.
Tutti con sord.
Vle div. c. sord.
Vlc.
Tutti con sord.
div.
CB.
Tutti con sord.
via sordina

[Ballata] 63

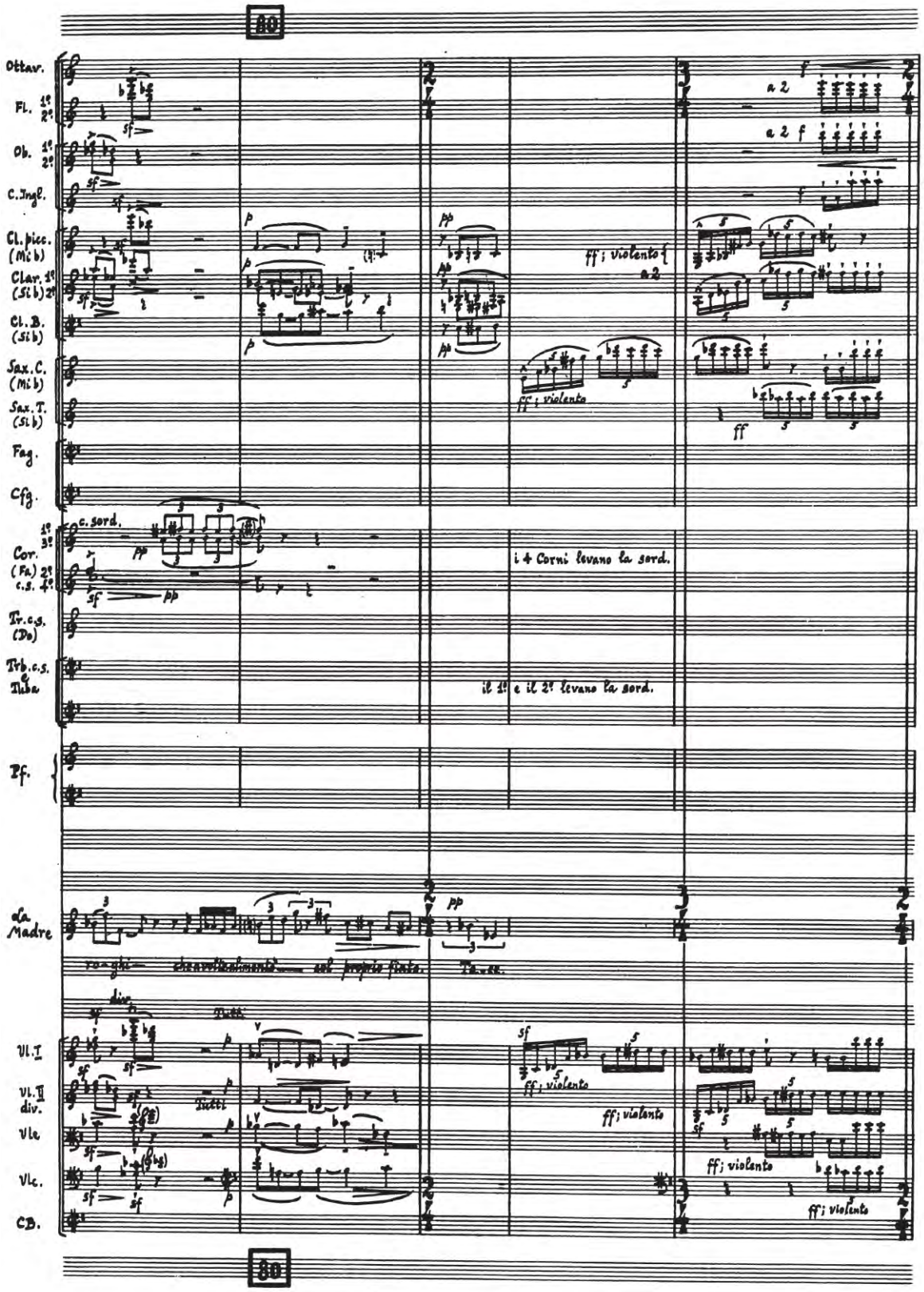
Clar. 2° (Si b)
(sost.)
Cor. (Fa)
2° e 1° con sordina
Tr. 1° (Do) c.s.
Trboni c.s.
Pf.
più pp
La Madre
f; ma soffocato
pp sub.
p; ben declamato
Vedo! lo vico...nosco! (Porta un farsetto ne...ro.— Il tosan d'oro al collo brilla sinistro.)
Vl. I
via sordina
la 1ª metà
Vle div. c. sord.
Vlc.
via sordina
la 1ª metà

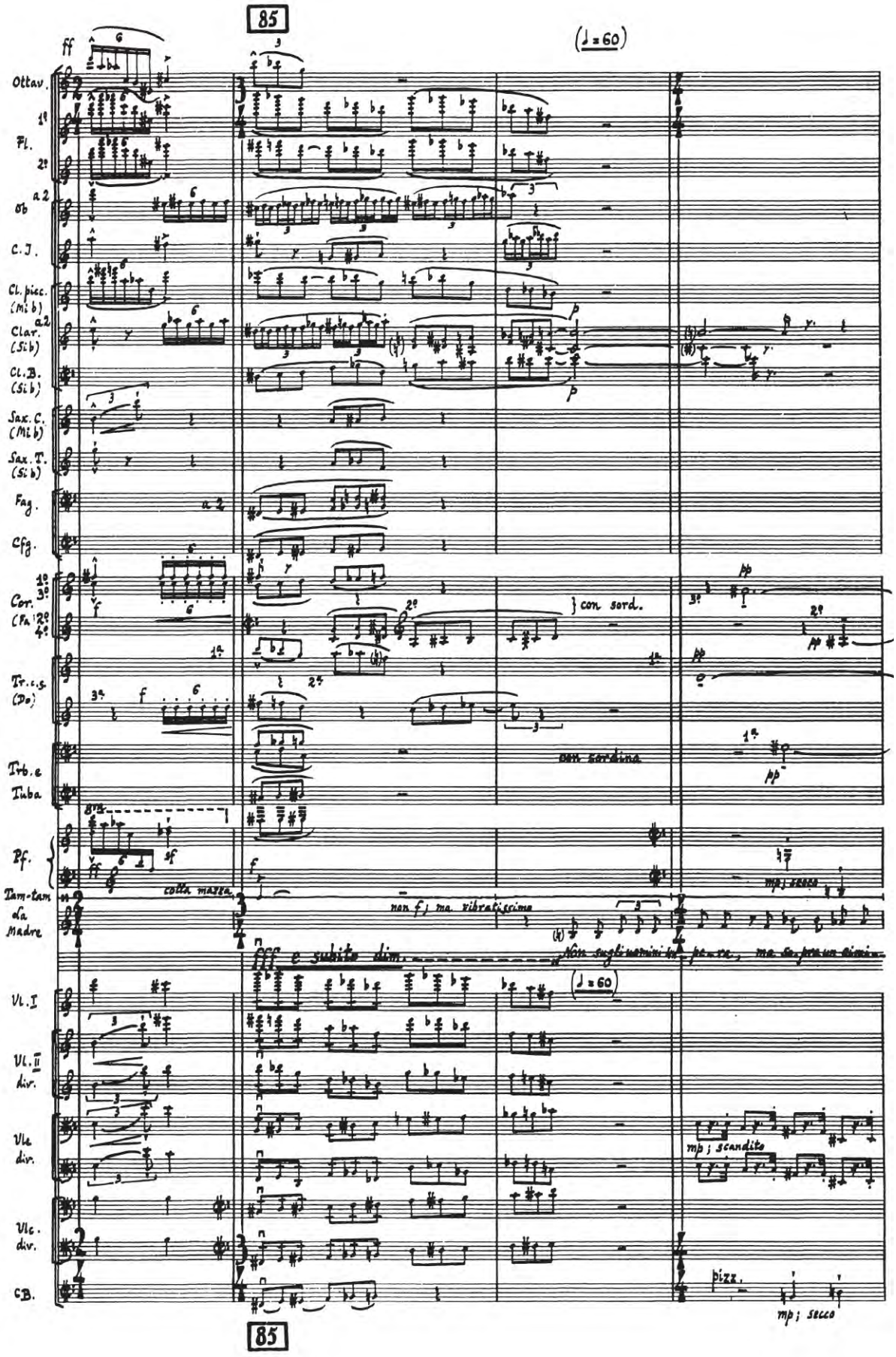


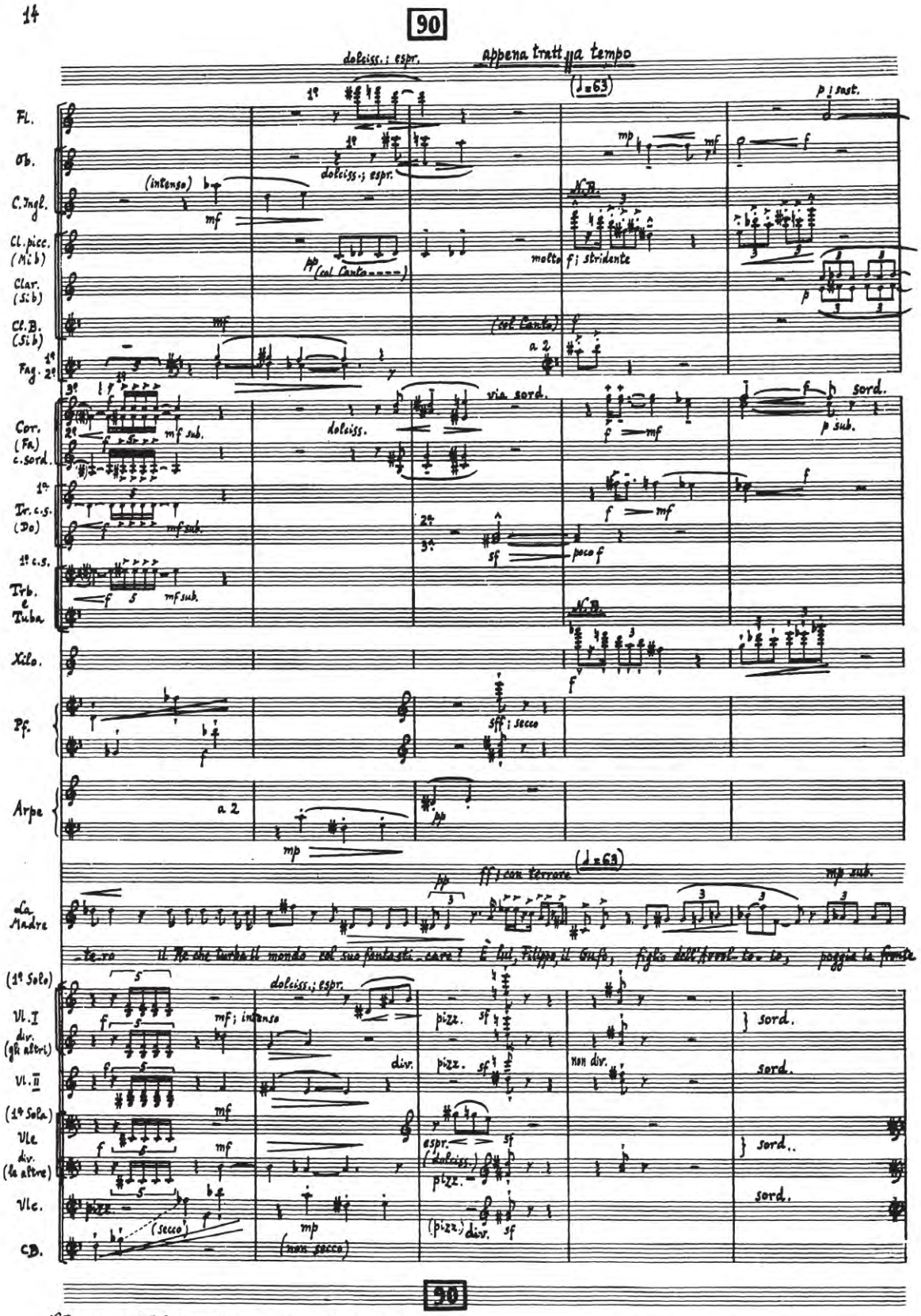

* Nota per il Direttore: i „pizz." col segno ▿ vengano eseguiti vicino al ponticello.



