

Compor de ouvido: processos colaborativos e escuta engajada em Luigi Nono

To compose by ear: collaborative processes and engaged listening in Luigi Nono



Fernando Hiroki Kozu

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil)
kozu@uel.br



Felipe de Almeida Ribeiro

Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil)
felipe.ribeiro@unespar.edu.br

Resumo: Abordamos neste trabalho alguns dos processos criativos de Luigi Nono enquanto um modo de “compor de ouvido” ou “com-posição” como posicionamento recíproco com o outro, a partir de uma escuta aberta e engajada. Agregamos a esse estudo seu interesse na experimentação com o texto, a voz e o espaço, no processo criativo-colaborativo com os intérpretes e operadores técnicos, além da experimentação em estúdio eletroacústico. Destacamos as revelações encontradas em seus próprios escritos e como suas ideias se concretizaram em suas composições, em especial, nas obras *A floresta é jovem e cheia de vida* (1965-66) e *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985). Concluímos que, para Nono, a composição alicerçada no processo da escuta – o “compor de ouvido” – tornou-se uma característica vital em sua fase tardia – principalmente nas obras mistas –, por possibilitar a emergência do imprevisível e do não familiar.

Palavras-chave: Processos colaborativos de criação musical. Escuta engajada. Composição Musical. Experimentalismo e improvisação. Performance na música de Luigi Nono.

Abstract: In this paper, we approach some of Luigi Nono's creative processes as a way of "composing by ear", or "com-posição" (wordplay in Portuguese: to compose at the same time to position oneself, politically speaking) as a reciprocal positioning regarding the other, based on an open and engaged listening process. In addition, we stress the composer's interest in experimentation with text, voice, and space, in the creative-collaborative process with performers and technicians, and experimentation inside the electroacoustic studio. We highlight a few important remarks found in his writings and how his ideas came to fruition in his compositions, in particular in the works "A floresta é jovem e cheia de vida" (1965-66) and "A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum" (1985). We understand that for Nono the composition process associated with the listening process – the idea of "composing by ear" – became a vital characteristic in his late period – especially in his mixed works –, because it allows the emergence of unpredictable and unfamiliar sonic results.

Keywords: Collaborative processes of musical creation. Engaged listening. Musical composition. Experimentalism and improvisation. Performance in the music of Luigi Nono.

Submetido em: 2 de fevereiro de 2021

Aceito em: 21 de abril de 2021

1. Introdução

Luigi Nono (1924-1990) foi um compositor que produziu tanto obras que se inserem no âmbito da tradição clássico-europeia de vanguarda do pós-guerra (década de 1950) quanto trabalhos de criação colaborativa com ênfase na experimentação da escuta e nos processos e materialidades contingenciais da *live-electronics* e performance contemporâneas. Não somente a música de Luigi Nono, mas toda uma tendência de práticas musicais colaborativas do início da segunda metade do século XX (improvisação livre, aleatoriedade e indeterminismo, obras abertas etc.) proporcionaram novos parâmetros em relação à ideia de obra musical, enquanto um evento-performance: “sua aversão em fixar sua obra de forma definitiva (uma partitura publicada ou uma gravação) também sinaliza um forte interesse na música como um evento-performance que parece ser uma das principais características de seu trabalho tardio”¹ (ZATTRA, 2011, p. 421, tradução nossa). Pode-se observar, nesses trabalhos, um experimentalismo coletivo, uma participação ativa e criativa dos intérpretes, como método composicional que coloca em evidência uma escuta sempre viva e atenta, crítica, aberta e em tempo real, ou seja, uma escuta engajada (FABBRICIANI, 1999). Criar, inicialmente, com um ouvido aberto às múltiplas possibilidades de escolhas, e, somente depois, às comparações, aos julgamentos e às determinações da composição, e, se possível, uma gravação e/ou partitura *a posteriori*. A respeito disso, Felipe de Almeida Ribeiro (2014) afirma que

O processo de compor uma nova peça [para Nono] começa de maneira quase improvisatória. A maior parte de seus materiais sonoros foram criados com a ajuda de certos instrumentistas. A música de Nono dos anos 80 era altamente baseada na intuição e em erros instrumentais. Como afirma Roberto Fabbriciani (1999), Nono primeiro experimentava exaustivamente com os

¹ Texto original: “(...) his aversion to fixing his work in definitive form (either a published score or a recording) also signals a strong interest in music as a performance event that appears to be one of the leading characteristics of his late work” (ZATTRA, 2011, p. 421).

músicos, gravava, ouvia todo o material e só então começava a escrever a música. Em contraste com outros compositores de sua época, especialmente os da escola serial, Nono era um compositor altamente motivado pela intuição² (p. 50, tradução nossa).

Buscamos, neste contexto, abordar alguns aspectos do experimentalismo e dos processos colaborativos de Luigi Nono de forma a caracterizar tais atividades enquanto um modo de “compor de ouvido”. Fundamentamos o uso dessa expressão pelo enfoque que estamos dando aos processos coletivos de criação, nos quais normalmente expressões do tipo “tocar de ouvido” ou “compor de ouvido” são utilizadas para se referir às práticas musicais de músicos populares em que não há uma mediação por processos de escrita e elaborações estruturais *a priori* comuns ao *métier* do compositor de instrução mais formal. Tais práticas se aproximam também dos processos criativos colaborativos do teatro contemporâneo, no qual se coadunam assim a ação de atuar (tocar, expressar) e a própria composição (obra-evento) em uma outra perspectiva: “com-posição como posicionamento recíproco com o outro, através de uma escuta engajada” (EUGÊNIO e FIADEIRO, 2012; NADAI, 2014, JESCHKE, 2004). Ou seja, tomar uma posição recíproca de escuta em relação ao outro seria suspender os referenciais prévios de cada participante durante algum processo colaborativo de criação e ir estabelecendo (“compondo” em tempo e espaço real) gradualmente, por tentativa e erro, as escolhas dos tipos sonoros e das delimitações formais de uma obra.

Um posicionamento frente ao mundo que é, antes de tudo ético, possibilitando uma experiência diferenciada para o artista. O que surge das relações geradas no aqui e agora a partir de uma percepção compartilhada ganha maior relevância do que as ingerências do sujeito, com o seu querer expressar ou agir por

² Texto original: “The process of composing a new piece started in a quasi-improvisatory manner. Most of his sonic materials were created with the assistance of certain players. Nono’s music from the 1980s was highly based on intuition and instrumental errors. As stated by Roberto Fabbriciani (1999), Nono would first exhaustively experiment with the players, record, listen to all the material, and only then he would start writing the music. In contrast to other composers of his time, especially those from the serial school, Nono was a composer highly motivated by intuition” (RIBEIRO, 2014, p. 50).

mero impulso. Os acontecimentos não surgem por diletantismo ou por ânsia por expressão mas pelo que, no ambiente, faz-se presente. A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. Uma construção coletiva que emerge da relação, passo a passo, momento a momento, a partir “do que se tem a cada vez e com o que fica, com as marcas e os rastros do viver juntos”. Uma ética do compartilhamento se torna necessária: “Daí a importância crucial de se alargar a compreensão do que seja uma composição: muito claramente, um “pôr-se com” o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição conseqüente, a “com-posição” (MUNDIM; WEBER; MEYER, 2013, p. 10).

Destacamos, ainda, como importante metodologia adotada nesta pesquisa, o entrelaçamento entre ideias recorrentes nos escritos de Nono e o modo como elas se concretizam em seu trabalho criativo, a partir de duas perspectivas: primeiro, em relação às escolhas e aos experimentos no tratamento do texto e da voz somado à “possibilidade e necessidade de um novo teatro musical” (NONO, 2014, p. 85-97); segundo, em relação ao processo criativo-colaborativo com os intérpretes atrelados às novas formas de exploração do espaço acústico como fator determinante da composição e das “outras possibilidades de escuta” (NONO, 2014, p. 158-171) intensificadas pelos aparatos técnicos do estúdio eletroacústico.

