

“... sofferte onde serene ...”

de Luigi Nono

Massimo Caselli
(Tradução de Lorenzo Mammí)

Luigi Nono morreu em maio de 1990, aos 66 anos de idade. Deixou-nos o legado de uma ampla produção musical, que testemunha o percurso interior do artista em confronto contínuo consigo mesmo e com o mundo exterior, desde os intensos anos de Darmstadt, até os anos recentes, mais rarefeitos. Um diário íntimo, em que podem ser detectadas as infinitésimas e as macroscópicas tensões que atravessam o homem contemporâneo: um caso, sem dúvida, isolado no panorama musical, amiúde anônimo e desengajado, do nosso tempo.

“...sofferte onde serene...” representa, com certeza, um momento significativo no percurso compositivo de Nono: se a obra não possui os pressupostos e as dimensões dos grandes trabalhos, sobretudo dos teatrais, é certo que ela marca uma virada no pensamento do músico veneziano. Um sinal evidente desse fato está na acirrada discussão que essa mudança de direção despertou no mundo musical, levando os críticos a assumirem posições às vezes diametralmente opostas.

Para colocar “...sofferte onde serene...” no quadro da produção de Nono, é necessário tentar definir algumas questões fundamentais que, para o autor, são referência constante. Sabe-se que sua formação musical foi marcada pela ligação estreita com duas figuras fundamentais do nosso século: Schoenberg e Maderna. Essa filiação resulta claramente das questões acenadas acima: a relação com a música do passado e em particular o culto da vocalidade antiga, o engajamento moral-político, o ato de compor enquanto externalização do próprio diário íntimo, o pontilhismo expressivo, a linguagem musical como meio para a expressão de percursos extramusicais. De particular interesse resulta o confronto da posição de Nono e de seus companheiros de Darmstadt, Boulez e Cage, que

aponta para a grande divergência que os separa, apesar do ponto de partida em comum (a crise da linguagem tradicional e a procura de novos horizontes). Uma divergência que merece ser analisada é sobretudo aquela entre Nono e Boulez - partindo do mesmo ponto de referência, Webern, encontraram depois caminhos inesperadamente distantes.

No que diz respeito à relação com o passado, é bem tangível a ligação profunda que une o artista veneziano a Maderna. A freqüentação assídua de muitos textos, além das partituras, dos séculos XVI e XVII induziu-o à formação de uma mentalidade compositiva que não excluía a continuidade com os séculos passados. Uma continuidade que, baseada na análise do repertório, era feita de visões originais, dirigida para captar novos ângulos visuais e, assim, deixar aflorar aspectos normalmente considerados secundários ou nunca salientados. Sua natural resistência em se dobrar a qualquer forma de dogmatismo levou-o a recusar certas interpretações institucionalizadas das grandes obras de arte, não apenas musicais, e a propor uma forma renovada de leitura ou, como disse o filósofo Cacciari, amigo e companheiro de aventuras do compositor, a rereer “os grandes autores do passado, nos sentidos infinitos, porém, de tal recriação”¹. Essa concepção revela a influência de Maderna, que

“não ensinava receitas, não distribuía catálogos de métodos, evitava, sobretudo, ensinar a si mesmo ou ensinar uma estética; sua preocupação fundamental era ensinar a pensar a música, e a pensá-la em tempos diferentes, combinatórios, como, por exemplo, nos cânones enigmáticos dos flamengos”².

Lembrando-se disso, Nono percebe a importância de não atribuir um sentido à escuta, por meio de metáforas e visualizações, para deixar em aberto todas as possibilidades, para se pôr em condições de “escutar o que não pode ser escutado”³. De uma abordagem tão livre nasce, por exemplo, a atenção a um capítulo que gradativamente se tornou predominante na sua pesquisa: a espacialização do som. Partindo da análise da espacialização presente na música coral da Renascença veneziana (e da sua relação contínua com os grandes espaços das igrejas lagunares), chega-se ao *Prometeo*, em que o veneziano de hoje enfrenta as ressonâncias da igreja de São Lourenço, na tentativa de falar da “tragédia da escuta”.