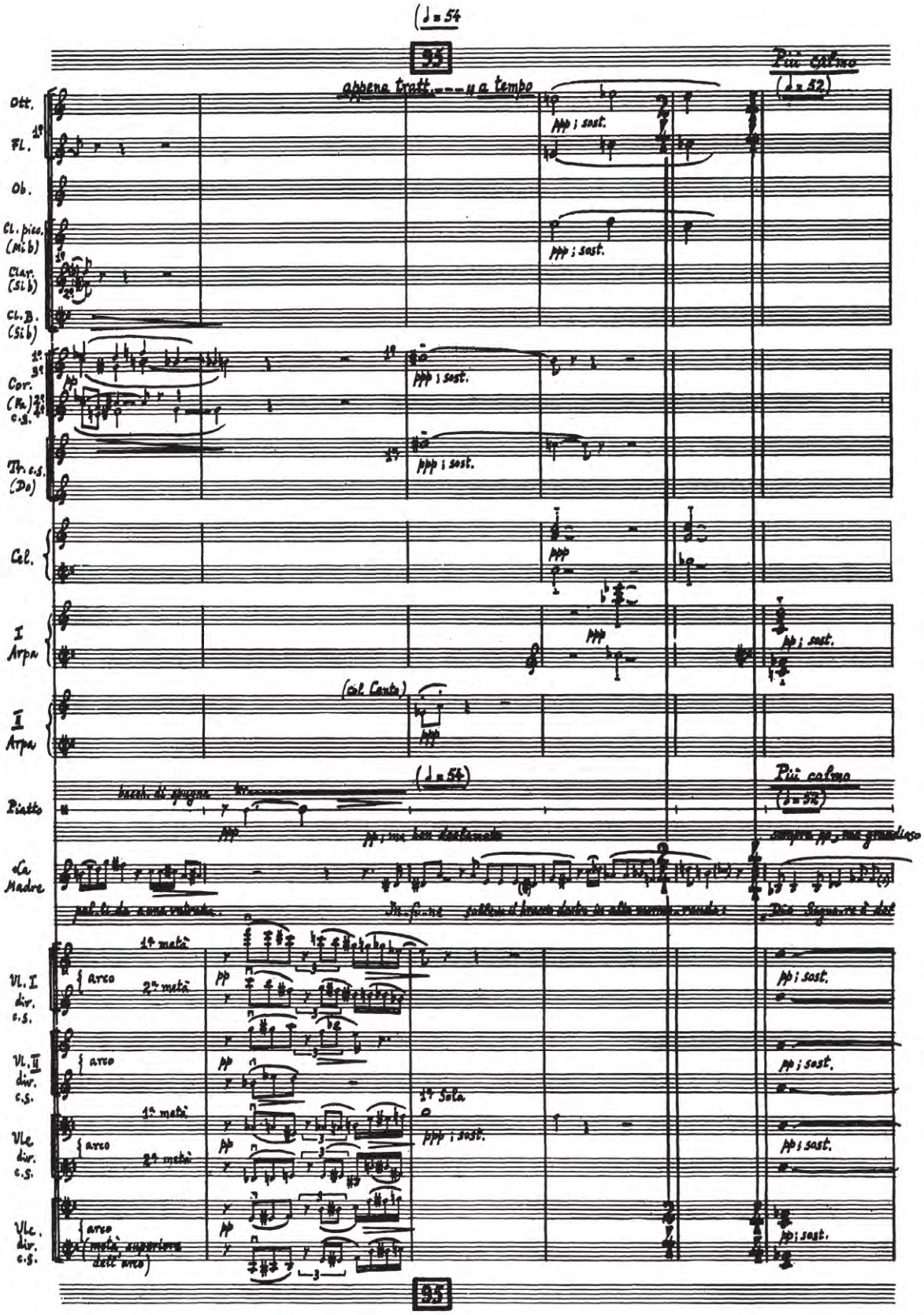

N.B.: „precipitando" la seconda ♩ !

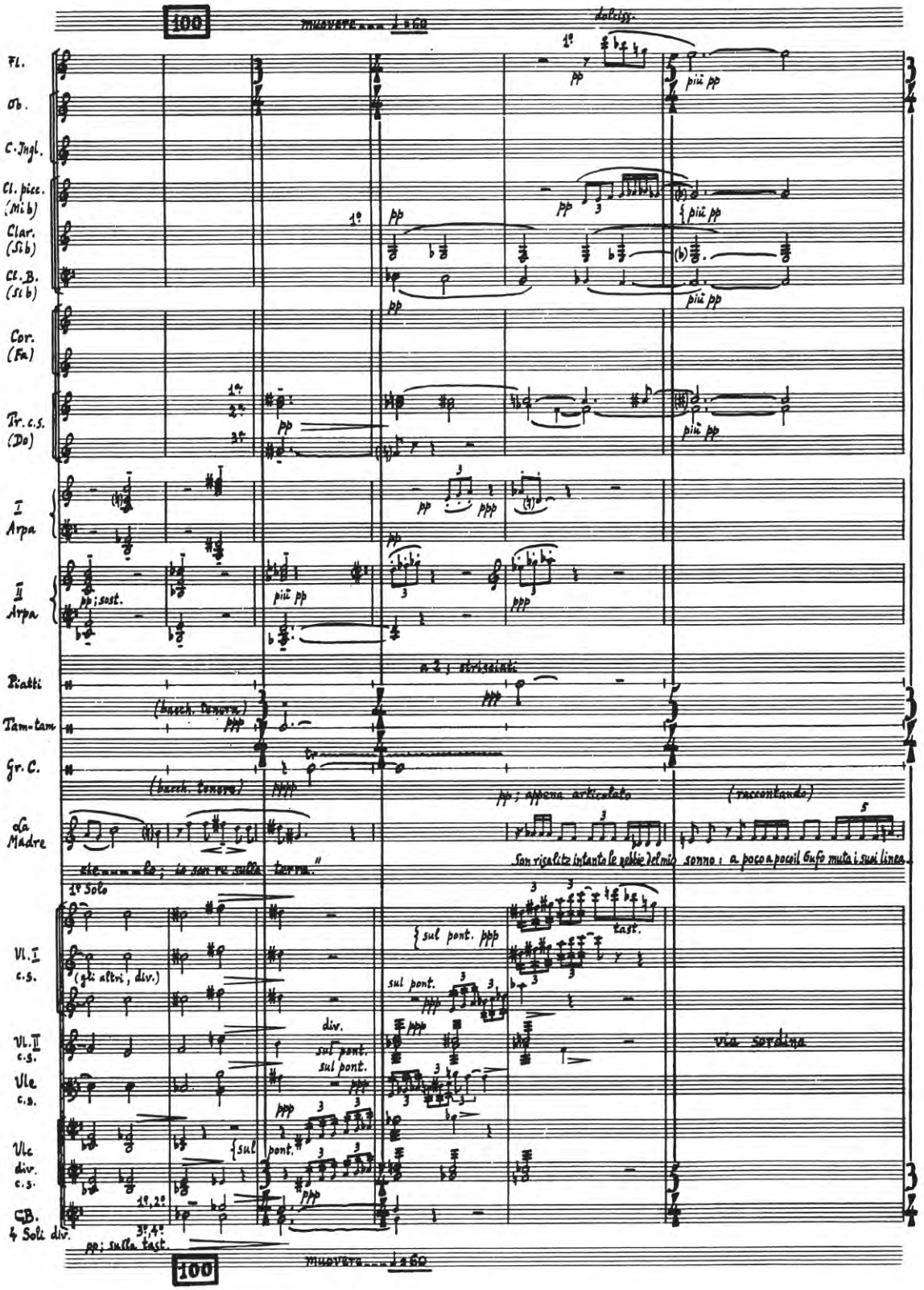

80
Ottav.
Fl. 1º 2º
Ob. 1º 2º
C.Ingl.
Cl.picc. (Mi b)
Clar. 1º (Si b) 2º
Cl.B. (Si b)
Sax.C. (Mi b)
Sax.T. (Si b)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa) 1º 3º c.sord. 2º c.s. 4º
Tr.c.s. (Do)
Trb.c.s. e Tuba
Pf.
La Madre
Vl.I
Vl.II div.
Vle
Vlc.
CB.
a 2
ff; violento
i 4 Corni levano la sord.
il 1º e il 2º levano la sord.
Tutti
div.
80

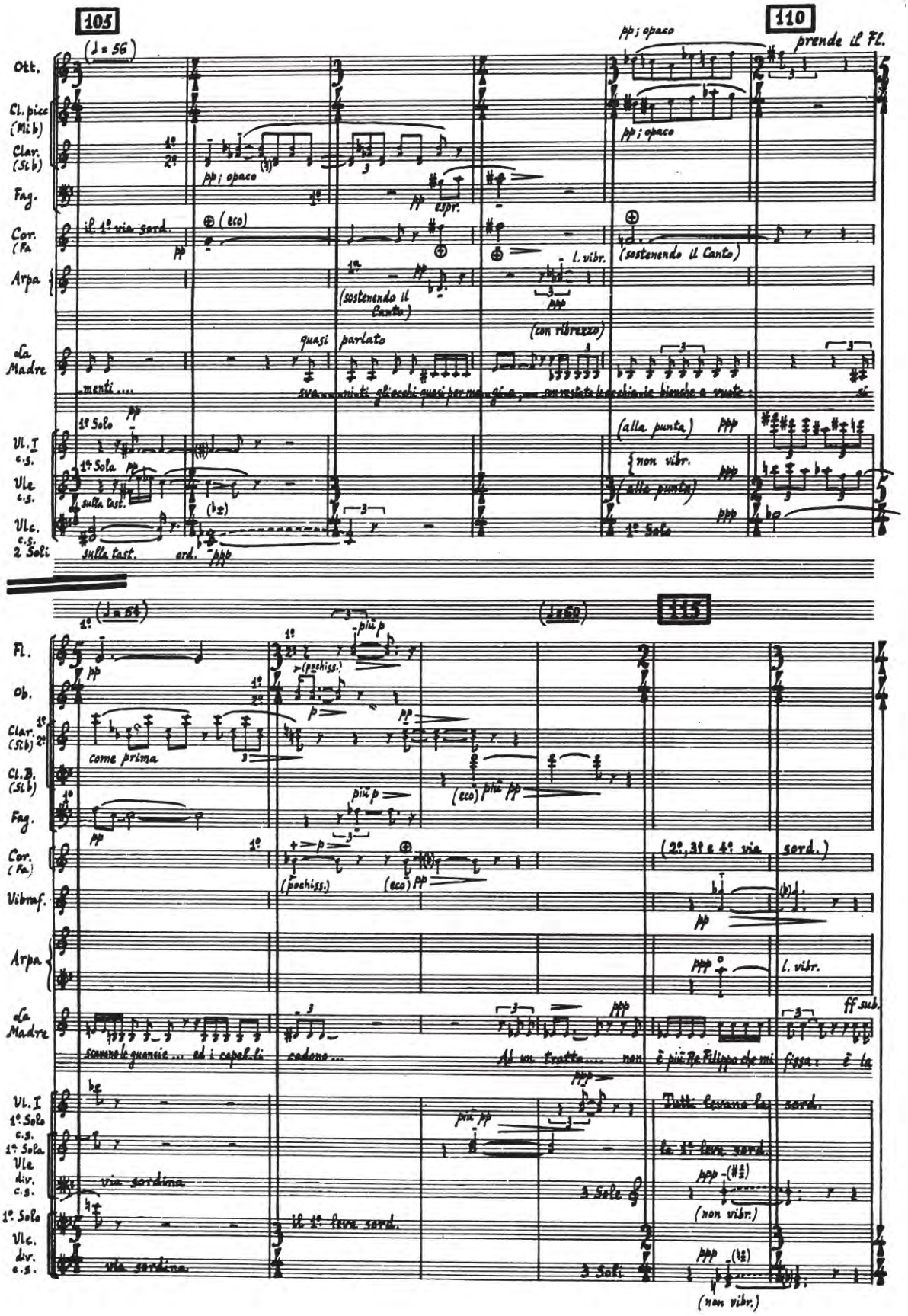

85
(♩ = 60)
Ottav.
Fl.
Ob
C.I.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl.B. (Si b)
Sax.C. (Mi b)
Sax.T. (Si b)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr.c.s. (Do)
Trb.e Tuba
Pf.
Tam-tam da Madre
Vl.I
Vl.II div.
Vla div.
Vlc. div.
CB.
ff
a 2
con sord.
con sordina
colla massa
non f; ma vibratissimo
fff e subito dim.
Non sugli uomini in pe-ne, ma su pro-ne dimi-
mp; scandito
pizz.
mp; secco
85