A partir das novas materialidades do estúdio de Milão (RAI) da época (ca. 1960-1970), principalmente nos estúdios da SWR em Freiburg (ca. 1980), Nono explora as possibilidades expressivas de produção, difusão e transformação dos sons, interação e espacialização em tempo real (*live-electronics*), de forma a consolidar num trabalho coletivo a integração dos papéis de autor, intérpretes e técnicos como autênticos criadores de uma obra. Com base nas características de potencial colaborativo e interativo da obra de Nono, delimitamos nosso estudo com base em duas obras: A

floresta é jovem e cheia de vida (1965-66) e *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985). A primeira – talvez uma “semente” do estilo tardio do compositor – representa um momento significativo na trajetória poética de Nono, quanto à manipulação dos elementos linguísticos, técnicos e expressivos vigentes na época, vinculados aos seus respectivos conflitos sócio-políticos, artísticos e culturais. Segundo Nono, a composição musical deve dar testemunho de sua presença histórica concreta, abarcando conscientemente a simultaneidade e complexidade da realidade num processo contínuo e dialético³. Quase toda a produção de Nono a partir de 1960 pode ser vista como um processo heurístico contínuo e de múltiplas escolhas e aberturas. Essa composição produz uma escuta que registra e testemunha toda uma “atmosfera” dos conturbados anos 60, dos conflitos e utopias de liberdade: a obra enquanto testemunha e documento histórico. Já com a segunda obra, escrita 20 anos depois, Nono embarca de fato na ideia de *compor de ouvido*: longas sessões de improvisação e imersão no estúdio, gravações com os músicos, seleção de material, vários experimentos tanto nas possibilidades instrumentais quanto nas perspectivas tecnológicas (FABBRICIANI, 1999, p. 9)

Tal concepção engajada e dialética permitiu a Nono estabelecer novas dimensões em relação aos modos de composição tradicionais, especialmente após seu contato e interesse com o teatro e o estúdio eletrônico. Luigi Nono direciona seus esforços criativos para os processos colaborativos (SANTINI, 2012, p. 96), com intérpretes, técnicos e outros artistas, de modo a pensarem juntos novas possibilidades de produção e difusão de obras artísticas em sintonia com os anseios e conflitos da realidade. Composição e

teatro inteiramente *engagé*, tanto no plano social como no estrutural linguístico: do músico, do escritor, do realizador, do pintor, até ao último electricista e operário, enquanto trabalhadores e inovadores no respectivo problema linguístico,

³ Em vários momentos, Nono defende o seu posicionamento político e engajado em relação às suas atividades artísticas, como nos textos *Presença histórica na música de hoje, de 1959* (NONO, 2014, p. 30-37) e *O poder musical, de 1969* (NONO, 2014, p.128-137).

conscientes das novas possibilidades e necessidades técnicas à disposição, enquanto responsáveis pelas correctas escolhas na actual situação humana, cultural e política (NONO, 2014, p. 64).

Todo esse engajamento político de Nono se torna uma característica evidente e fulcral de seu estilo composicional em suas obras, em especial desde a ópera (ou "ação cênica") *Intolleranza 1960* até *Al gran sole carico d'amore* (1975). Não por acaso, essa aproximação de Nono com o teatro reflete também a importância do sentido de engajamento relacionado com o significado de coletividade ou comunidade (JESCHKE, 2004, p. 16). De acordo com o filósofo Jacques Rancière, desde o romantismo alemão

o teatro mostrou-se como uma forma da constituição estética - da constituição sensível - da coletividade. Entenda-se aí a comunidade como maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparato das leis, um conjunto de percepções, gestos e atitudes que precede e pré-forma as leis e instituições políticas. (...) O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

A partir da obra *...sofferte, onde serene...* para piano e fita magnética (1975-77), Luigi Nono passa por uma reconfiguração desse tipo de engajamento político e uma visível ruptura estética com seu estilo anterior: da representação de uma mensagem política de cenários da exterioridade para um processo de interiorização e autocrítica da experimentação e novas aberturas da escuta. Tal postura converge com as ideias de Rancière (2012) sobre política e estética no sentido de abandonar um modelo pedagógico-mimético de eficácia da arte politizada, já denunciada desde o século XVIII. Esse modelo pressupõe uma causalidade entre conteúdo representado e emancipação dos espectadores, subentendendo uma relação ingênua, ou distância que separa duas posições, a

dos atores ativos e dos observadores passivos (passividade do olhar e da escuta). Rancière (2012) questiona todas essas causalidades e defende o que denomina de igualdade das inteligências. Diz ele que a real emancipação começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, começa “quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições” (RANCIÈRE, 2012, p. 17), ou seja, o espectador também participa da ação teatral, ou das imagens de um filme e mesmo das sonoridades de uma performance, refazendo à sua maneira,

furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta[s] supostamente deve[m] transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Como bem apontado por Paulo de Assis (2014), esse redirecionamento político-estético da fase tardia da obra de Nono intensifica a demanda por uma escuta crítica ao trabalhar com sonoridades muito próximas da inaudibilidade, trazendo à tona o problema de nossa capacidade de ouvir diante do embrutecimento vertiginoso das escutas na contemporaneidade. Trata-se de uma concepção mais ampla de política, na qual certas diferenças sutis na percepção podem funcionar como disparadores para novas constituições das subjetividades individuais e pequenos grupos de coletividades.

A produção e a recepção da música ganham, com isso, uma nova dimensão: possibilitar uma redistribuição do sensível, sugerindo outras possibilidades para coisas a serem arranjadas, configuradas, montadas e expostas. (...) A música de Luigi Nono depois de 1975 é um exemplo dessa política de obra de arte: uma estética e uma política das menores diferenças, dos menores detalhes, do quase inaudível; um convite para questionar a

própria identidade e uma ligação para uma mudança corajosa. No esforço de ouvir, sente-se a urgência de encontrar novos equilíbrios, novos arranjos, novas distribuições do sensível. Através do ouvir alguém descobre novos mundos - pode até se redescobrir. Portanto, a questão crucial é: o que é ouvir?⁴ (DE ASSIS, 2014, p. 202).

2. Escuta engajada: experimentação com o texto, a voz e os instrumentos

A obra *A Floresta é jovem e cheia de vida* (1965-66), por aproximadamente um ano, entre preparações, experimentações e ensaios antes de sua estreia em 07 de setembro de 1966, no teatro *La Fenice* de Veneza, ganhou existência. Participaram dessa primeira performance 15 autores – já apontando assim para os futuros trabalhos colaborativos de Nono –, e a partitura definitiva só foi publicada em 1998, num longo processo de restauração e reconstrução com a participação de vários outros autores. Concebida, inicialmente, por Luigi Nono e Giovanni Pirelli, a motivação principal foi de caráter político: escolha dos fragmentos de textos e vozes de várias partes do mundo contra a violência das guerras, e dedicada à Frente de Libertação Nacional do Vietnã do Sul. Segundo Nono

A *floresta* baseia-se em textos de trabalhadores italianos, de estudantes de Berkeley, de Lumumba, Franz Fanon, Nguyen Van Troy (um estudante sul-vietnamita que em 1964 foi fuzilado sob acusação de ter planejado um atentado ao ministro norte-americano McNamara), de Pedro Duno (um dirigente da guerrilha venezuelana), de Gabriel (um guerrilheiro de Angola), de Fidel Castro e textos da Segunda Declaração de Havana. A composição foi realizada no estúdio de fonologia

4 Texto original: "The making and the reception of music gains herewith a new dimension: that of enabling a redistribution of the sensible, suggesting other possibilities for things to be arranged, configured, assembled, and exposed. (...) Luigi Nono's music after 1975 is an example of such politics of the artwork: an aesthetic and a politics of the smallest differences, of the finest details, of the barely audible; an invitation to question one's identity and a call for courageous change. In the effort to listen, one feels the urgency of finding new balances, new arrangements, new distributions of the sensible. Through listening one discovers new worlds—one might even rediscover oneself. The crucial question is therefore: What is listening?" (ASSIS, 2014, p. 202).

em Milão, com utilização de vozes e sons electrónicos. Trata-se de um trabalho muito complexo, também do ponto de vista da execução, já que às fitas magnéticas se acrescentam vozes ao vivo, um clarinete e fitas de metal. Para a concepção concorreu também a participação do *living theatre*. Com estes novos meios expressivos quis representar a luta heróica dos combatentes pela liberdade nos vários países (NONO, 2014, p. 214).