“...sofferte onde serene...”, justamente, é um ponto crucial no aprofundamento dessa temática: a passagem contínua do espaço interior, desta vez concebido como espaço subjetivo, àquele exterior emprestado de Veneza e dos sons dela, e a pesquisa relacionada a isso, já contém potencialmente todas as futuras posições estéticas.

A continuidade com o passado, mesmo seguindo uma trilha muito particular, caracteriza uma posição estética diferente daquela de Boulez e de Cage, cuja intenção é produzir um corte nítido com a tradição, fazer *tabula rasa* para fundar um novo mundo sonoro. De um lado, Cage procura alcançar esse novo mundo desligando-se da sua própria tradição cultural, para se entregar ao pensamento oriental; de outro, Boulez confia numa lúcida racionalidade para estabelecer uma nova lógica de relações sonoras que leve a soluções completamente diferentes daquelas do passado. Esse progresso por rupturas, além de determinar fatos musicais concretos, é também sinal de uma forma de pensamento e de composição muito diferente daquela de Nono. O senso do desenvolvimento, não como mero desenvolver-se da personalidade e, em conseqüência, da obra, e sim como procura de uma conexão profunda e capilar entre o decorrer da própria condição existencial e a externalização dela na obra de arte, está presente em todos os aspectos do trabalho do artista: desenvolvimento da tradição, desenvolvimento da sua própria produção, desenvolvimento no interior de cada obra. Em Cage isso é dominado pelo acaso; em Boulez, pela estrutura que se autodesenvolve e, em conseqüência, pela abstenção emotiva; em Nono, o homem age sempre em sua completude e nele está a herança do passado, a lógica construtiva, a emoção visceral, o engajamento político e moral. Por isso, mesmo reconhecendo a importância de Malipiero na recuperação da música renascentista, ele sente a limitação daquela posição, surgida ela mesma para superar os limites de um sistema dado na ordem dos sons, e percebe, em contrapartida, a novidade da posição de Maderna, que do embate com os textos antigos obtém um

“percurso que procura fornecer informações postas à disposição do leitor, que se relaciona com elas segundo sua cultura, necessidade, instinto, sentimentos, tentando delas extrair uma linha”.

Nono realiza uma linha no interior de seus trabalhos, não uma colagem como Cage, nem uma série de estruturas como Boulez; uma linha que não surge do acaso, da autoproliferação, mas do *background* cultural do artista e da imersão profunda no mundo contemporâneo, da necessidade, do instinto e até dos “atemorizantes” sentimentos. Uma posição desse tipo não tem nada de regressivo: talvez na sua base esteja a tentativa de assimilar e superar a fase de ruptura, que se abriu com a escola de Viena. A posição política de Nono, tão preocupado com os movimentos de liberação individuais e coletivos, é a chave de suas escolhas estéticas e de sua aversão à confiança incondicionada no método científico (que lhe parece uma volta ao medievalismo dos sistemas dogmáticos) e à atração por algumas épocas históricas orientais (que, sob uma aparente espiritualidade, escondiam os programas tirânicos das dinastias dominadoras).

Se essas declarações, de 1959, revelam uma certa parcialidade, devida talvez à efervescência do momento, hoje, vinte anos depois, só nos resta retomar aquelas observações, pelo menos como estímulo à reflexão, frente à progressiva esterilidade compositiva de Boulez e ao isolamento de Cage; será preciso, porém, incluir nessa reavaliação também Nono, com os silêncios de sua última produção. Três percursos tão distantes tendem a se reunificar na ausência de som? É uma hipótese instigante, embora seja preciso lembrar que a música do artista veneziano, mesmo quando tende ao silêncio, não perde o caráter de diário íntimo, como quando substitui as notas com as palavras de Hölderlin (*Das Atmende Klarsein*), sobre as quais pede a reflexão não apenas dos ouvintes, mas também dos executores, até marcando na partitura o tempo dessa reflexão. Quanta distância dos 4'55" de silêncio que uma peça de Cage entrega ao público e a seus ruídos, e os minutos solidamente controlados por Nono para levar o espectador a “olhar na cara do seu próprio tempo e a tomar decisões nele”⁵. E quando o silêncio é preenchido pelo som, este é carregado de expressividade, de tensões extramusicais bem distantes do pontilhismo glacial de Boulez.