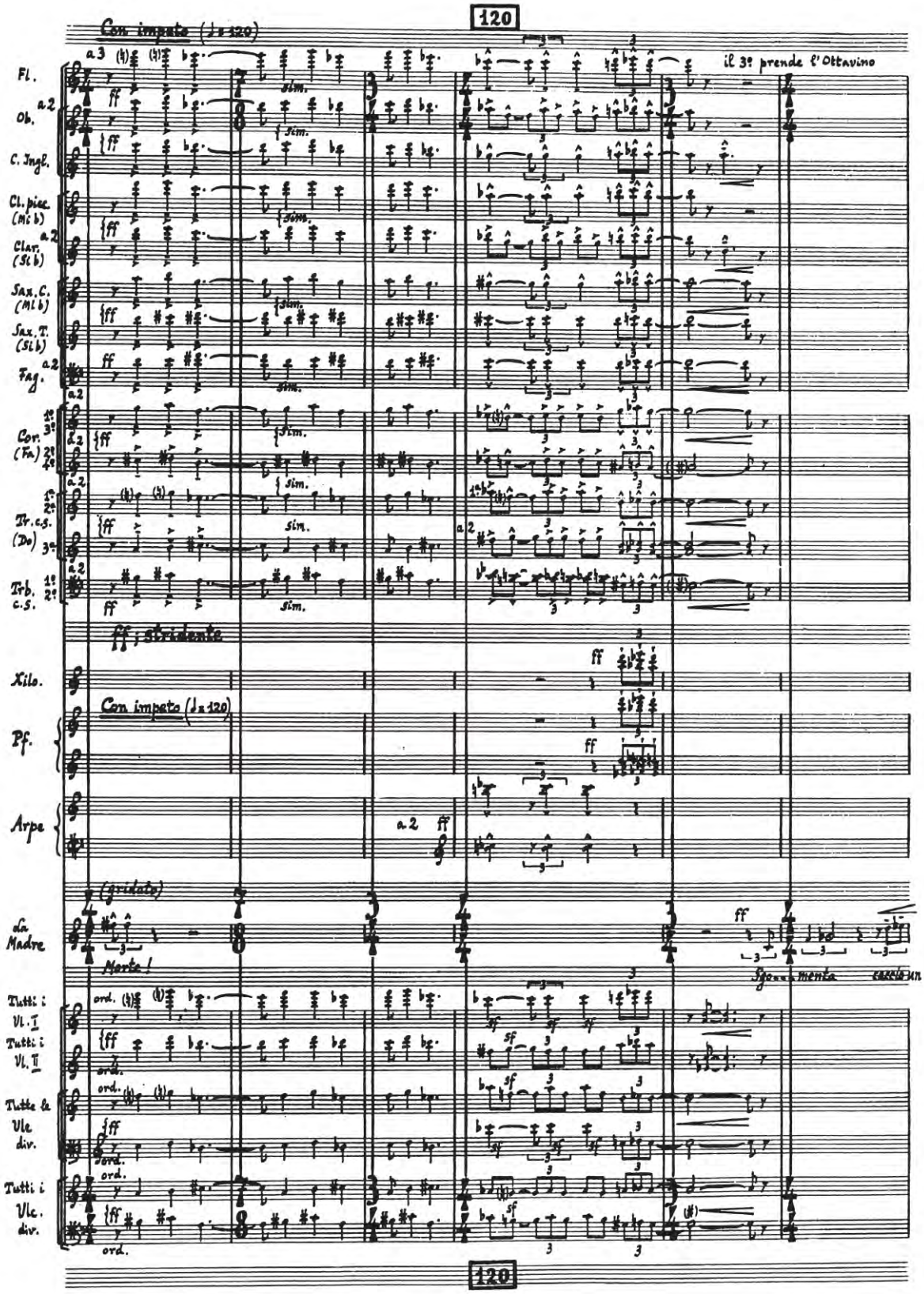


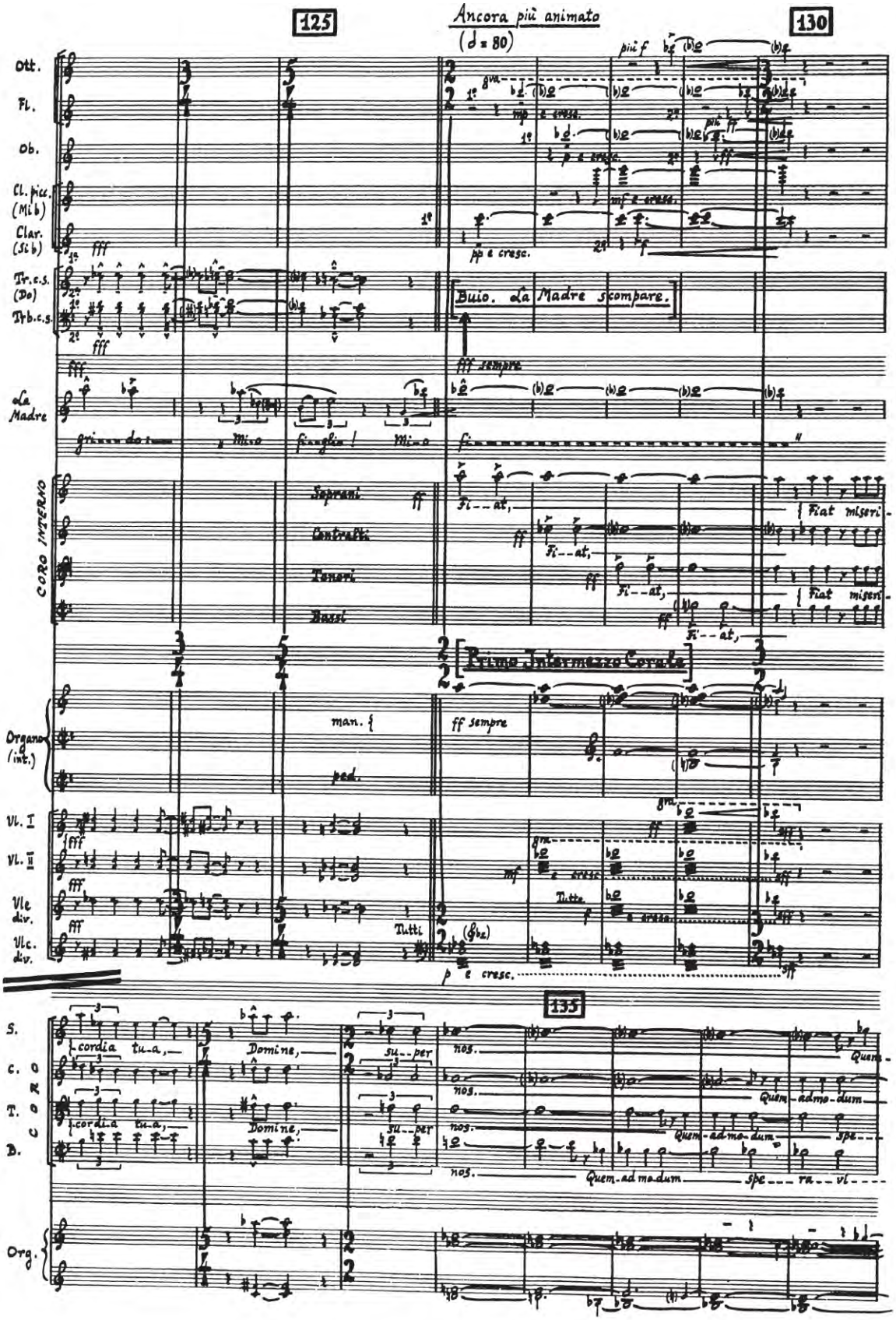

N.B.: „movendo" la prima ! ; "precipitando" la seconda !


(♩= 54)
95
appena tratt. --- a tempo
Più calmo
(♩= 52)
Ott.
Fl.
Ob.
Cl. pic. (Mib)
Clar. (Sib)
Cl. B. (Sib)
Cor. (Fa) c.s.
Tr. c.s. (Do)
Cel.
I Arpa
II Arpa
(col Canto)
Piatto
(♩= 54)
Più calmo
(♩= 52)
La Madre
Vl. I div. c.s.
Vl. II div. c.s.
Vle. div. c.s.
Vlc. div. c.s.
arco
1ª metà
2ª metà
(metà superiore dell'arco)
1ª Sola
95


100
muovere... ♩=60
dolciss.
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Cor. (Fa)
Tr. c.s. (Do)
I Arpa
II Arpa
Piatti
Tam-tam
Gr. C.
La Madre
Vl. I c.s.
Vl. II c.s.
Vle c.s.
Vlc div. c.s.
CB. 4 Soli div.
pp
più pp
ppp
pp; sost.
più pp
n. 2; strisciati
(bacch. tenere)
pp; appena articolato
(raccontando)
Sic... mo le; io son re sulla terra."
Son rigelitz intanto le pelle del mio sonno: a poco a poco il Gufo muta i suoi lineo.
1° Solo
sul pont. ppp
tast.
(gli altri, div.)
sul pont.
div.
sul pont.
sul pont.
via sordina
sul pont.
pp; sulla tast.
100
muovere... ♩=60


105
110
115
Ott.
Cl. picc. (Mib)
Clar. (Sib)
Fag.
Cor. (Fa)
Arpa
La Madre
Vl. I
Vle
Vlc.
Fl.
Ob.
Cl.B. (Sib)
Vibraf.
prende il Fl.
pp; opaco
espr.
il 1° via sord.
(eco)
(sostenendo il Canto)
l. vibr.
(con vibrezzo)
quasi parlato
menti ....
sulla tast.
ord.
1° Solo
1° Sola
(alla punta)
non vibr.
2 Soli
3 Soli
come prima
più p
più pp
(pochiss.)
(2°, 3° e 4° via sord.)
ff sub.
sonno le guancie ... ed i capelli cadono ...
Ad un tratto ... non è più Re Filippo che mi fissa: è la
Tutti levano la sord.
la 1° leva sord.
via sordina
il 1° leva sord.
(non vibr.)


120
Con impeto (♩= 120)
il 3º prende l'Ottavino
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. pice. (Mi b)
Clar. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. c.s. (Do)
Trb. c.s.
ff, stridente
Xilo.
Con impeto (♩= 120)
Pf.
Arpe
(gridato)
la Madre
Morte!
Sgomento
Tutti i Vl. I
Tutti i Vl. II
Tutte le Vle div.
Tutti i Vlc. div.
ord.
120


125
Ancora più animato
(♩ = 80)
130
Ott.
Fl.
Ob.
Cl. pic. (Mi b)
Clar. (Si b)
Tr. c.s. (Do)
Trb. c.s.
Buio. La Madre scompare.
La Madre
CORO INTERNO
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Fiat miseri-
Primo Intermezzo Corale
Organo (int.)
man.
ped.
Vl. I
Vl. II
Vle div.
Vlc. div.
Tutti
135
S.
C.
T.
B.
CORO
Domine,
su--per
nos.
Quem-ad mo-dum
spe-ra-vi
Org.