De modo semelhante a um etnólogo, Luigi Nono (2014) estava buscando integrar, na composição, elementos de diversas fontes das vozes que reagem diante das catástrofes do mundo. Ele diz assim: “estes elementos acústicos e fonéticos de hoje representam a meu ver o nosso folclore. Não portanto, as canções populares do passado, mas as palavras de ordem das manifestações, os cantos de resistência dos trabalhadores e dos estudantes” (NONO, 2014, p. 214). Num sentido mais amplo, esses aspectos políticos já representam uma das características da escuta engajada de Nono, que vai determinar a maior parte da sua produção artística: um ouvido que compõe com as vozes da resistência e que, segundo o próprio Nono, possibilitará uma emancipação da própria sociedade: “Embora eu escreva música que não é familiar para muitos hoje, conto com a inteligência, imaginação e simpatia das pessoas, e acredito que elas não apenas entenderão minha música em breve, mas que serão inspiradas por ela para mudar a sociedade contemporânea⁵” (SCHALLER, 2004, p. 35).

A partir dos textos escolhidos, Luigi Nono realiza um trabalho minucioso e exaustivo na definição dos tipos sonoros das vozes em colaboração com os intérpretes. Como seu objetivo é a exploração de novas expressões vocais a partir dos conteúdos semânticos desses textos, Nono escolhe vozes de atores como forma de escapar aos hábitos já condicionados dos cantores profissionais. Por exemplo, ele pede a um ator para ler os fragmentos textuais e reagir expressivamente de várias maneiras, dá orientações e

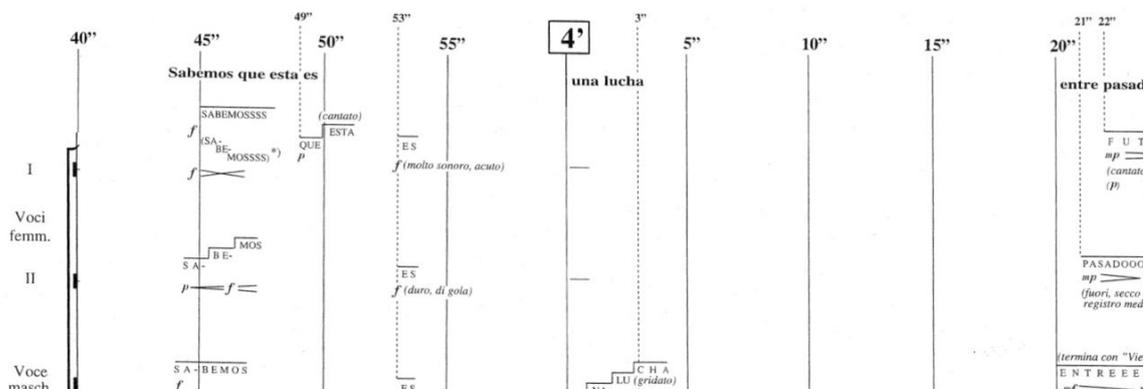
⁵ Texto original: “Obgleich ich eine Musik schreibe, die heute für viele ungewohnt ist, zähle ich auf die Intelligenz, die Fantasie und die Anteilnahme der Menschen, und ich glaube, dass sie nicht nur bald meine Musik verstehen, sondern dass sie von ihr angeregt werden, die gegenwärtige Gesellschaft zu verändern” (SCHALLER, 2004, p. 35).

sugestões, e ambos ouvindo atentamente as várias possibilidades vão construindo cada detalhe de entonação, de inflexão, intensidade etc. Ao atingir um resultado satisfatório, tudo é memorizado, registrado em gravações e anotações com maior ou menor grau de precisão. Nessa fase composicional, é fundamental o trabalho de memorização a partir da escuta e repetição performática (e que depende muitas vezes de toda uma gestualidade, modos de respiração, esforço corporal, por parte dos intérpretes). Forja-se um tipo de partitura oral/corporal/espacial e que fica “imprimida” na memória dos participantes. Segundo Veniero Rizzardi (1999)

o ponto crucial é que um equilíbrio diferente entre a composição inscrita e a interpretação real da performance coloca essas peças à margem da prática convencional da composição, em um ponto em que elas parecem bastante, advir de um tipo de tradição oral da música⁶ (p. 55, tradução nossa).

Na FIGURA 1, temos um exemplo de um trecho da partitura com notação aproximada das três vozes dos atores. As alturas indicam apenas uma relação entre grave-médio-agudo e as durações também são proporcionais ao tamanho das linhas horizontais.

FIGURA 1 – Trecho da partitura de *A floresta*, ilustrando um fragmento do texto com indicações de como os três atores devem interpretar



Fonte: NONO (1998, p. 4-5).

6 Texto original: “the crucial point is that a diferente balance between the compositional input and the actual interpretation in performance of it sets these pieces outside of the conventional compositional practice, at a point where they seem rather, to come from a kind of oral tradition of music” (RIZZARDI, 1999, p. 55).

Observemos a quantidade e variedade de indicações dos modos de expressão vocais: *um attimo prima / cantato / molto sonoro, acuto / duro, di gola / gridato / fuori, seco, registro médio, cantato*. Mesmo assim, é muito difícil imaginarmos ou solfejarmos o resultado sonoro exatamente como indicado na versão original. Aliás, esse processo colaborativo de compor com ouvidos atentos aos mínimos detalhes timbrísticos durante os ensaios envolve uma postura de desapego em relação à composição direto na partitura com materiais pré-determinados. O “resultado” sonoro das obras de Nono provém não somente de uma intenção ou imaginação do próprio autor, mas fundamentalmente das particularidades individuais de cada intérprete. Voltaremos a essa questão mais à frente. Vejamos uma descrição do próprio Luigi Nono sobre a relação texto-voz e o que estamos chamando de “escuta engajada” e “compor de ouvido”:

É fundamental em mim o uso das vozes; por exemplo, o uso das vozes em si e na relação com os diferentes textos e nas diversas línguas em *A floresta é jovem e cheia de vida*. Ou seja, as vozes não limitadas a jogos fonéticos ou psíquicos, abstractos, hoje inutilmente académicos, mas na busca contínua, prática, de novas possibilidades de emissão do som ou de articulação, conduzida desde há anos com um grupo de jovens com quem trabalho e com realizo e executo as minhas composições recentes – desde *A floresta* ao *Contrappunto dialettico alla mente*, à *Musica-Manifesto n. 1: Un volto, e del mare – Non consumiamo Marx*, em relação directa com as características próprias das componentes fonéticas-semânticas-ideológicas individuais dos textos escolhidos: para o VI episódio de *A floresta* – últimas frases trocadas entre o combatente sul-vietnamita Nguyen Van Troy – antes do seu assassinato em Saigão – e a sua companheira Phan Thi Quyen, estudámos conjuntamente, primeiro, as particulares flexões melódicas e rítmicas da língua sul-vietnamita, em seguida frases singulares à luz do alcance ideológico, depois vários exercícios de diferentes qualidades musicais apropriados com as

“vozes” do meu grupo (recordo a soprano Liliana Poli – as atrizes Kadigia Bove, Elena Vicini – e o actor Berto Troni), em seguida, achei um modo técnico e a expressão do significado. Para o VII episódio, uma citação da II Declaração de Havana, estudámos em conjunto sobretudo as flexões da voz de Fidel Castro e dos cubanos, estudo levado avante e directamente verificado no local, por ocasião das minhas duas viagens através de Cuba, primeiro território livre da América. Basta um confronto entre estes dois episódios para compreender e poder analisar o que intento com a minha prática compositiva na relação entre vozes e texto: texto, portanto, não limitado a uso literário naturalista, mas defrontado na sua interna estrutura linguística, no vivo da sua ‘vida’ (NONO, 2014, p. 136-37).