Nono, sob o signo da tradição schoenberguiana, nunca deixa de perceber a presença de “coisas íntimas, afetos, problemas, desastres interiores”, de fazer referência constante ao seu diário íntimo, contraposto à realidade exterior. Tudo isso em um tempo mu-

sical não cristalizado em estruturas ou fragmentado em colagens, e sim fluente, mesmo na sucessão de acelerações e fermatas.

O início de “...sofferte onde serene...”, com suas flutuações agógicas contínuas, esconde no *accelerando* e *ritardando* uma respiração unitária nunca abandonada no decorrer da peça: a própria grafia, tão pouco geométrica se comparada a muitas partituras modernas, parece comunicar a tensão cursiva, horizontal e vertical, de cada som:

Exemplo 1

The image displays a handwritten musical score for three staves, likely piano and two basses. The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 60a$ and includes a *RALL.* (Ritardando) instruction with an arrow pointing to a tempo change to $\text{♩} = 44a$. The notation is dense and expressive, featuring various dynamics such as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. There are also performance markings like *SORDINA* and *PED.* (Pedal). The score includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of clefs (treble and bass). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

Não há dúvida de que uma das causas dessa coesão está no engajamento político, ou, em um sentido mais amplo, moral, que está atrás de cada trabalho de Nono. Sua obra, toda ela, nasce de um momento forte, bem testemunhado pelos títulos. O elemento desencadeante é quase sempre político nos trabalhos até 1976: *La fabbrica illuminata*, *Ricorda che cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, *Il canto sospeso*, *Non consumiamo Marx*. Em seguida, há uma virada em que o movente político se transforma em existencial. É justamente *...sofferte onde serene...* que inaugura essa fase, seguido, entre outras obras, por *Fragmente-stille an Diotima*, *Prometeo*, *Risonanze erranti*: uma reflexão, porém, que nunca partirá de “uma idéia muito geral da forma, totalmente abstraída de qualquer conteúdo” ou de “uma intuição puramente instrumental” ou de “uma pesquisa de linguagem”⁶, como acontece com Boulez.

A fase aberta por *...sofferte onde serene...* despertou uma discussão acirrada, devido à sensação que a força propositiva de Nono estivesse, de repente, esgotada. O desnorteamento provocado no mundo musical é bem evidenciado pelo título de um artigo de Massimo Mila: *“Dove vai, Gigi?”*. Segundo Mila, essa metamorfose põe em segundo plano até aquela de Stravinsky. Esse desnorteamento é compreensível, sobretudo no ambiente da esquerda italiana, se se considere a força de impulsão de alguns intervenos musicais do compositor veneziano em anos de grande vitalidade política. Mas observa com propriedade Mila, “não se pode continuar a escrever *canti sospesi* a vida inteira, se não se quer tornar-se epígono de si mesmo”⁷, e que o último Nono propõe uma visão caracterizada por um misticismo estático e ritual.

Há também quem tenha falado de uma aproximação sua ao *pensiero debole*, uma corrente filosófica que, encabeçada por Gianni Vattimo, manifesta, na esteira do pensamento de Nietzsche e de Heidegger, a desconfiança nas grandes arquiteturas do pensamento tradicional, para entregar-se a uma posição caracterizada pelo declínio do sujeito, ponto de força da teoria tradicional; consequência disso é um novo tipo de reflexão, uma nova maneira de o homem se relacionar com as coisas. Sem se identificar, porém, com o simples nihilismo ou com o irracionalismo, mas procurando um modo de viver não mais baseado na busca de “valores” e, sim, sob o signo da *pietas* para o vivente e seus rastros⁸.