ANEXO II

muovere! a tempo (come a batt. 855)

860

Ottav. Fl. Ob. C. Ingl. Cl. picc. (Mib) Clar. (Sib) Cl. B. (Sib) Sax. C. (Mib) Sax. T. (Sib) Fag. Cfg. Cor. (Fa) Tr. (Do) Trb. e Tuba Timp. Camp. Tr. Sulla Scena Trb. 3 T.-t. S. C. T. B. Org.

sempre 1º, 3º, 2º, 4º a 2 sf

il 1º e il 2º mettono sord.

Sim.

N.B. Onde ottenere il volume di voce necessario non è da escludersi, nelle batt. 860 - 864, l'uso del megafono. (S'intende che tale artifizio dovrà passare inosservato allo spettatore)

(precipitandosi in scena) fff; bestiale

Ratto sopr. (medio) (bacch. dura) lasc. subr. (piccolo) (grande)

Il Prigioniero

Al - - - le - lu - ja!

Scena quarta (ultima)

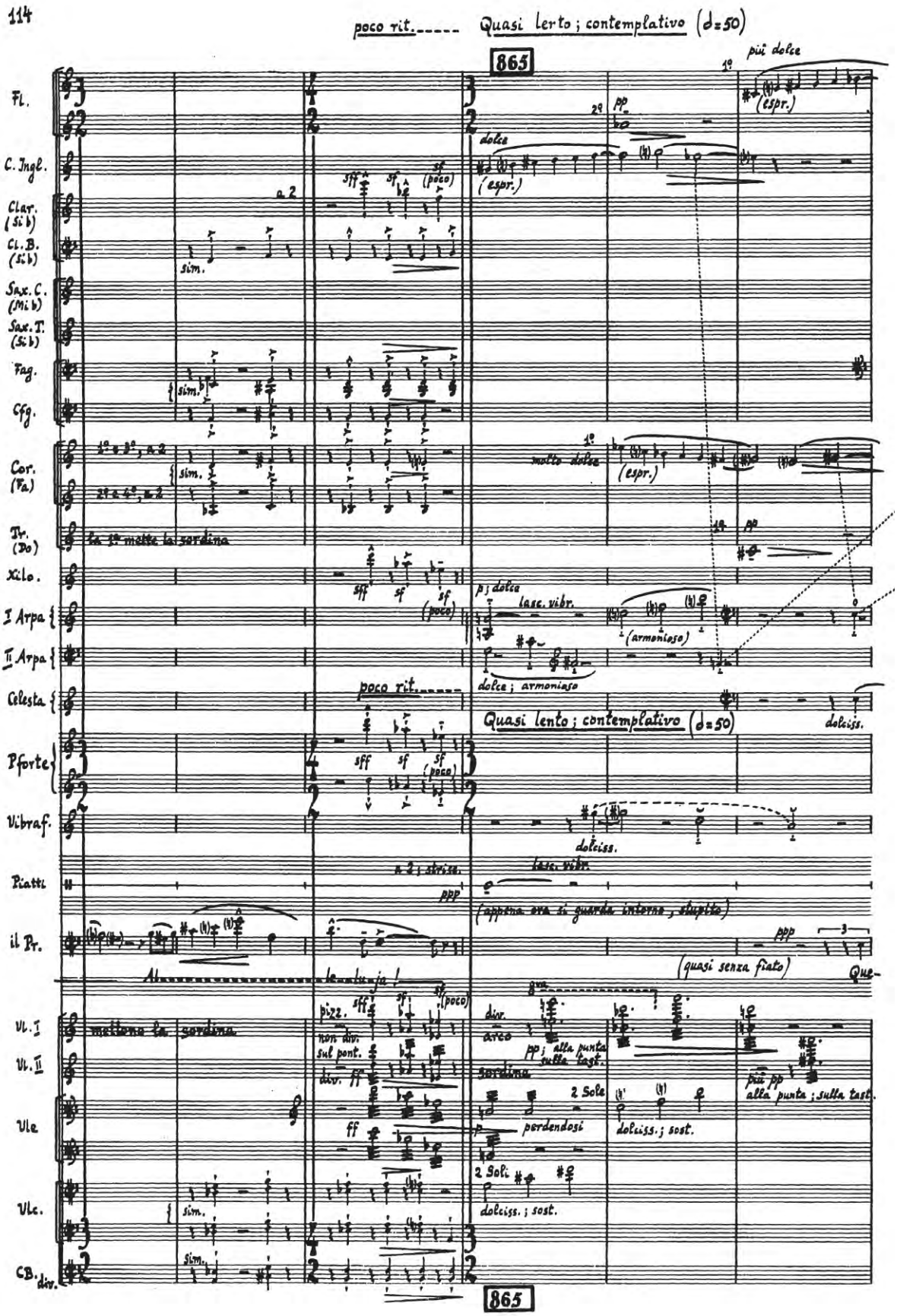
Un vasto giardino, sotto il cielo stellato. Un grande cedro nel mezzo della scena. In distanza, nello sfondo, le montagne. Aria di primavera.

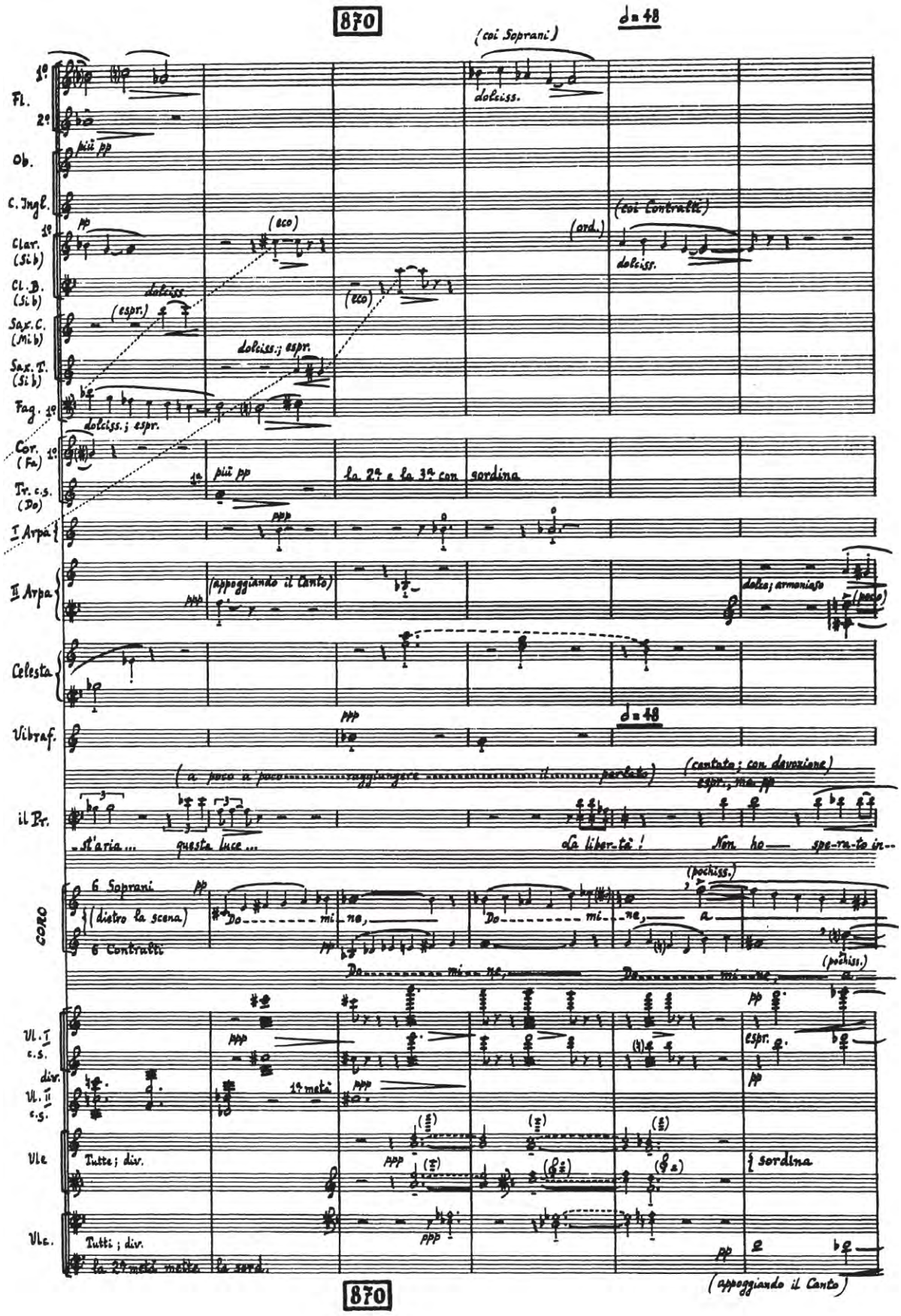
a tempo (come a batt. 855)