Quase 20 anos depois de *A Floresta*, Luigi Nono mergulha de vez naquilo que ficará conhecido como seu período tardio. E é nessa fase, trabalhando constantemente no EXPERIMENTALSTUDIO des SWR em Freiburg (Alemanha), que desenvolve seus trabalhos mais abstratos e radicais, sonicamente falando. Um exemplo disso é *A Pierre. Dell’azzurro silenzio, inquietum* (1985), para flauta contrabaixo, clarinete contrabaixo e live-electronics. A obra tende claramente à sonoridade da improvisação, mas não no sentido tradicional da palavra. Aqui, para Nono, improvisação é engajamento criativo, é uma atitude do compositor muito mais a respeito de arquitetar estruturas complexas do que simplesmente delegar ações aos músicos, na tradição colaborativa do termo. Aliás, não se trata necessariamente de autoria coletiva, como alguns criticam do atual modelo IRCAM (ZATTRA, 2018, p. 59), mas sim de composição assistida, em pura analogia à computação musical. Daí, o “algoritmo” da composição, ou da experimentação, é sem dúvida apenas de Nono. Exemplo disso é a percepção atenta do compositor frente às sonoridades desejadas/criadas:

Outros assuntos, outras questões: piano e pianíssimo. A dificuldade que estamos encontrando hoje em tornar executável e perceptível as quatro ou cinco articulações possíveis de *p* em um som pianíssimo ou em tornar audível as diferenças mínimas na quantidade de som (*p, f, ff, fff, ffff*).

(...)

Foi uma grande surpresa para todos nós quando o flautista Roberto Fabbriciani – que trabalha, estuda e colabora comigo há anos – junto com Ciro Scarponi (...) – conseguiu executar uma flauta normal no registro grave no nível mais baixo de piano. Foi lá, nessa experiência, que descobrimos as infinitas articulações dinâmicas do som⁷ (NONO, 2018, p. 377).

Ainda assim, a necessidade de engajamento dos músicos na realização da obra sempre foi algo muito frisado por Nono, conforme verificamos nos testemunhos de Fabbriciani (1999, p. 10). Na ocasião da estreia de *A Pierre*, a equipe de músicos foi a mesma que acompanhou e assessorou Nono desde o início dos trabalhos de composição: Roberto Fabbriciani (flauta contrabaixo), Ciro Scarponi (clarinete contrabaixo) e Hans Peter Haller (eletrônica). É natural, portanto, esperar dessa vivência uma naturalidade e, nas palavras de Fabbriciani, a criação de uma tradição de Nono (FABBRICIANI, 1999, p. 10). É nesse sentido que exemplificamos com o trecho abaixo:

⁷ Texto original: "Other matters, other issues: piano and pianissimo. The difficulty that we are encountering today in making the four or five possible articulations of *p* performable and perceptible in a pianissimo sound or in making audible the minimal differences in the quantity of sound (*p, f, ff, fff, ffff*). (...)

It was a great surprise for all of us when the flutist Roberto Fabbriciani – who has been working, studying, and collaborating with me for years – together with Ciro Scarponi (...) – managed to play a normal flute in the bass register at the lowest level of piano. It was there, in that experience that we discovered the infinite dynamic articulations of sound" (NONO, 2018, p. 377).

FIGURA 2 – Compasso 19 de *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum.*

The figure displays a musical score for measure 19. It consists of two staves and a dynamic range indicator below. The top staff is in treble clef and contains notes with dynamic markings *ppp*, *ppp*, *ppp*, *p*, and *ppp*. The bottom staff is in bass clef and contains notes with dynamic markings *mf*, *ppp*, *ppp*, *p*, *ppp*, and *mf*. Annotations include "armonici casual acuti", "microintervalli", and "con soffio". A bracket above the top staff is labeled "con suono ombra". The dynamic range indicator shows levels from *f/ff* to *∅*, with *mf* (L 1, 2) and *p* (L 3, 4) marked.

Fonte: NONO (1996, p. 2).

Na tentativa de análise da partitura, nos recordamos do termo *musique concrète instrumentale*, de Helmut Lachenmann, ex-aluno de Luigi Nono. Trata-se aqui de concepção similar. A partitura é um grande esforço de se anotar as *ações* para os músicos, mas falha consideravelmente no registro do espectro sonoro. Erika Schaller afirma que “Nono e os intérpretes têm documentos manuscritos nos quais, no entanto, nem todos os detalhes são especificados. Não são tanto pontuações exatas quanto dispositivos mnemônicos detalhados para uma prática de desempenho que foi trabalhada em conjunto em meses de ensaios⁸” (SCHALLER, 2004, p. 35). São anotações para a parte instrumental, mas, ao fim, é música eletroacústica no sentido mais estrito da palavra. Jan Burle comenta que:

Quando se tenta acompanhar a partitura enquanto se ouve a gravação, logo se percebe que é bastante difícil relacionar o som gravado com a notação. Além dos sons instrumentais comuns, a partitura oficial exige que os artistas usem uma variedade de técnicas estendidas (...). Esta produção sonora é então

8 Texto original: “Nono und die Interpreten besitzen handschriftliche Unterlagen, in denen jedoch nicht jedes Detail festgelegt ist. Es handelt sich weniger um exakte Partituren als um ausführliche Gedächtnisstützen für eine Aufführungspraxis, die in monatelangen Proben gemeinsam erarbeitet wurde” (SCHALLER, 2004, p. 35).

submetida a transformações produzidas eletronicamente, as quais são sobrepostas aos sons diretamente amplificados. Consequentemente, os editores, André Richard e Marco Mazzolini, admitem prontamente que ‘o resultado acústico e dinâmico não corresponderá à notação gráfica’⁹ (BURLE, 2018, p. 259, tradução nossa).

Nesse sentido, *A Pierre* não é simplesmente uma obra na tradição eletroacústica de música mista. Acreditamos que seja algo muito mais próximo da experiência schaefferiana de música acusmática¹⁰, tanto no sentido das ideias composicionais quanto na resultante espectral voltada para a escuta concentrada. E, nessa linha de pensamento, incluímos também o pensamento da música de Nono como uma possível manifestação espectral, conforme provocado por Friedemann Sallis (SALLIS, 2018, p. 275), além dos próprios ideais apontados por Gérard Grisey (2000, p. 2-3), como: música enquanto harmonia ecológica, maior integração entre harmonia e timbre, integração de todos os sons (ruído branco inclusive), alternativas para o sistema temperado, exploração do tempo esticado e do tempo contraído, entre outros.

3. “O som é feito de som”¹¹: o estúdio eletrônico e a redescoberta do espaço

Em vários escritos, Luigi Nono relata sobre como seu processo composicional se abre a uma nova dimensão a partir do momento que começa a trabalhar dentro do estúdio eletrônico: “Entro no Estúdio (...) sempre ‘sem ideias’. Sem programas. Isto é fundamental, porque significa o abandono total do logocentro, a

9 Texto original: “When one tries to follow the score while listening to the recording, it soon becomes apparent that it is quite difficult to relate the recorded sound to the notation. Besides the ordinary instrumental sounds, the authorised score requires that the performers use a variety of extended techniques (...). This sound production is then subjected to electronically produced transformations, which are superimposed on the directly amplified sounds. Consequently, the editors, André Richard and Marco Mazzolini, readily admit that ‘the acoustic and dynamic result will not correspond to the graphic notation’” (BURLE, 2018, p. 259).

10 Para mais informações, ver capítulo “L’acousmatique” do *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer (Paris: Éditions du Seuil, 1966).

11 Texto original: “(...) sound is made with sound” (NONO, 2018, p. 372).

perda do princípio em virtude do qual uma ideia deveria sempre ser o antecedente da música” (NONO, 2014, p. 159). Essa declaração certamente diz respeito a uma diferenciação no processo de composição em que a escuta e a experimentação vêm antes das ideias e estruturação das formas. Além disso, ao entrar num estúdio, além de lidar com novas tecnologias e materialidades nas formas de produção e difusão sonoras, fica implícita a atuação direta dos técnicos no processo composicional¹². Esse trabalho coletivo impulsiona o processo criativo, tornando a composição com suporte tecnológico um processo composicional verdadeiramente experimental:

Não é bem verdade que o que você escolher é o mais correto. No trabalho no estúdio, na música eletrônica, isto é o que acontece. Há muitos imprevistos, problemas, erros - erros que são de grande importância, como teorizou Wittgenstein. Porque erro é o que acontece e o que quebra as regras. Transgressão. O que vai contra a instituição estabelecida¹³ (NONO, 2018, p. 368, tradução nossa).

Luigi Nono trabalhou com Marino Zuccheri, diretor e técnico do Estúdio de Fonologia RAI de Milão (FIGURA 3), durante um período de mais de quinze anos.