Se não se pode negar a distância entre as paixões que animam *Al*

grande sole carico d'amore e "...sofferte onde serene...", é todavia muito arbitrário catalogar e explicar esse corte como algo de definitivo. O próprio Nono se revolta contra isso, quando diz que

aqueles que na época tentaram me colocar em uma fase de intimidade e retração em mim mesmo eram bastante surdos e esquemáticos. *Al grande sole*, com a complexidade de seus temas, me parece ainda hoje como uma onda que tinha se tornado gigantesca, quase um maremoto. Depois daquelas complexidades, senti a necessidade de recomeçar⁹.

Mas, se por um lado, Nono sempre manifestou a necessidade de ir sempre em busca de novos "namoros", não há dúvida de que "...sofferte onde serene..." não é um episódio isolado, mas abertura de uma fase, que tende a sondar o silêncio mais do que as grandes massas sonoras (e, paralelamente, a parte mais íntima dele mesmo, mais do que as grandes questões sociais) e que desde então jamais foi interrompida; é um fazer silêncio em volta de si, não procurar mais a provocação, a denúncia direta, para conseguir escutar novas "vibrações".

Talvez a realidade contemporânea, tão descarregada da electricidade dos anos antecedentes, tão pobre em estímulos com que se defrontar, não deixe alternativas: para manter coerência moral, só resta circundar-se de uma barreira de silêncio, a fim de poder escutar melhor seus próprios "ruídos interiores" (ruídos rarefeitos, no limiar do audível).

"...sofferte onde serene..." explode pela última vez, na sua parte central, com os *clusters* já encontrados em *Como una ola de fuerza y luz*, para depois retrair-se gradativamente no som isolado, denso de articulações expressivas, até alcançar a última frase lapidária que, mesmo concluindo com uma espécie de interrogação, parece indicar os horizontes futuros.

Poder-se-ia dizer, assim, que "...sofferte onde serene..." mantém traços característicos da escrita de Nono: a música como diário íntimo, o pontilhismo expressivo, a transposição sonora de "coisas íntimas, afetos, problemas, desastres interiores", o tempo musical sempre estritamente ligado ao tempo subjetivo. A única grande mudança é a interiorização do engajamento político, sua ausência como acusa e fim explícitos. A própria estrutura formal

reflete o aprofundamento e os métodos da produção anterior, isto é, o encadeamento de uma série de faixas de desenvolvimento sonoro, não ligadas entre si por um princípio unívoco de causalidade, e sim caracterizadas “por uma rede incessante de alusões que avançam, recuam, entrecruzam-se, , sobrepõem-se, criando de repente pontes em várias direções”¹⁰. Uma outra afirmação esclarece os resultados de seu trabalho: “Não é verdade que entre dois pontos corre uma linha reta que os une; as linhas, amiúde, partem mas não chegam àquele ponto”¹¹. Deriva disso uma capacidade de alusão repleta de milhares de leituras possíveis, muito distantes da exatidão clara das obras estruturalistas.

Do ponto de vista propriamente compositivo, dois são os elementos que funcionam como pontos de referência para essa rede de alusões e para a estrutura formal como um todo: o primeiro fragmento temático:

Exemplo 2

²
♩ = 60 a. RALL. —

Musical score for Example 2, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. It features complex rhythmic patterns with various note values and rests. Dynamic markings include *mp* and *p*. Above the staves, there are performance instructions: a tempo marking "♩ = 60 a." with a superscript "2", and a tempo change "RALL." with a long horizontal line indicating a gradual deceleration.

e o segundo:

Exemplo 3

Musical score for Example 3, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. It features rhythmic notation with various note values and rests. At the bottom of the score, there is a performance instruction: "TUTTO 8ª SOTTO".