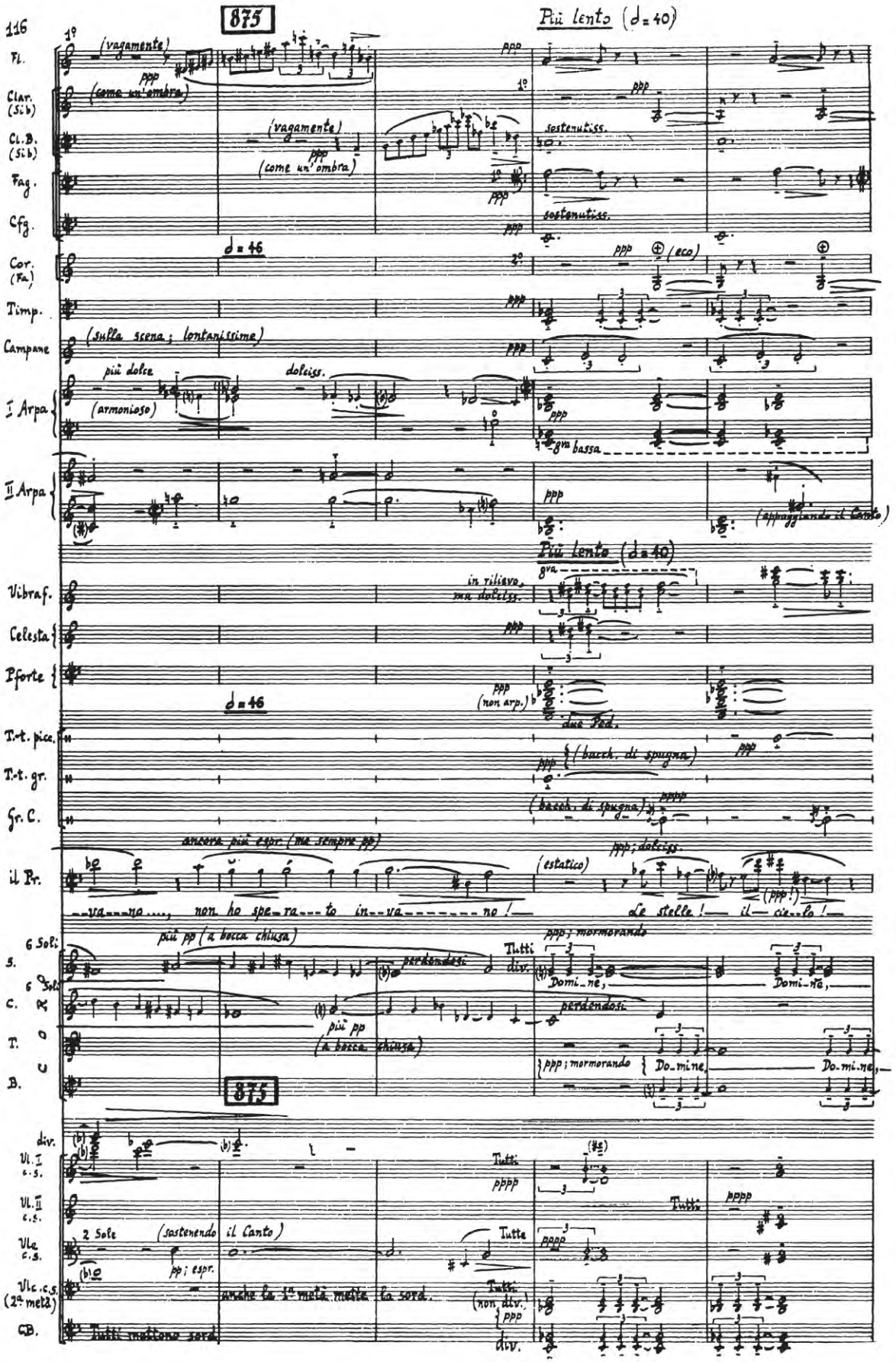
860

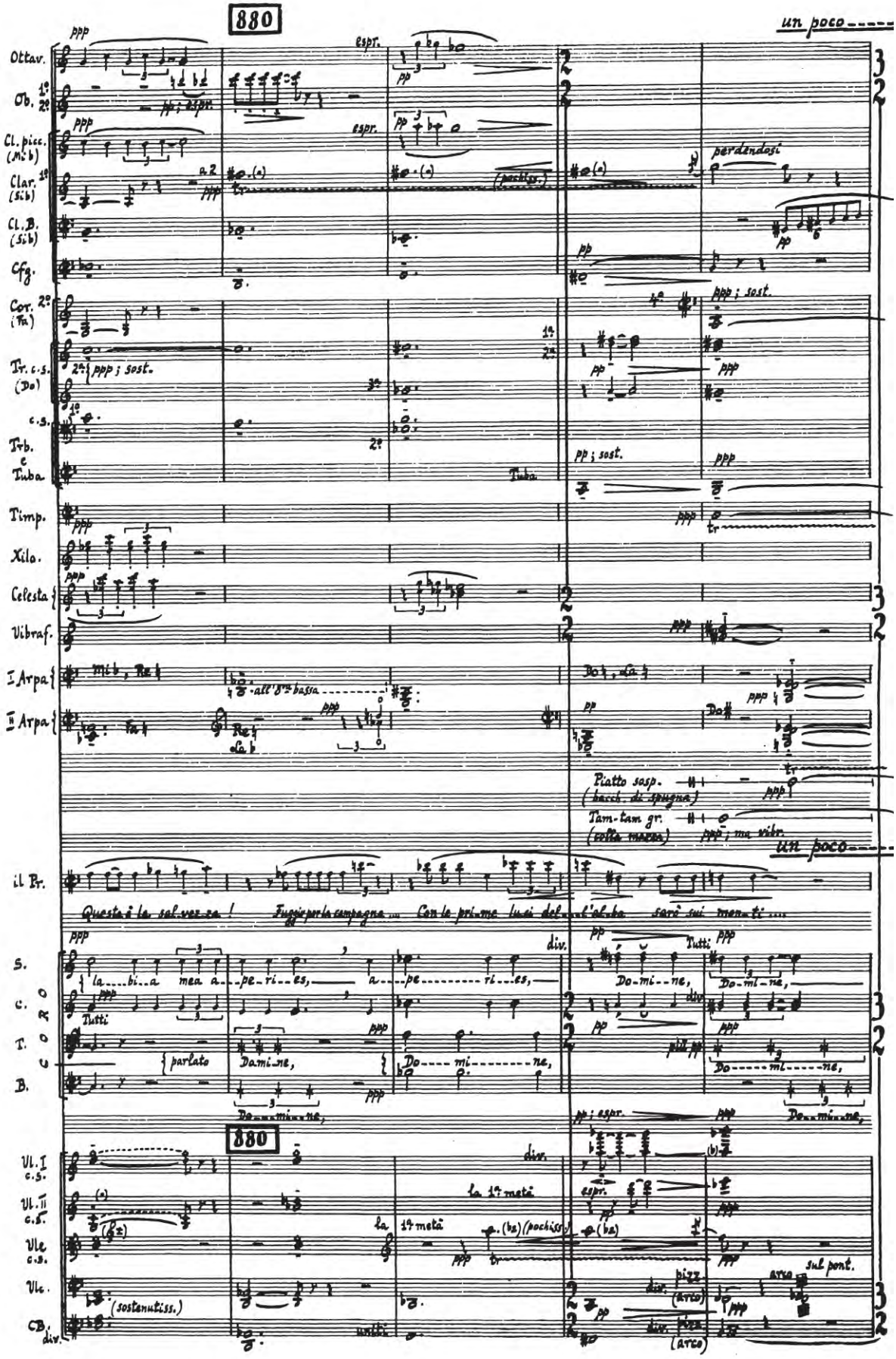
lentamente il velario nero

Viol. I e II Vle Vlc. CB. div. unis. unite


114
poco rit.
Quasi lento; contemplativo (♩=50)
865
più dolce
Fl.
C. Ingl.
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
la 3ª mette la sordina
Xilo.
I Arpa
II Arpa
Celesta
Pforte
Vibraf.
Piatti
il Pr.
Al - le - lu - ja!
Que-
Vl. I
mettono la sordina
Vl. II
Vle
Vlc.
CB.
div.
non div.
sul pont.
arco
sordina
2 Sole
2 Soli
perdendosi
dolciss.; sost.
(espr.)
(armonioso)
(quasi senza fiato)
(appena ora si guarda intorno, stupito)
più pp alla punta; sulla tast.
865


870
♩= 48
(coi Soprani)
dolciss.
Fl.
Ob.
più pp
C. Ingl.
Clar. (Si b)
(eco)
(ord.)
(coi Contralti)
dolciss.
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
(espr.)
Sax. T. (Si b)
dolciss.; espr.
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. c.s. (Do)
più pp
la 2ª e la 3ª con sordina
I Arpa
II Arpa
(appoggiando il Canto)
dolce; armoniosa
Celesta
Vibraf.
(a poco a poco raggiungere il perfetto)
(cantato; con devozione)
espr., ma pp
il Pr.
Sta'aria... questa luce...
Oh libertà! Non ho spe-ra-to in-
CORO
6 Soprani
(dietro la scena)
6 Contralti
Do mi ne,
(pochiss.)
Vl. I c.s.
Vl. II c.s.
div.
1ª metà
espr.
Vle
Tutte; div.
sordina
Vlc.
Tutti; div.
la 2ª metà mette la sord.
(appoggiando il Canto)
870


116
875
Più lento (♩= 40)
Fl.
(vagamente)
(come un'ombra)
Clar. (Si b)
Cl.B. (Si b)
Fag.
Cfg.
sostenutiss.
♩= 46
Cor. (Fa)
(eco)
Timp.
Campane
(sulla scena; lontanissime)
I Arpa
più dolce
(armonioso)
doliss.
8va bassa
II Arpa
(appoggiando il Canto)
Vibraf.
in rilievo, ma doliss.
Celesta
Pforte
(non arp.)
due Ped.
T.-t. pic.
T.-t. gr.
(bacch. di spugna)
Gr. C.
il Pr.
ancora più espr. (ma sempre pp)
(estatico)
ppp; doliss.
va-no..., non ho spe-ra-to in-va-no!
le stelle! il cie-lo!
6 Soli
S.
più pp (a bocca chiusa)
perdendosi
Tutti div.
ppp; mormorando
Domi-ne,
C.
T.
B.
Vl. I c.s.
Vl. II c.s.
Vla c.s.
2 Soli
(sostenendo il Canto)
pp; espr.
Vlc. c.s. (2ª metà)
anche la 1ª metà mette la sord.
Tutti (non div.)
CB.
Tutti mettono sord.


880
un poco
Ottav.
Ob. 1° 2°
Cl. picc. (Mib)
Clar. 1° (Sib)
Cl. B. (Sib)
Cfg.
Cor. 2° (Fa)
Tr. c.s. (Do)
c.s.
Trb. e Tuba
Timp.
Xilo.
Celesta
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Piatto sosp. (bacch. di spugna)
Tam-tam gr. (colla mazza)
il Pr.
Questa è la sal-vez-za! Fuggi per la campagna... Con le pri-me luci del-l'al-ba sarò sui men-ti....
S.
C.
T.
B.
Coro
la bi-a mea a-pe-ri-es, a-pe-ri-es,
Do-mi-ne,
Do-mi-ne,
Do-mi-ne,
Vl. I c.s.
Vl. II c.s.
Vle c.s.
Vlc.
CB.
la 1ª metà
sul pont.
arco
pizz.
div.
unis.

118 -- movendo

885

sost. di nuovo movendo

Ottav.

Fl.

Cl. picc. (Mib)

Clar. 1° 2° (Sib)

Cl. B. (Sib)

Fag.

Cor. 4° (Fa)

Tr. c.s.

Trb. c.s. e Tuba

(Tuba) il 1° e il 2° levano la sord.

la 1ª e la 2ª levano la sord.

sord. 1°

(eco)

ppp; sost.

Timp.

Celesta

Vibraf.

I Arpa

II Arpa

Pforte

Piatto sosp.

il Br.

movendo

il profumo dei sedici.... la libertà!

sost. di nuovo movendo

S.

C.

T.

B.

CORO

pppp; parlato Do---mi---ne,....

parlato pppp

et os

885

Vl. I c.s. div. in 4

alla punta (sost.)

Vl. II c.s. (Tutti)

Vla c.s. (1ª metà)

Vlc. c.s.

Cb. c.s.

(4ª 2ª metà) Tutti levano la sord.

arco

1ª metà arm. o 2ª Corda

2ª metà pizz.