¹² Isso não quer dizer que Nono descarta o pensamento estrutural de uma peça, muito pelo contrário. Lachenmann afirma que “<Estrutura> parece-lhe uma palavra preciosa, preciosa no contexto dessa música, além desse texto [a música de Schoenberg]. O olhar não é dirigido aos sistemas de dados a serem instalados rapidamente, mas a uma estrutura que só é bastante misteriosa depois de toda a dissecação da construção” (LACHENMANN, 2004, p. 24).

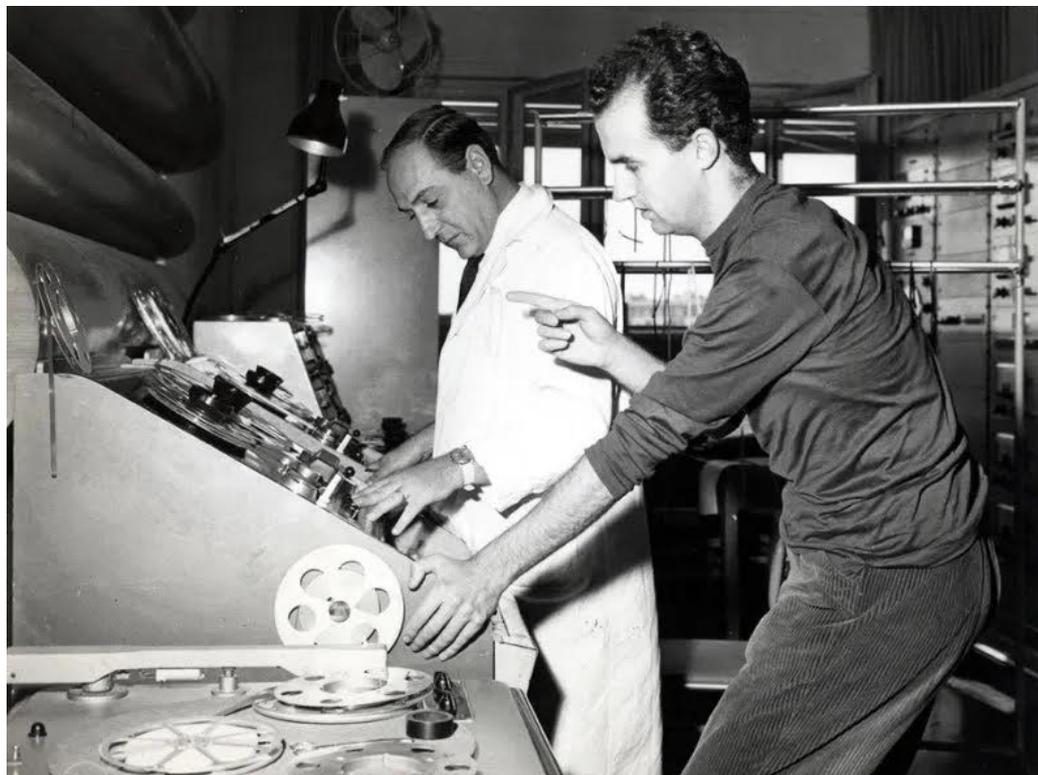
¹³ Texto original: “It is not quite true that whatever you choose is more correct. In the work in the studio, in electronic music, this is what happens. There are many unforeseen events, issues, errors - errors that are of great importance, as Wittgenstein has theorized.

Because error is what happens and breaks the rules.

Transgression.

What goes against the established institution” (NONO, 2018, p. 368).

FIGURA 3 – Foto: Marino Zuccheri e Luigi Nono no Estúdio de Fonologia RAI em Milão, na década de 1960.



Fonte: Disponível em: <http://120years.net/milan-electronic-music-studiodirector-luciano-berioitaly1960/>

Em outro texto de Nono, de 1986, justamente dedicado a Marino Zuccheri, além de uma descrição pormenorizada das etapas composicionais da época de elaboração de *A floresta*, Nono relata de forma muito fraterna toda experiência que aprendeu com Zuccheri como forma de lhe dar crédito de co-autoria da obra:

Suas lições teóricas inteligentes, gráficos explicativos no quadro-negro, sua maneira de ouvir e usar as ferramentas do estúdio, pesquisas comuns sobre tantos “outros diferentes”: outros compositores, outros estúdios eletrônicos existentes. No estúdio de Milão, havia uma aura técnica e humana que vibrava e de uma *maneira original*¹⁴ (NONO, 1986, *apud* DE BENEDICTIS, 2019, p. 350, tradução nossa).

¹⁴ Texto original: “His intelligent theoretical lessons, explanatory graphs on the blackboard, his way of listening and using the tools of the studio, common researches into so many “diferente others”: others composers, other existing electronic studios. At the Milan studio there was an aura both technical and human that vibrated and in an original way” (NONO, 1986, *apud* DE BENEDICTIS, 2019, p. 350).

Luigi Nono trabalhou por um período também com os atores do *living theatre* para a montagem da fita magnética de *A floresta*. O trabalho no estúdio não somente se adequou materialmente ao seu processo de compor de ouvido (manipulando, cortando as fitas, montando as partes etc.), mas também possibilitou a integração à composição dos recursos de espacialização e do *live-electronics*. Desde *La fabbrica illuminata* (1964) e *Composizione per Orchestra n.2* (1959), Nono já estava pensando nas possibilidades de trabalhar com o movimento dos sons no espaço acústico.

A floresta conta com um complexo sistema de difusão e espacialização dos sons. A disposição dos 3 atores, da soprano, do clarinetista, dos 5 percussionistas e dos 10 alto-falantes possibilitam uma infinidade de projeções e sensações sonoras dentro do espaço acústico (FIGURA 4a e 4b). De acordo com Nono:

...são necessários dois gravadores de quatro canais cada para a performance, com duas fontes sonoras diferenciadas: a primeira na frente da plateia, a segunda atrás dela... As vozes, o clarinete e as chapas de bronze tocam ao vivo em outra dimensão acústica. Além disso, as vozes e o clarinete são amplificadas - microfones e alto-falantes; e o filtro variável (de uma terça até uma oitava) opera diretamente sobre eles, trazendo dinamicidade, espacialmente e em termos de timbres¹⁵ (NONO, 1986, apud RIZZARDI, 1999, p. 49, tradução nossa).

A fita magnética, por sua vez, serve como um “guia”, ou partitura-sonora de referência para a intervenção e interação dos músicos ao vivo – diferentemente do *live-electronics* de *A Pierre*, como veremos logo adiante. Após finalizar todas as manipulações e gravações dos 8 canais das duas fitas, durante os ensaios, os músicos devem ficar atentos não somente com os sons das gravações, mas também com as suas próprias vozes que estão sendo captadas

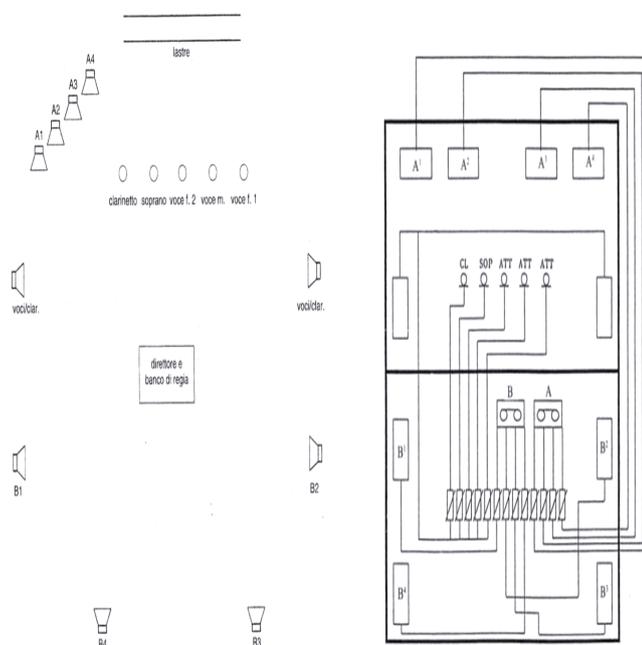
15 Texto original: “...two four-track tape recorders are required for the performance, with two differentiated sound sources: the first in front of the audience, the second around an behind it... The voices, the clarinet and the bronze sheets perform live in another acoustic dimension. In addition, the voices and the clarinet are amplified – microfones and loudspeakers; and the variable filter (one third of an octave) operates directly on them, bringing dynamicity, both spatially and in terms of their timbres” (NONO, 1986, apud RIZZARDI, 1999, p. 49).