O primeiro fragmento, que o autor deixa ressoar no primeiro compasso, para evidenciar sua força evocadora, é abandonado e retomado de contínuo, com variações rítmicas, na primeira parte da peça, que pode ser complexivamente dividida nas seções A (comps. 1-50), B (comps. 51-101) e C (comps. 102-154). Cada seção se desenvolve por faixas, no interior das quais o material sonoro se desenvolve por acumulação ou por rarefação (através da proliferação cromática e rítmica das células iniciais, ou vice-versa). Tudo

isso conduzido com grande flexibilidade agógica, com extensos *ralentando* que se concluem em longas fermatas suspensivas. Na secção podem ser facilmente distintas três faixas que dividem os quinze primeiros compassos em três partes iguais onde, no interior de três grandes *diminuendo*, podemos escutar as primeiras eclosões antecipadoras da célula temática:

Exemplo 4

The image shows a handwritten musical score for three staves: flute (fl), violin (vi), and piano (p). The score is divided into two sections. The first section starts with a tempo marking of $\text{♩} = 44 \text{ u}$ and an *ACCEL.* marking. The tempo changes to $\text{♩} = 60 \text{ u}$ in the middle of the section. The second section starts with a tempo marking of $\text{♩} = 72 \text{ u}$ and a *RALL.* marking. The tempo changes to $\text{♩} = 54 \text{ u}$ in the middle of the section, and then to $\text{♩} = 72 \text{ u}$ and $\text{♩} = 60 \text{ u}$ towards the end. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, *mf*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

Seguem-se outros cinco compassos, onde uma rápida articulação em *pianissimo* é interrompida pelo *fortissimo* do fragmento inicial, preenchido cromaticamente. Logo depois, uma breve pausa reflexiva, evidenciada pela grafia de Nono, que deixa meia página

totalmente em branco (embora preenchida pela fita magnética), que se conclui no compasso 25.

O compasso 26 inaugura uma longa faixa (comps. 26-49) que leva à conclusão dessa primeira secção através de uma neurótica articulação rítmica, agógica e dinâmica. As mutações de tempo, os *accelerando* e os *ritardando* tornam-se sempre mais freqüentes, na medida em que nos deslocamos do registro grave para o agudo; os *fortissimo* são aproximados aos *pianissimo* de forma sempre mais traumática, para realizar um crescendo de tensão que culmina nos dois compassos finais.

Se a célula inicial possuía um caráter evocativo, quase nostálgico, aquela que abre a secção B (v. ex.3) no comp. 50 é carregada, seja pelo que aconteceu até agora, seja intrinsecamente, de uma tensão que desembocará na violência matérica da parte central. Não é por acaso que esta função é conferida a uma quarta excedente: não há como negar que essa escolha nasce da convicção de que esse intervalo ainda pode carregar significados musicais e extramusicais. Nono recria essa potencialidade isolando o intervalo, recuperando-o como entidade em si e não em relação com as convenções e as regras típicas da tonalidade. Aqueles valores que, no âmbito do sistema tonal, tinham se desgastado até determinar a reação radical da Escola de Viena, adquirem uma força impressionante quando inseridos na escrita pancromática de Nono. O aflorar deles entre um tecido harmônico indiferenciado não tem o caráter do enxerto (no sentido da citação) e sim da germinação.

Ainda uma vez, a distância que separa Nono de Boulez é enorme. Diz o compositor francês:

A idéia fundamental do meu projeto era a seguinte: eliminar absolutamente do meu vocabulário qualquer vestígio de herança. (...) Como podia me esforçar para eliminar do meu vocabulário qualquer vestígio de herança? Confiando às organizações cifradas a tarefa de dar conta de cada etapa do processo criativo¹².

Boulez entrega-se ao automatismo de uma estrutura serial unificada, de modo a anular totalmente a vontade do compositor.

“...sofferte onde serene...” é particularmente significativo pela alternância de momentos de decisão e momentos em que o discurs-

so musical procede por proliferação; a própria proliferação, porém, avança animada por uma carga nervosa, que pede para aflorar ou extinguir-se. Nono nunca delega suas escolhas à obra e ao material que a compõe, mesmo porque ambos não possuem o caráter objetivo dos trabalhos estruturalistas. Tanto Nono quanto Boulez utilizam uma dinâmica puntiforme, mas, enquanto neste último ela serve para suprimir as ressonâncias meramente afetivas e “para restabelecer o nível dinâmico na sua função pura de coordenação acústica”¹³, no primeiro, o objetivo é a aderência àquele mundo interior, tão amado por Schoenberg.