Tutti div. arco

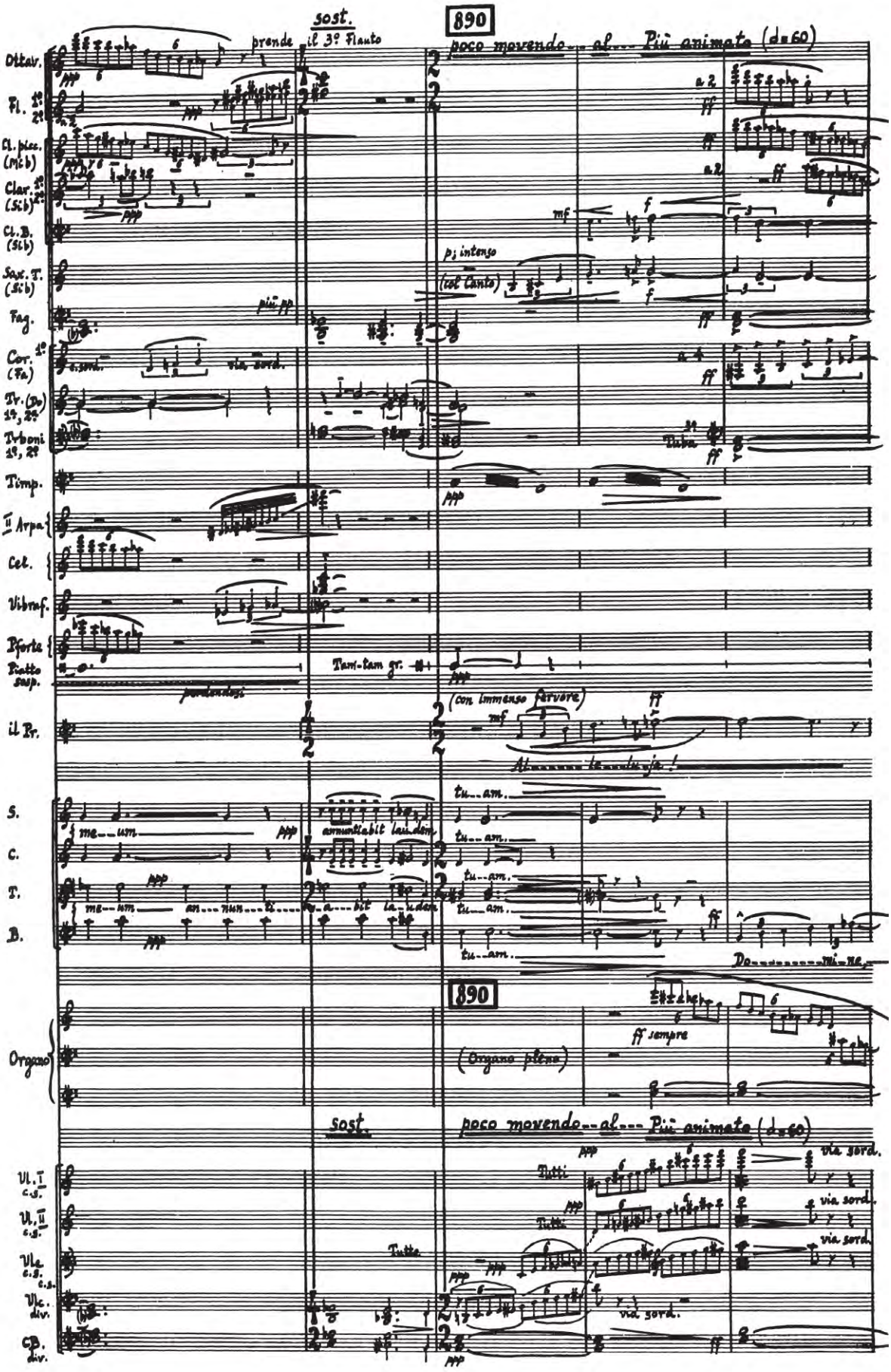
p; intenso

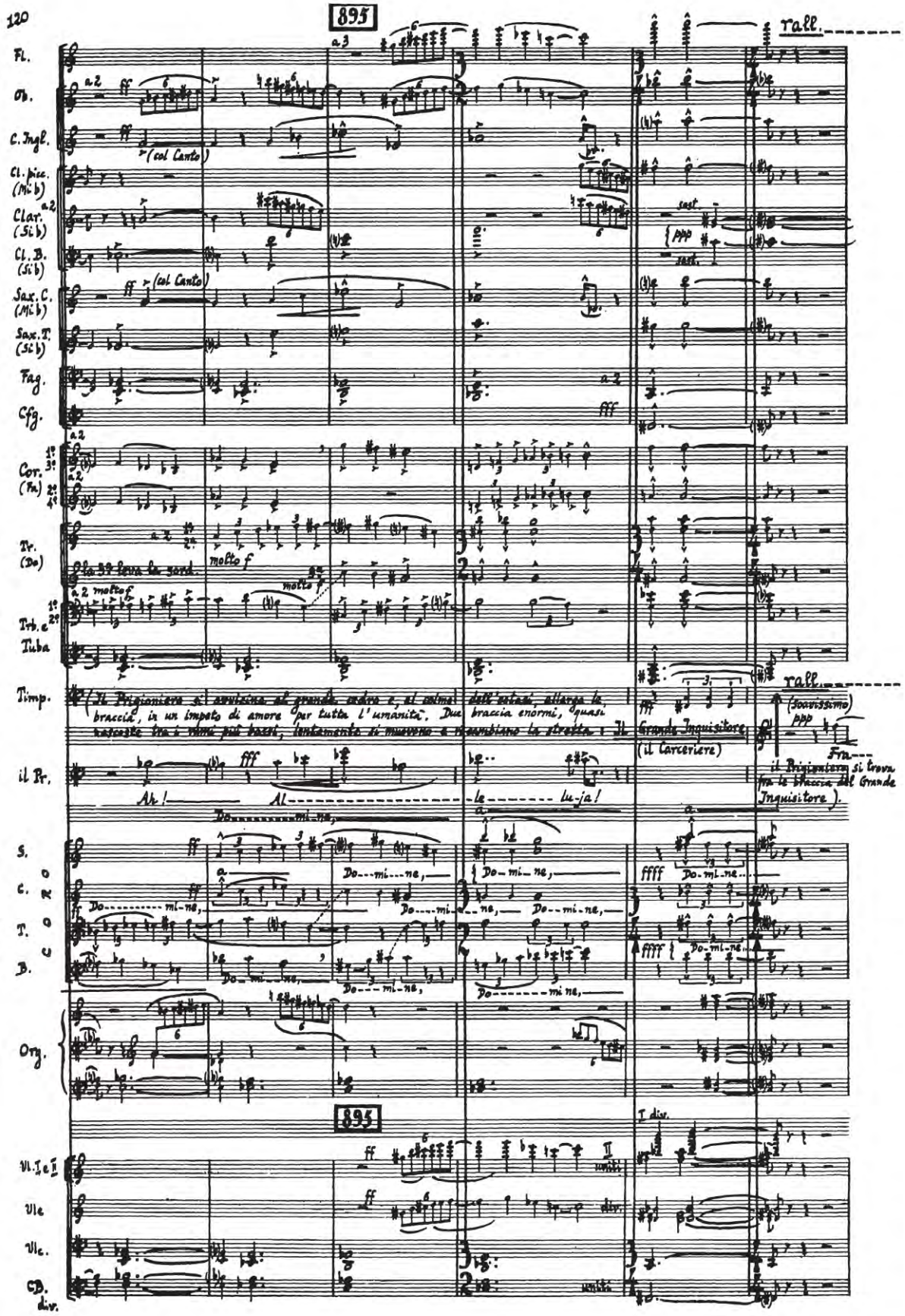
ppp; sul pont.