por microfones e manipuladas pelo operador em tempo real. Um regente segue com um cronômetro e dá as entradas para os músicos através de gestos convencionais ou de luzes que iluminam os pés dos músicos. Um técnico cuida das entradas e intensidades dos 8 canais da gravação e outro técnico cuida dos volumes dos microfones (FIGURAS 5, 6 e 7). De acordo com Santini:

Aqui, o espaço e a amplificação são usados para expandir e aprimorar o significado da fragmentação linguística, que em *A floresta* varia de blocos inteiros de texto a fonemas individuais, articulados, justapostos e sobrepostos nas várias dimensões acústicas. Expostos de maneira não linear, os eventos sonoros exigem que o público se envolva na escuta ativa e reconstrua o significado de forma autônoma. Esse espaço sonoro convida os ouvintes a um envolvimento mais profundo com o evento, onde 'eles [os ouvintes] podem se tornar parte do processo artístico e criar autonomamente relacionamentos entre elementos individuais e mensagens artísticas¹⁶' (SANTINI, 2012, p. 94, tradução nossa).

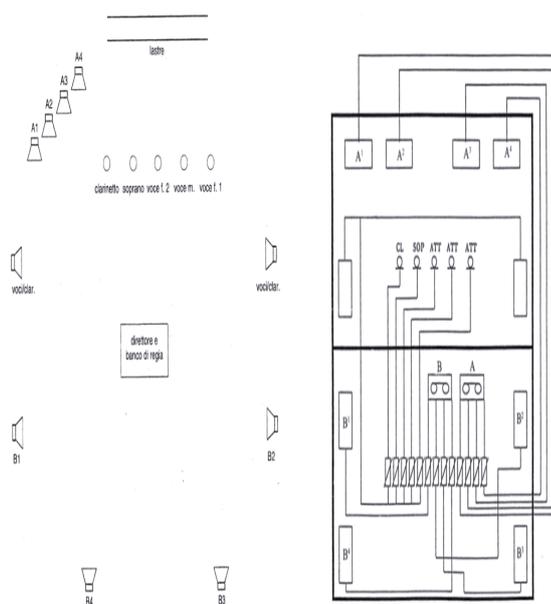
¹⁶ Texto original: "Space and amplification are used here to expand and enhance the significance of linguistic fragmentation, which in *A floresta* ranges from entire blocks of text down to individual phonemes, articulated, juxtaposed and superimposed within the various acoustic dimensions. Exposed in such a non-linear fashion, sound events require audiences to engage in active listening and to reconstruct meaning autonomously. Such a sound-space invites listeners to a deeper engagement with the event, one where 'they [the listeners] can become part of the artistic process and autonomously create relationships between individual elements and artistic messages'" (SANTINI, 2012, p. 94).

FIGURA 4a – Diagramas da disposição dos intérpretes e alto-falantes; B) Esquema de captação das vozes/clarinete e difusão dos 8 canais das duas fitas magnéticas.



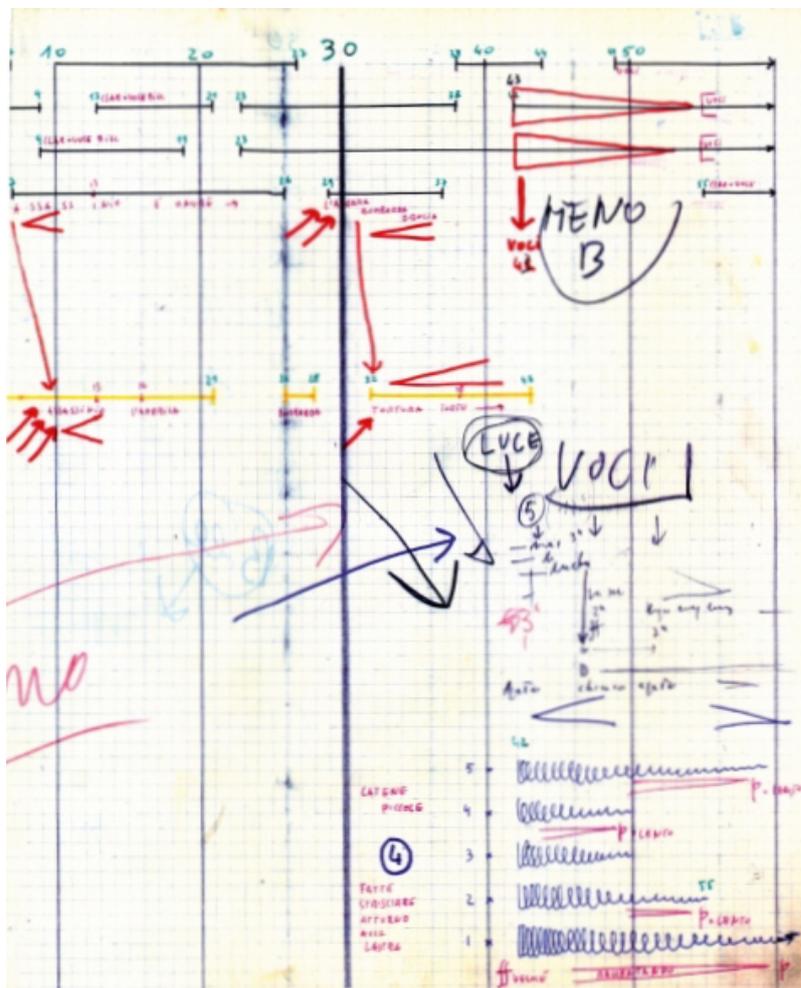
Fonte: NONO (1998, p. XLIV).

FIGURA 4b – Esquema de captação das vozes/clarinete e difusão dos 8 canais das duas fitas magnéticas.



Fonte: NONO (1998, p. XLIX).

FIGURA 5 – Trecho de um esboço manuscrito de Luigi Nono da partitura de *A floresta*.



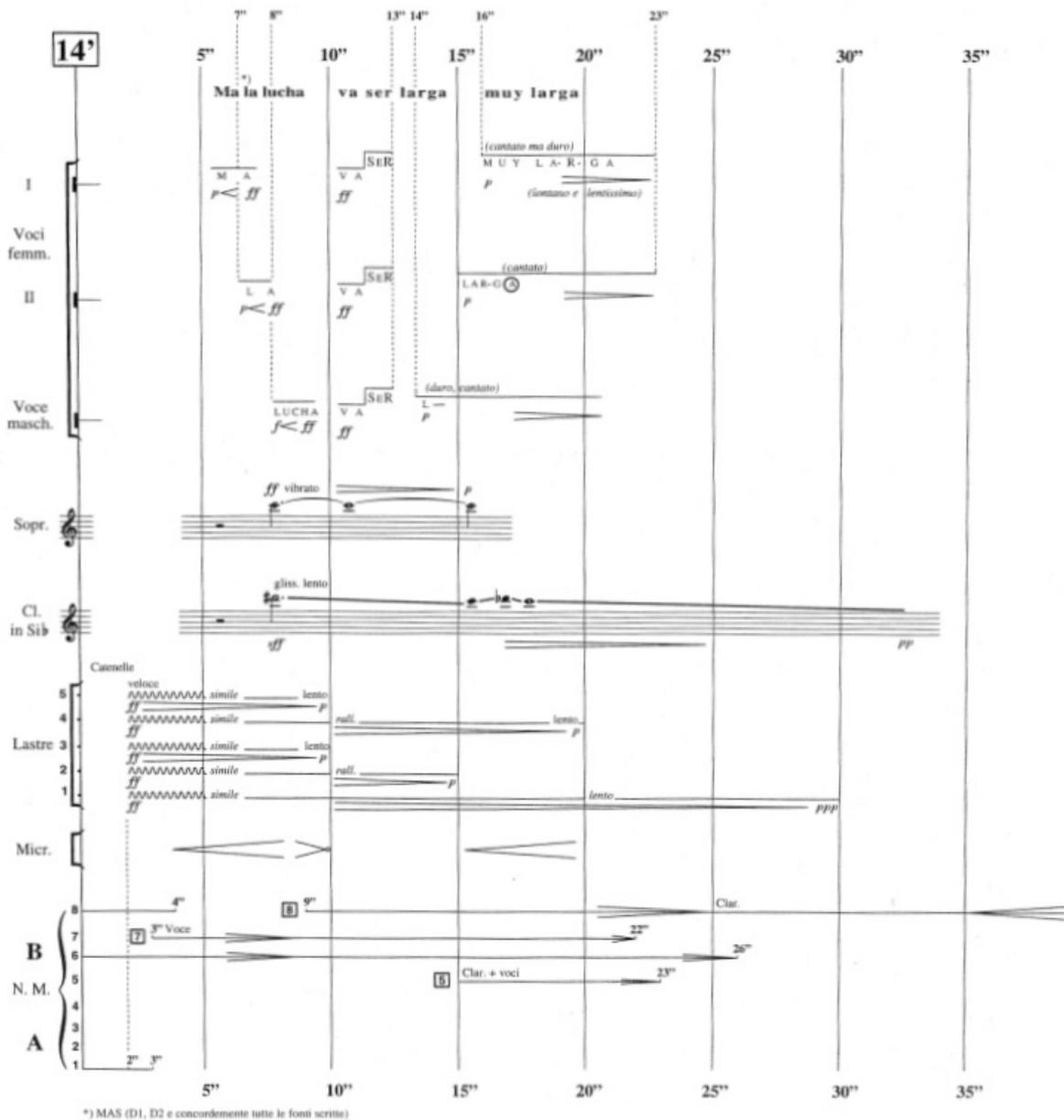
Disponível em: <https://www.festival-automne.com/en/edition-2014/luigi-nono-ricorda-cosa-ti-hanno-fatto-in-auschwitz>