A faixa aberta pela segunda célula se carrega cromaticamente no registro baixo até produzir, pela espessura crescente do tecido sonoro, o aparecimento quase inevitável dos *clusters* (comp. 99) - saliente-se que Nono escreve estes últimos de maneira a permitir a execução com os dedos e não com a palma ou com o braço, deixando a possibilidade de articulá-los dinamicamente com a mesma complexidade da nota isolada. A violência matérica da faixa que se inicia no comp. 60 se desloca em progressão rápida em direção aos agudos, para se enxertar diretamente numa série de articulações rítmicas frenéticas (comps. 74-88); tudo construído sobre os pilares dos dobres periódicos da fita magnética.

Do comp. 80 ao 101 há uma decantação progressiva da impressionante onda sonora dos compassos que antecedem; o único elemento recorrente, em forma de eco longínquo, é a quarta excedente, sobre a qual se suspendem as sofridas ondas serenas em uma atmosfera que lembra algumas doçuras infinitas dos coros do *Prometeo*.

Um breve prelúdio da fita prepara a entrada, em forma de re-exposição, da primeira célula com que se abre a seção C, que vive em uma dimensão sonora constantemente rarefeita, interrompida apenas por umas percussões insistentes, em *diminuendo*.

A chave de leitura desse trecho conclusivo, porém, está no comp. 134, quando o *lá*, tantas vezes deixado em suspenso, é “resolvido” num *si bemol* (as ondas sofridas tornaram-se serenas?) repetido várias vezes em tom extático:

Exemplos 5

e 6

No epílogo (comps. 137-150), sobre as sonoridades macias do registro grave se desenha a última enunciação da célula na versão “resolvida” - uma espécie de afirmação conclusiva.

Nos quatro últimos compassos, todas as grandes extensões da obra são reduzidas a um pequeno *cluster* no registro médio, articulado internamente na dinâmica e no ritmo de tal maneira, que per-

de o caráter matérico e indeterminado que normalmente essa figura musical possui, para se tornar um verdadeiro canto suspenso, repleto daqueles sentidos escondidos e daqueles sons inaudíveis que fascinarão a última fase de Nono. O caráter monódico (apesar do *cluster!*) do final é representado por um pentagrama isolado (enquanto, anteriormente, até cinco pentagramas sobrepostos tinham sido utilizados ao mesmo tempo):

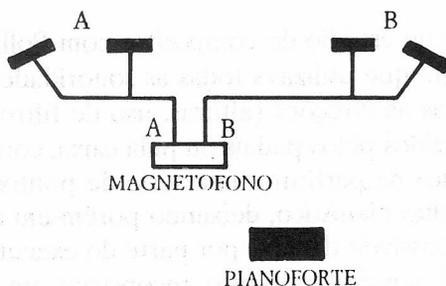
É necessário, agora, analisar a relação do piano com a fita magnética.

O trabalho de estúdio do compositor com Pollini levou à gravação de uma fita que utilizava todas as sonoridades do piano elaboradas em todas as direções (alturas, uso de filtros, amplificação de ruídos produzidos pelos pedais ou pela caixa, cortes de frequências). Nono indica na partitura uma série de pontos de referência para o singular duo pianístico, deixando porém em aberto infinitas recomposições possíveis da obra por parte do executor, sempre nos limites fixados. É possível, portanto, reconstruir uma relação muito estreita entre os dois “executores”, feita de antecipações, retardos, simultaneidades. Qualquer que seja a escolha da execução, o resultado final é a impressão de estar diante a um enorme piano, ou a dois pianos em conflito, ou a dois instrumentos que se confundem em sonoridades veladas, assumindo alternativamente a função de eco. A intuição desse novo instrumento não nasce de mera curiosidade tecnológica, de experimentalismo ou, pior, do alinhar-se a uma moda nascente, e sim da exigência de encontrar o meio mais apropriado para transcrever a inquietação interior daquele momento (um luto em comum com a família Pollini).