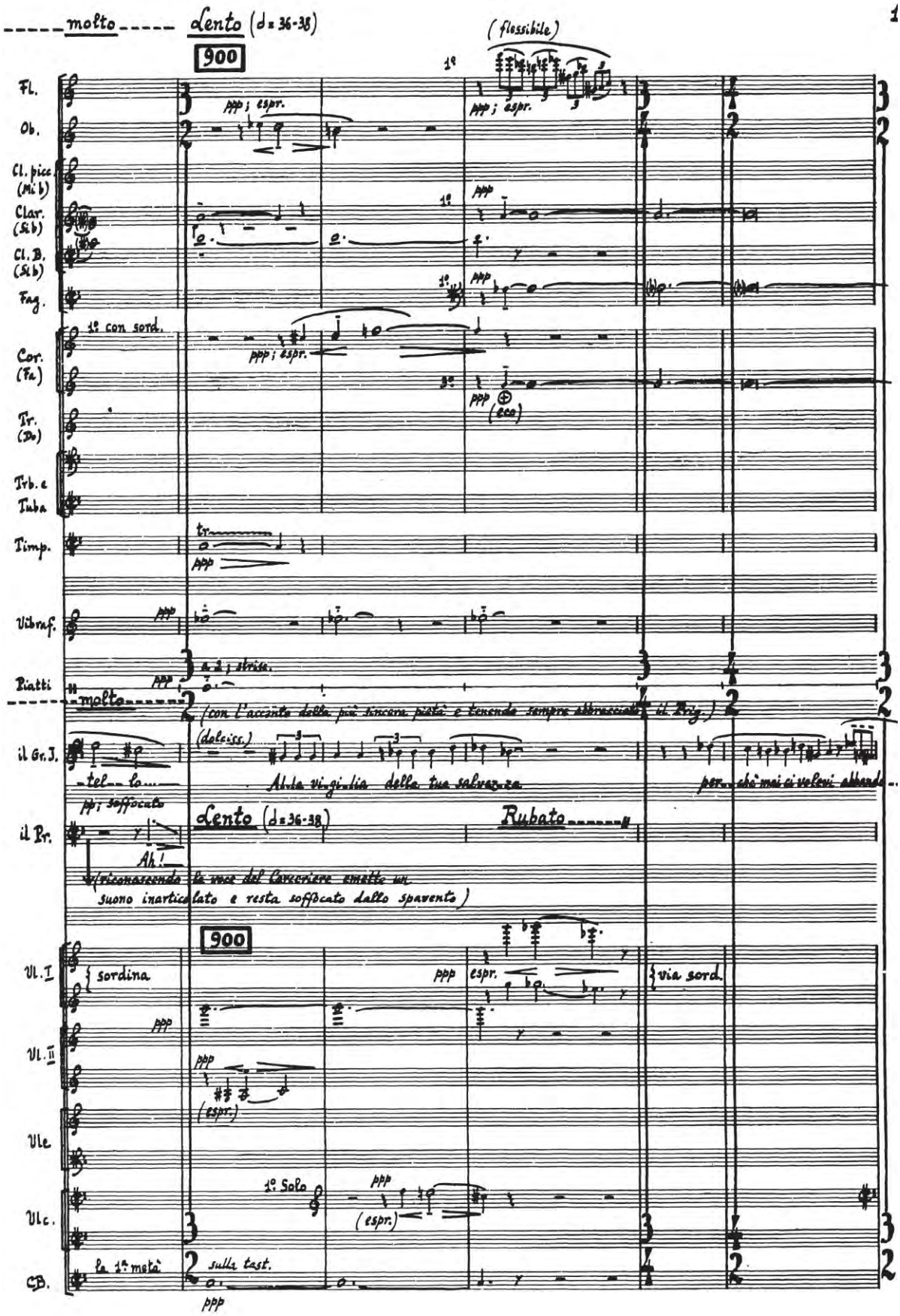
p; intenso

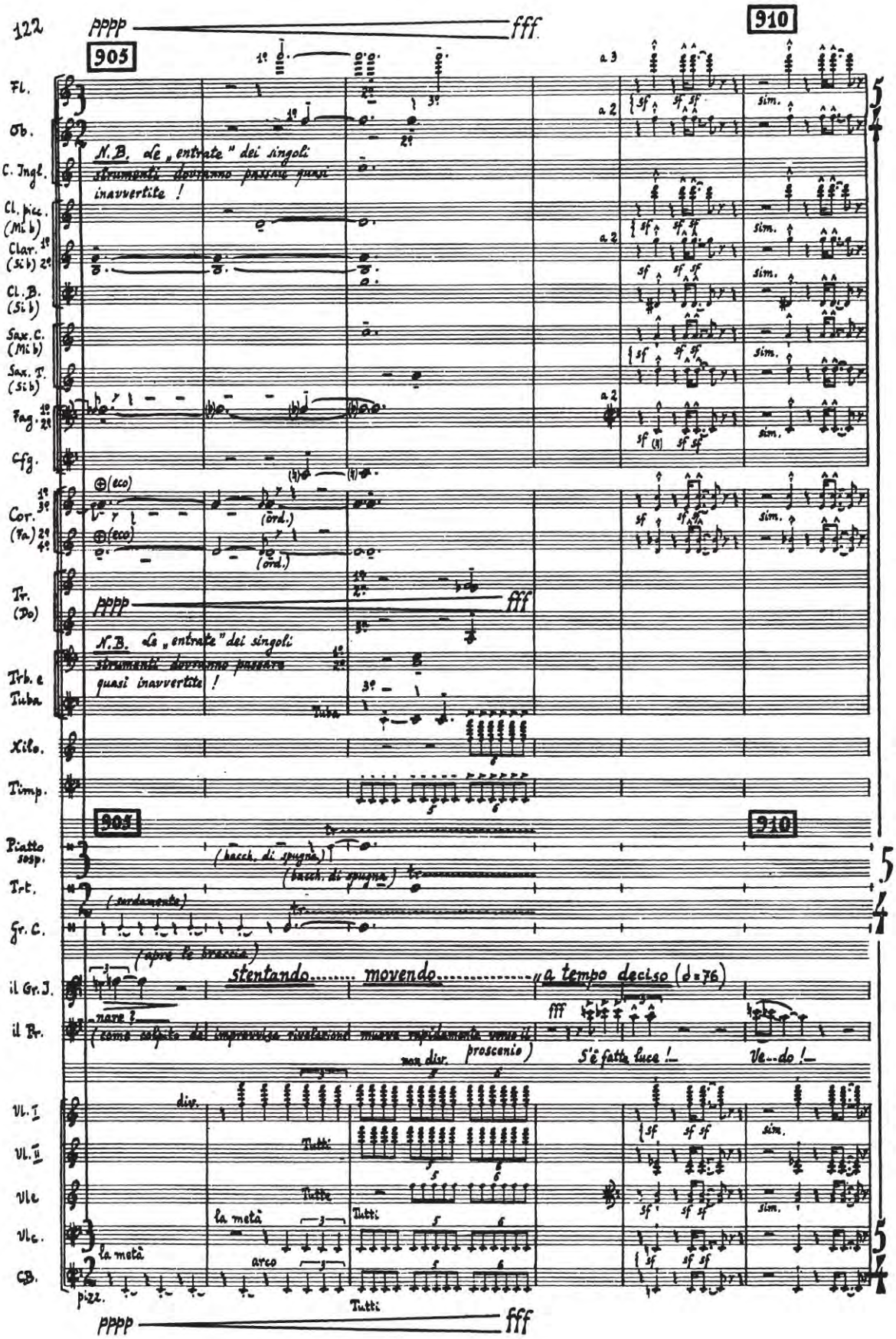
p; intenso

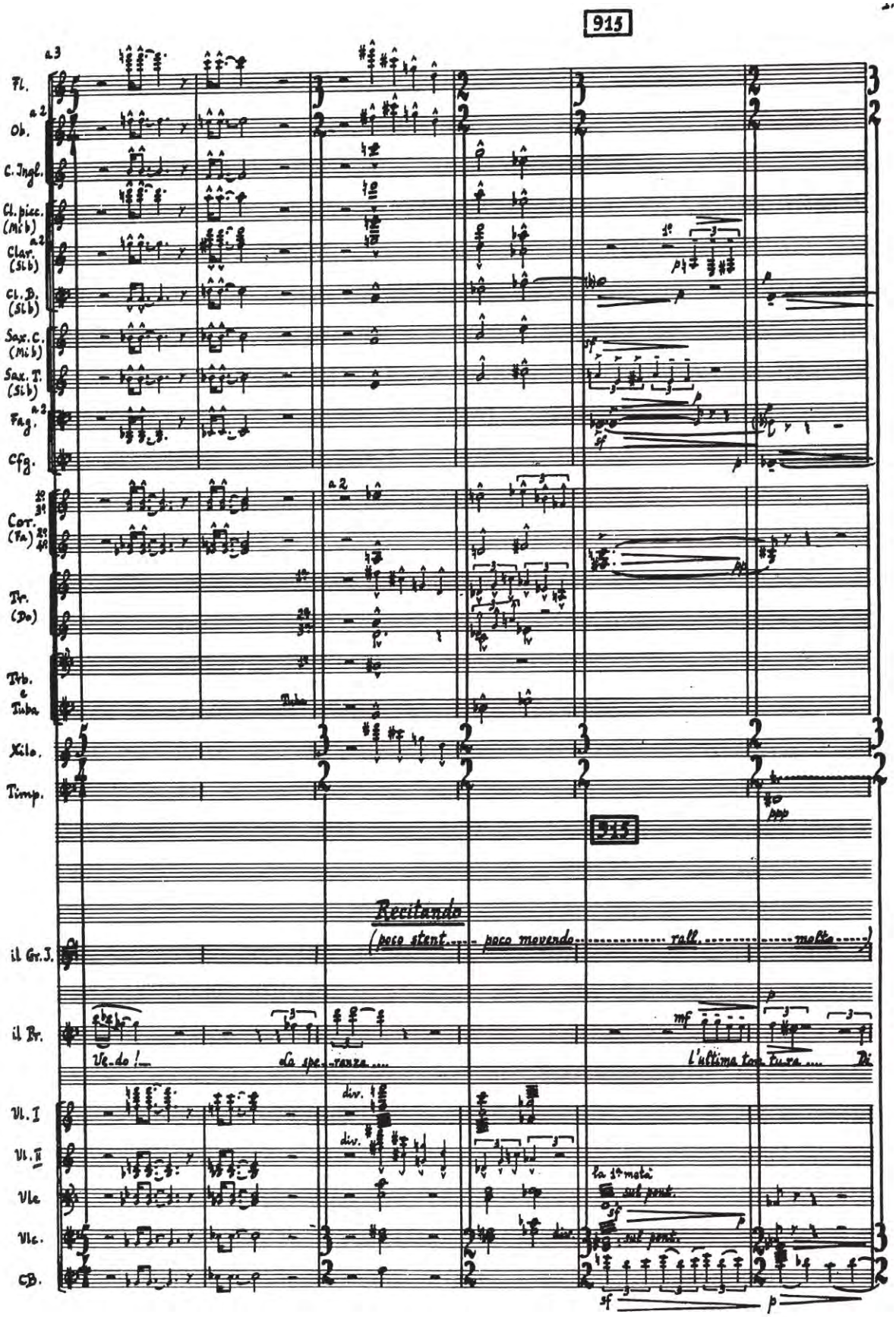
ppp; sost.


sost.
890
prende
il 3º Flauto
poco movendo... al... Più animato (♩=60)
Ottav.
Fl. 1º 2º
Cl. picc. (Mib)
Clar. 1º 2º (Sib)
Cl. B. (Sib)
Sax. T. (Sib)
Fag.
Cor. 1º (Fa)
Tr. (Do) 1º, 2º
Trboni 1º, 2º
Tuba
Timp.
Il Arpa
Cel.
Vibraf.
Pforte
Piatto sosp.
Tam-tam gr.
il Pr.
(con immenso servore)
Alleluja!
S.
C.
T.
B.
me-um
annuntiabit laudem
tu-am
Do-mi-ne
Organo
(Organo pleno)
ff sempre
sost.
poco movendo... al... Più animato (♩=60)
Vl. I c.s.
Vl. II c.s.
Vla c.s.
Vlc. div.
Cb. div.
Tutti
Tutte
via sord.


120
895
rall.
Fl.
Ob.
C. Ingl.
(col Canto)
Cl. pic. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
molto f
Trb.
Tuba
Timp.
(Il Prigioniero si avvicina al grande crocifisso e, al culmine dell'estasi, allarga le braccia, in un impeto di amore per tutta l'umanità. Due braccia enormi, quasi nascoste tra i rami più bassi, lentamente si muovono e riassumono la stretta.)
Il Grande Inquisitore (il Carceriere)
(Soavissimo)
ppp
Fra
il Prigioniero si trova fra le braccia del Grande Inquisitore).
il Pr.
Ah! Al-le-lu-ja!
Do-mi-ne,
S.
C.
T.
B.
Org.
895
Vl. I e II
Vla
Vlc.
CB.
div.


molto
Lento (♩= 36-38)
900
(flessibile)
Fl.
Ob.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Fag.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Trb. e Tuba
Timp.
Vibraf.
Piatti
molto
il Gr. J.
il Pr.
Lento (♩= 36-38)
Rubato
Vl. I
Vl. II
Vle
Vlc.
CB.
sordina
via sord.
1° Solo
sulla tast.


122
905
910
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Sax. T. (Si b)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Trb. e Tuba
Xilo.
Timp.
Piatto sosp.
Trt.
Gr. C.
il Gr. J.
il Br.
Vl. I
Vl. II
Vle
Vlc.
CB.
N.B. Le „entrate" dei singoli strumenti dovranno passare quasi inavvertite !
stentando
movendo
„a tempo deciso (♩=76)
S'è fatta luce !
Ve--do !
proscenio
Tutti
la metà
arco
pizz.
pppp
fff


915
Fl.
Ob.
C. Ingl.
Cl. picc. (Mib)
Clar. (Slb)
Cl. B. (Slb)
Sax. C. (Mib)
Sax. T. (Slb)
Fag.
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Trb. e Tuba
Xilo.
Timp.
915
Recitando
(poco stent. poco movendo rall. molto)
il Gr. J.
il Br.
Ve-do!
La spe-ranza
L'ultima tom-ba
Vl. I
Vl. II
Vle
Vlc.
CB.
div.
la 1ª metà sul pont.
sul pont.

124

920

Cl. picc. (Mib)
Clar. (Sib)
Cl.B. (Sib)
Cfg.
Tr. (Do)
Trb.
Timp.
Xilo.
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Pforte
il Gr. J.
Il Br.
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
Vl. I
Vl. II
Viole
Vlc.
CB. dim.

(come ripiegandosi su se stesso)

(dal fondo della scena s'alza un bagliore: il Br. si volge.)

(Con estrema dolcezza prende per mano)

quanto mai afferra la più n-bro-se....

Il re-go! Ah ah ah! (ride come un pazzo)

N.B.

CORO DI CAMERA (dietro la scena; al-tanto dalla parte op-posta a quella del grande Coro)

Recit. a tempo lento (♩=52) rall. Molto lento; flessibile (tutto estremamente espressivo) (♩=33)