FIGURA 6 – Fotograma do vídeo-documentário dos primeiros ensaios de *A floresta*. No primeiro plano, está o clarinetista Willian O.Smith, a soprano Liliana Poli e os três atores Kadigia Bove, Berto Troni e Elena Vicini. A iluminação em seus pés serve de guia para determinadas entradas das vozes. Ao fundo, estão os cinco percussionistas com as placas de bronze (GALLEHR, 1968).



Disponível em: <https://youtu.be/SOBhArVIC8>. Acesso em: 15 jan. 2021.

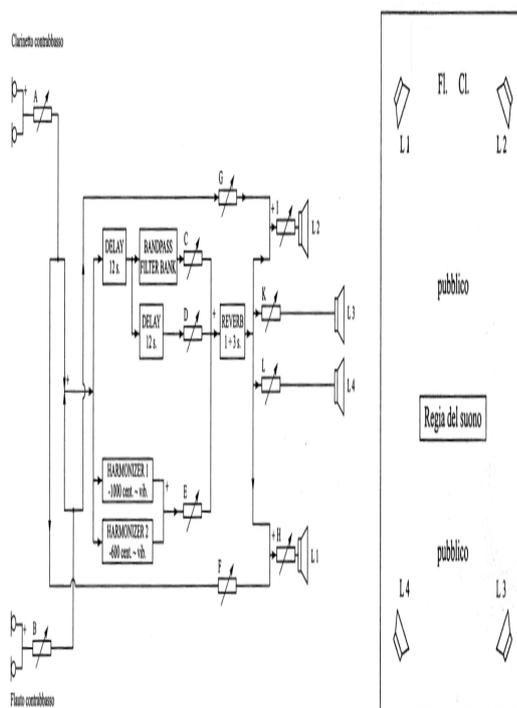
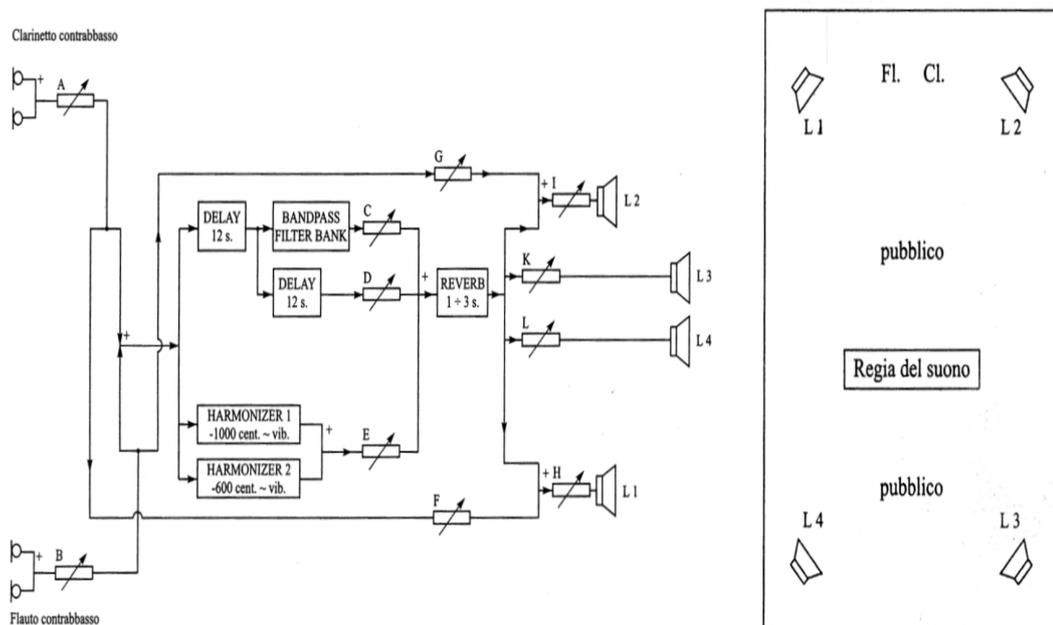
FIGURA 7 – Trecho da partitura de *A floresta*, ilustrando as diferentes entradas dos 8 canais das duas fitas (A e B) e da ação dos outros intérpretes ao vivo.



Fonte: NONO (1998, p. 15).

Em uma configuração mais simples, porém, não menos rica, espectralmente falando, Nono emprega conceito similar de *A Floresta* em *A Pierre*, fazendo uso de: harmonizer (2), delay (2), filtro passa-banda (3 bancos), reverb (1), caixa acústica (4), microfones dinâmicos (4) (FIGURA 8).

FIGURA 8 –Configuração de áudio de *A Pierre*.



Fonte: NONO (1996, p. IX).

Diferentemente de *A Floresta*, em *A Pierre*, Nono conta com uma estrutura 100% de processamento em tempo real, o que

compromete muito mais sua filosofia de ocupar o espaço acústico. Temos, de certa forma, um ecossistema sonoro, no sentido empregado por Agostino Di Scipio (2018, p. 17). Com Nono, o espaço entra como força moduladora, interativa, quase como um parâmetro composicional, porém impossível de ser previsto e notado: “A música que procuro é escrita com o espaço: nunca é a mesma em todos os espaços, mas, em vez disso, trabalha com ela”¹⁷ (NONO, 2018, p. 368). Aqui, a ideia de colaboração e interação na música de Nono vai além da relação humana. Ela se estende e incorpora a fisicalidade do próprio ambiente.