Existe forma melhor para expressar o fluxo não-homogêneo entre os estados de consciência e de inconsciência, entre pulsões reprimidas e expressas, do que um instrumento fruto da união de um executor ao vivo - com sua presença feita das infinitas oscilações executivas possíveis - e a imobilidade, a objetividade de uma gravação sempre exatamente igual a si mesma? Seria possível dizer que o conflito e o desdobramento do indivíduo, que muitos críticos leram na forma bitemática tripartida do último Beethoven e do Romantismo, torna-se dramático no momento em que Nono divide de uma vez o executor em duas partes fisicamente distintas e distantes. O caráter neurótico, quase esquizofrênico, da peça allora inevitavelmente de uma recomposição que se dê conta disso. É

verdade que esse é o ponto de vista do executor; o ouvinte pode perceber uma unidade, porque o compositor põe em ato com “...sofferte onde serene...” uma daquelas tentativas de espacialização do som que se tornarão a questão central da pesquisa ligada ao *live-electronic*.

Exemplo 7



A disposição do piano e das quatro caixas, visível no desenho, apresenta ainda o limite de produzir o som apenas frontalmente, mas responde plenamente à finalidade de criar uma fonte de som onde é difícil individualizar as partes emitentes. Um certo tipo de distribuição não simultânea do som entre os quatro altofalantes e o piano ao vivo antecipa, de certa forma, o efeito de som em movimento que o *halaphon* permitirá aprofundar.

Não há dúvida de que, aqui, uma virada se verificou. A pesquisa predominante já não diz respeito ao senso de realidade, e sim ao senso de possibilidade. Se “...sofferte onde serene...” representa o confronto entre tempo imobilizado e tempo em movimento, o passo seguinte será tornar vivente o tempo da máquina também, através da multiplicação das potencialidades combinatórias e, em consequência, daquelas expressivas. Ainda uma vez, é a vontade do artista veneziano que escolhe entrar em algo que em “...sofferte onde serene...” ainda estava à sua frente, imóvel: o som eletrônico. O *live-electronic* permite explorar a “diversidade e multiplicidade fantástica do som no mesmo instante, possível, outro, como aquele dos pensamentos e dos sentimentos, da criatividade”.

Como em muitas outras ocasiões, Nono continua dialogando com Musil:

...se o senso da realidade existe... então deve existir também algo que chamaremos o senso da possibilidade... É a realidade que suscita as possibilidades..., mas na média ou na soma existiriam sempre as mesmas possibilidades que se repetem, até que chegue alguém para quem uma coisa real não vale mais do que uma imaginária; é ele que, enfim, confere sentido e determinação às novas possibilidades e as suscita.¹⁴

NOTAS

1. BERTAGGIA Michele, "Verso Prometeo". In: AA.VV., *Nono* (Enzo RESTAGNO, ed.). Turim, EDT, 1987, p.265.
2. RESTAGNO Enzo, "Un]autobiografia dell'autore". Ibidem, p.3.
3. BERTAGGIA Michele, op. cit., p.260.
4. RESTAGNO E., op. cit., p.4.
5. NONO Luigi, "Presenza storica nella musica d'oggi". Ibidem, p.241.
6. BOULEZ Pierre, *Pensare la musica oggi*. Turim, Einaudi, 1979, p.167.
7. MILA Massimo, "Dove vai Gigi?" In AA.VV. *Nono*, op. cit., p.282.
8. VATTIMO Gianni, *Al di là del soggetto*. Milão, Feltrinelli, 1990, p.9.
9. RESTAGNO E., op. cit., p.57.
10. Ibidem, p.13.
11. Ibidem, p.13.
12. BOULEZ P., op. cit., pp.191-192.
13. Ibidem, p.196.
14. NONO Luigi, "Das Atmente Klarsein". In: AA.VV., *Nono*, p.248.

Massimo Caselli é pianista e membro do Grupo Maderna - Itália.