920

Tutti div. la 2ª metà

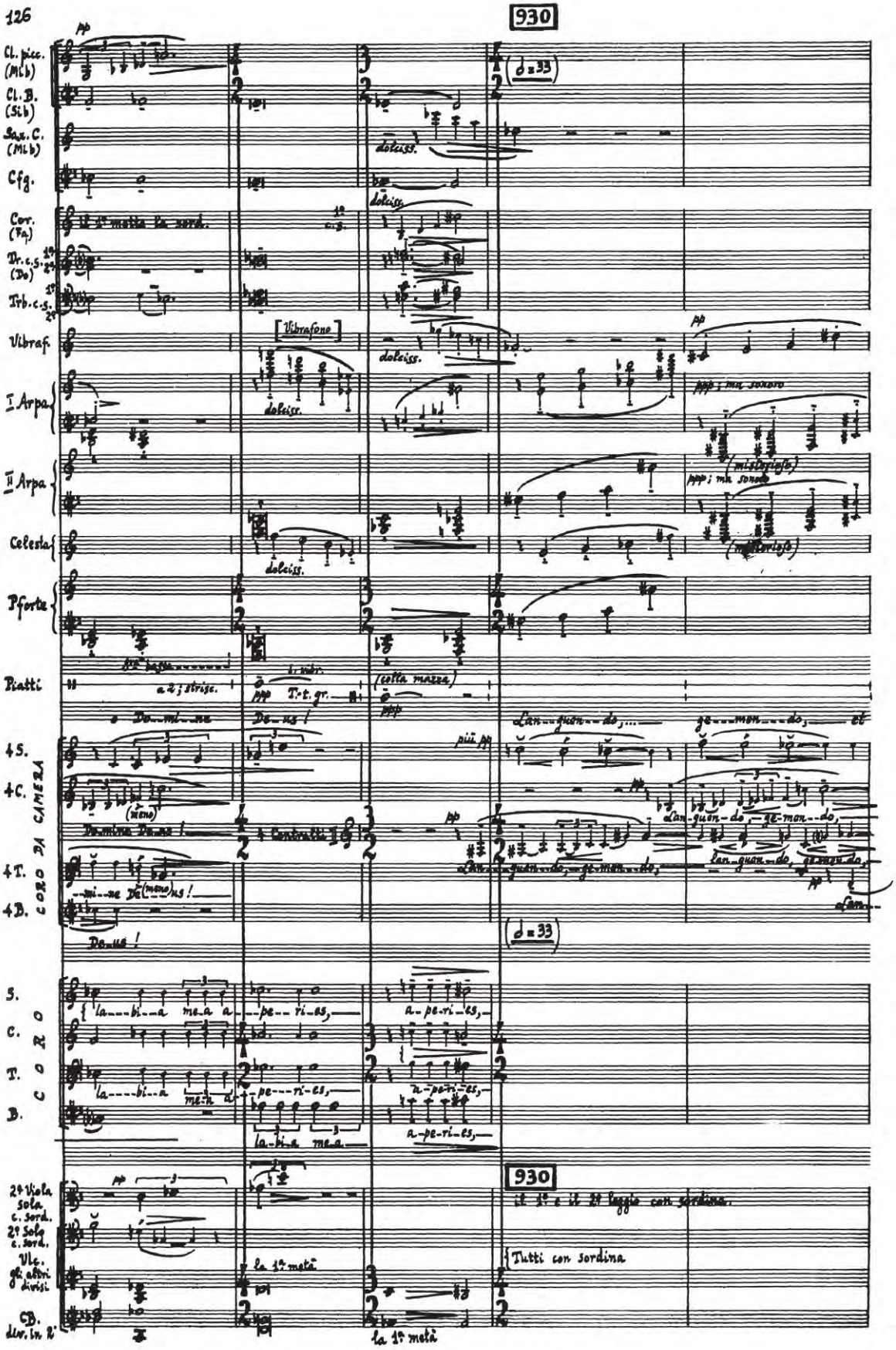
1º Solo

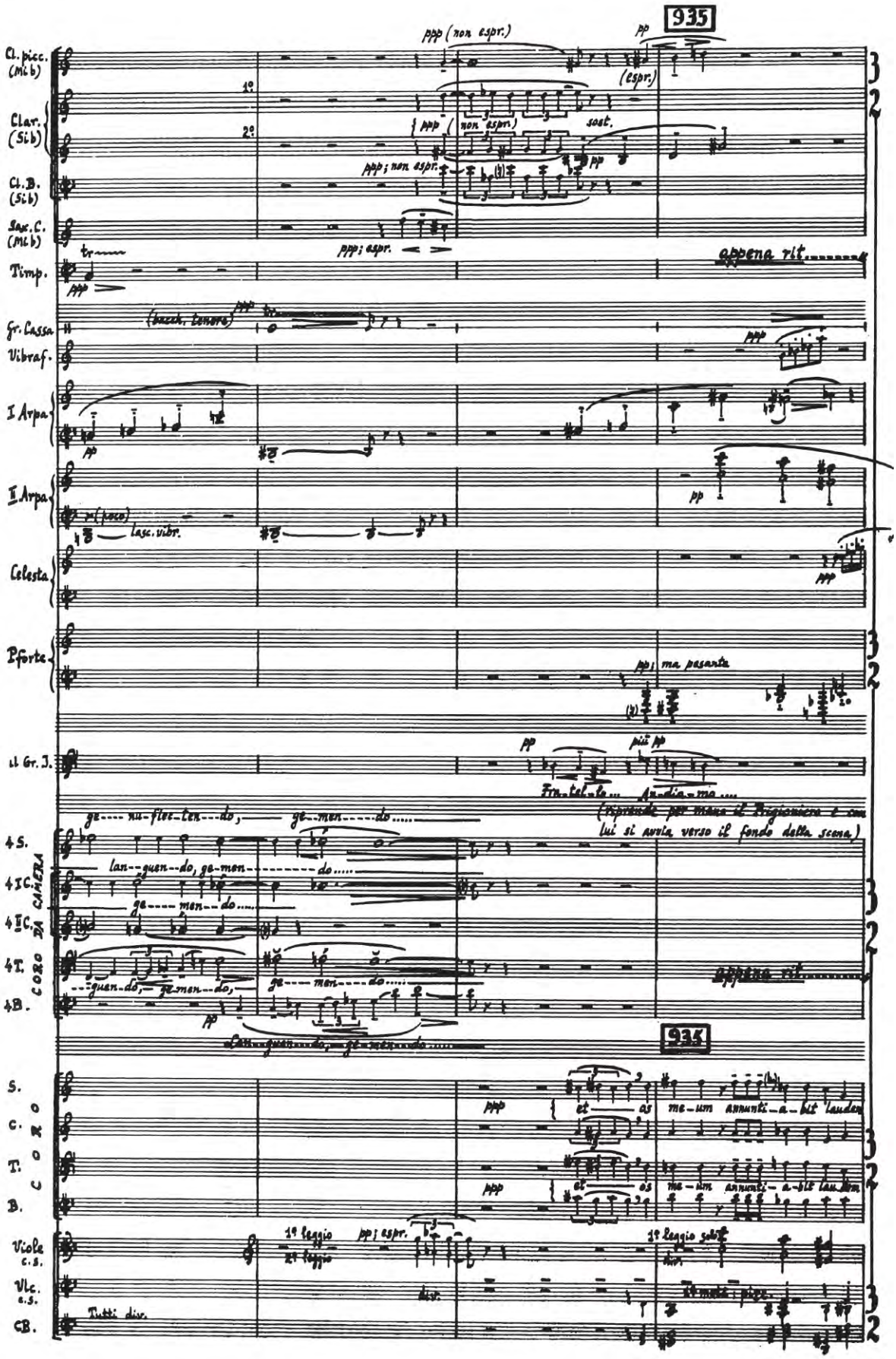
N.B. cfr.: L.D.: Canti di prigionia (N° 1: „Preghiera di Maria Stuarda") /Carisch S.A., Ed.; Milano/

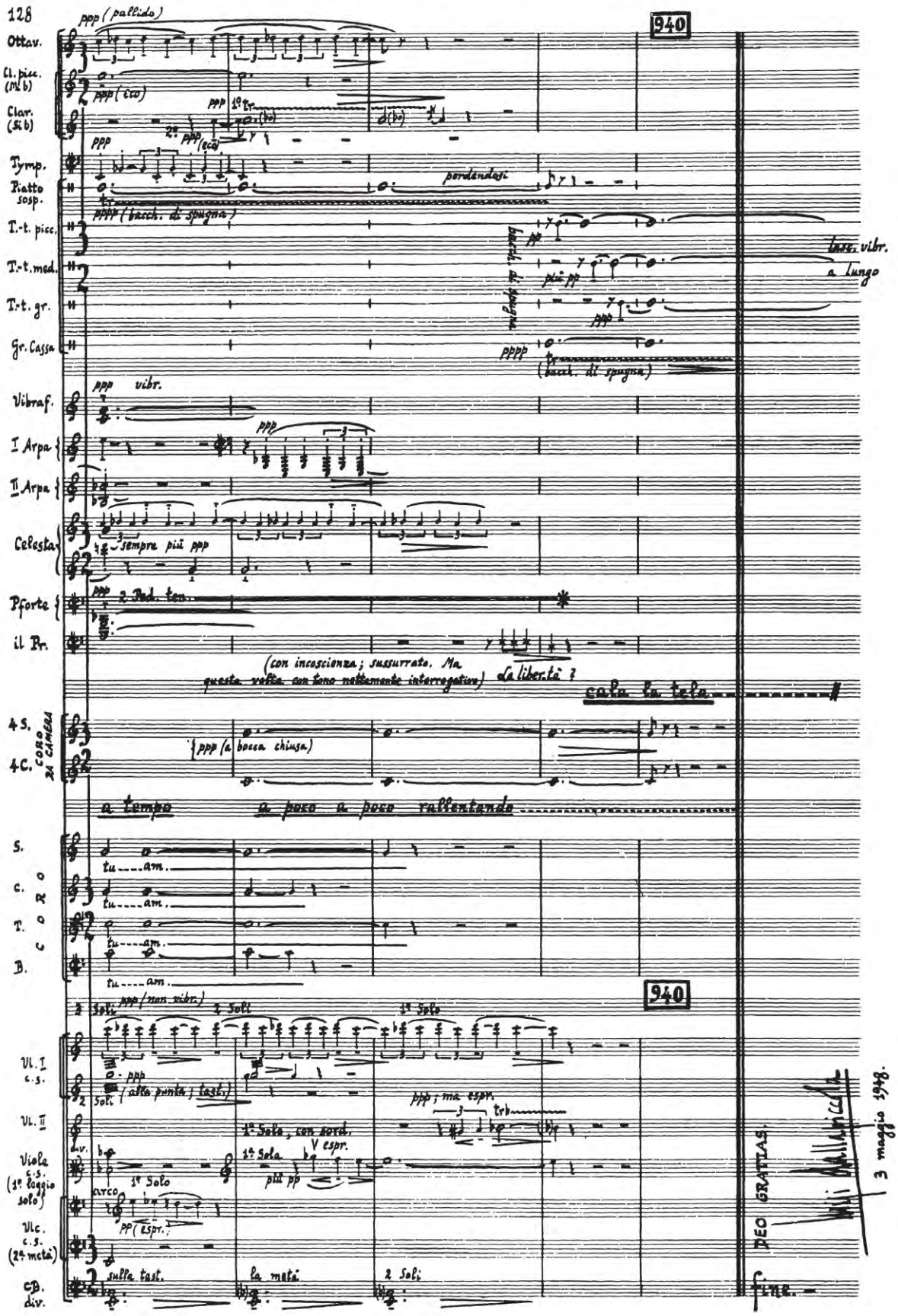
925

Fl.
Cl. picc. (Mib)
Clar. (Sib)
Cl. B. (Sib)
Cfg.
Tr. c.s. (Do)
Trb. c.s.
Timp.
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Celesta
Pforte
il Br.
4 S.
4 C.
4 T.
4 B.
CORO DA CAMERA
Soprani
Contralti
Tenori
Bassi
CORO
Vle.
Vlc.
CB.

(pochiss.)
(♩=38)
ppp; sostenutiss.
soavissimo
ppp; ma sonoro
8va bassa
(non arp.)
Tam-tam picc.
Tam-tam med.
con incoscienza; sussurrato
(si ferma)
(guarda in alto)
Tam-tam gr.
mano il Prigioniero e muove con lui qualche passo)
la libertà....
lan-guen-do, ge-men-do, ge-men-do,
più pp
et ge-nu-flec-ten-do.....
lan-guen-do, ge-men-do,
lan-guen-do, ge-men-do.... O
molto p
(poco)
Do-mi-ne De-us! O Do-mi-ne
Do-mi-ne,
Do-mi-ne,
Do-mi-ne,
Do-mi-ne,
925
1° Solo (senza sord.)
2° Solo
il 2° Solo mette sord.
Tutti div. in 4 parti
(ma „pesante")


126
930
Cl. picc. (Mib)
Cl. B. (Sib)
Sax. C. (Mib)
Cfg.
Cor. (Fa)
Tr. c.s.
Trb. c.s.
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Celesta
Pforte
Piatti
4 S.
4 C.
4 T.
4 B.
CORO DA CAMERA
S.
C.
T.
B.
CORO
2ª Viola sola c. sord.
2º Solo c. sord.
Vlc.
Cb.
930
Tutti con sordina


935
Cl. picc. (Mi b)
Clar. (Si b)
Cl. B. (Si b)
Sax. C. (Mi b)
Timp.
Gr. Cassa
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Celesta
Pforte
II Gr. I.
4 S.
4 I C.
4 II C.
4 T.
4 B.
CORO DA CAMERA
CORO
S.
C.
T.
B.
Viole c.s.
Vlc. c.s.
CB.
Tutti div.
appena rit.
935


128
940
Ottav.
Cl. picc. (mi b)
Clar. (si b)
Tymp.
Piatto sosp.
T.-t. picc.
T.-t. med.
T.-t. gr.
Gr. Cassa
Vibraf.
I Arpa
II Arpa
Celesta
Pforte
il Pr.
4 S.
4 C.
CORO IN CAMERA
S.
C.
T.
B.
CORO
Vl. I c.s.
Vl. II
Viole c.s. (1° loggio solo)
Vlc. c.s. (2ª metà)
CB. div.
DEO GRATIAS.
FINE.
3 maggio 1948.