4. Considerações finais

Dada a complexidade para a performance dessas obras, uma análise estrutural perderia o sentido na tentativa de descrever suas lógicas e estruturas formais. Tal complexidade reflete toda uma vivência a partir de um processo de criação colaborativa e de experimentação de uma escuta situada e aberta às contingências, processo esse que abrangeu no mínimo 20 anos da carreira do compositor. Não é possível escutar essa experiência só pela leitura ou análise da partitura. Como dissemos no início, “compor de ouvido” e “com-posição” é se posicionar reciprocamente com o outro, posicionar a escuta simultaneamente para dentro e fora de nós mesmos, e aberto ao que ainda não ouvimos. Luigi Nono renova a prática composicional por uma expansão dos modos de “dar ouvidos” aos novos mundos sonoros e novas formas possíveis de vivências. O trabalho no estúdio lhe proporcionou essa viragem a partir da década de 60 até o final de sua vida:

Primeira lição imediata: o estúdio eletrônico não exigia projetos “pré-planejados” sobre a mesa, mas estudo—experimentação—*sempre ouvindo em tempo real* a todo momento, com uma paciência dedicada que se estendia além do “tempo”, com um

¹⁷ Texto original: “The music I’m looking for is written with the space: it is never the same in every space, but instead works with it” (NONO, 2018, p. 368).

contínuo aprofundamento do possível e do impossível—modos utópicos musicais de pensar e conhecer (*pensari e saperi*), para chegar a *outros* modos de pensar teórico-práticos e musicais, incluindo o uso do espaço. (...) A composição começa *ex nihilo*, revelando e desvelando princípios de composição inerentes ao material, princípios que gradualmente se “combinam”, elucidando o próprio material. (...) E o material acaba por ser “impresso” e “impresso” várias possibilidades de composição: ouvi-las - despertá-las - intuí-las! A “preparação” leva muito tempo (a composição já havia começado?), não apenas por causa da técnica de emenda contínua da fita, (...) mas porque se procedeu *adicionando inicialmente junto* os materiais processados, a si próprios e a um ao outro, processando-os novamente - muitos testes e re-testes, descarte, experimentos refeitos. Não é uma soma aritmética ou mecânica. E ouvindo, analisando, ouvindo, *ouvindo continuamente*: os pensamentos musicais foram esclarecidos lenta e inesperadamente. Muitos momentos sucessivos de composição musical (esboços-estudos preparatórios)¹⁸ (NONO *apud* DE BENEDICTIS, 2018, p. 349-351, tradução nossa).

Essa atitude perante o trabalho em estúdio encontra uma justificativa ao examinarmos seus escritos, em especial seu famoso texto *O erro como necessidade*, em que Nono manifesta sua assídua curiosidade pela questão da incorporação do erro:

O silêncio.
É muito difícil de escutar.
Muito difícil escutar, no silêncio, os outros.

¹⁸ Texto original: “First immediate lesson: the electronic studio did not require projects “preplanned” on the desk, but rather study—experimentation—*always listening in real time* at every moment with a devoted patience extending beyond “time,” with a continuous deepening of possible and impossible-utopian musical ways of thinking and knowing [*pensari e saperi*], to arrive at *other* theoretical-practical and musical ways of thinking, including the use of space. (...) The work began *ex nihilo* by revealing and unveiling compositional principles inherent in the material, principles which gradually “combined,” elucidating the material itself. (...) And the material turned out to be already “imprinted,” and it “imprinted” various compositional possibilities: to listen to them—arouse them—intuit them! The “preparation” required a long time (had the composing already begun?), not only because of the technique of continually splicing the tape, (...) but because one proceeded by *initially adding together* the processed materials, to themselves and to each other, processing them again—so much testing and retesting, discarding, experiments redone. Not an arithmetical or mechanical sum. And listening-analysis-listening, *continuous listening*: musical thoughts became clarified slowly and unexpectedly. Many successive moments of musical composition (sketches-preparatory studies)” (NONO, 2018, *apud* DE BENEDICTIS, 2018, p. 349-351).

Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras ideias. Quando se escuta, procura-se muitas vezes reencontrar-se a si mesmo nos outros. Reencontrar os próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro. E isto é uma violência totalmente conservadora.

Em vez de escutar o silêncio, em vez de escutar os outros, estamos à espera de nos escutarmos a nós próprios, uma vez mais. É uma repetição que se torna académica, conservadora, reaccionária. É um muro contra os pensamentos, contra aquilo que não é possível, por enquanto, explicar. É a consequência de uma mentalidade sistemática, baseada nos *a priori* (interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Prefere-se a comodidade, a repetição, o mito; prefere-se escutar sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças que nos permitem demonstrar a nossa inteligência (NONO, 2018, p. 367).

A incorporação do erro, a integração da acústica do espaço, a criação coletiva, tudo contribui para uma emancipação sonora, não no sentido histórico-musical, mas possivelmente na própria perspectiva humana: “Talvez a nossa era seja aquela cuja experiência fundamental é a de *desaprender*, ou *não saber mais* o que é conhecido, deixar o esquecimento fazer seu trabalho de revisar imprevisivelmente a sedimentação de culturas e crenças que temos atravessado¹⁹” (NONO, 2018, p. 375). Nesse sentido, encon-

19 Texto original: “Perhaps ours is the age whose fundamental experience is that of unlearning, or no-longer-knowing what is known, to let forgetfulness do its job of unpredictably revising the sedimentation of cultures and beliefs that we have traversed” (NONO, 2018, p. 375).

tramos ressonância entre o pensamento de Nono e as teorias de pós-humanismo, no sentido de diminuir a decisão humana e criar um distanciamento crítico:

A mudança pós-antropocêntrica das relações hierárquicas que tinham privilegiado 'o Homem' exige uma forma de distanciamento e um reposicionamento radical por parte do sujeito. O melhor método para realizar isto, é através da estratégia de desfamiliarização ou distância crítica da visão dominante do sujeito. A des-identificação envolve a perda de hábitos familiares de pensamento e representação a fim de preparar o caminho para alternativas criativas²⁰ (BRAIDOTTI, 2013, p. 88-89).

O problema da escuta se torna uma questão central do último período composicional de Nono na sua busca incansável e incessante dos *infiniti possibili*, produzindo sempre outras escutas na contramão do que ele considera uma "tragédia" de uma escuta hegemônica, passiva e conservadora, que se fecha em si mesma diante do Outro, do diferente, do imprevisível e do não familiar. Compor de ouvido para a produção de uma escuta de vozes numa manifestação de estudantes ou operários, de uma escuta de fragmentos de textos (mesmo que seja somente uma escuta interiorizada, sem som), escuta de instrumentos e vozes que se transmitem acusticamente ou eletroacusticamente entre notas longas, harmônicos complexos (multifônicos), microintervalos, ruídos sutis, *delays*, filtros e reverberações (*suono ombra*), escuta que vem de simultâneas fontes e se movimentam diversamente pelo espaço (*suono mobile*), escuta de multi-temporalidades e de nuances timbrísticas e dinâmicas quase imperceptíveis (*pppppp*), escuta do silêncio e do caos, do eu e do outro.

Nesse sentido, compor de ouvido reconduz ao ato de trazer a escuta para frente, para diante da taticidade das fontes sonoras,

²⁰ Texto original: "The post-anthropocentric shift away from the hierarchical relations that had privileged 'Man' requires a form of estrangement and a radical repositioning on the part of the subject. The best method to accomplish this is through the strategy of defamiliarization or critical distance from the dominant vision of the subject. Dis-identification involves the loss of familiar habits of thought and representation in order to pave the way for creative alternatives" (BRAIDOTTI, 2013, p. 88-89).

da tangibilidade de tocar/ouvir com bocas e mãos os objetos sonoros. Por isso, também o termo “produção” de escutas pode ser entendido não apenas como fabricação de tipos sonoros dados ao ouvido, mas refere-se substancialmente ao ato de tornar presente uma coisa sonora num espaço em sua imediatidade. “Produção de presença” que “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Uma obra musical enquanto ensaio ou performance – enquanto sistema vivo, orgânico – guarda e reúne em sua materialidade uma multiplicidade de momentos e vivências; produção de escutas que se desdobram no tempo e espaço como acontecimentos singulares, arquipélago de memórias e sensações.

REFERÊNCIAS

BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Polity Press, 2013.

BURLE, Jan. Fixing the fugitive A case study in spectral transcription of Luigi Nono’s A Pierre. Dell’azzurro silenzio, inquietum. A più cori for contrabass flute in G, contrabass clarinet in B flat and live electronics (1985). *In: Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study*. Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra (org.). New York: Routledge, 2018.

DE ASSIS, Paulo. “Revisiting Luigi Nono’s Suffered, Serene Waves.” *In: CRISPIN, Darla & GILMORE, Bod (Eds). Artistic Experimentation in Music – An Anthology*. Leuven: Leuven University Press, 2014.

DI SCIPIO, Agostino. Dwelling in a field of sonic relationships ‘Instrument’ and ‘listening’ in an ecosystemic view of live electronics performance. *In: Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study*. Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra (org.). New York: Routledge, 2018.

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade**. Lisboa-Portugal, 2012.

FABBRICIANI, Roberto. Walking with Gigi. **Contemporary Music Review**, p. 7-15. 1999.

FONDAZIONE ARCHIVIO LUIGI NONO ONLUS. **A Pierre**. Dell'azzurro silenzio, inquietum. Disponível em: <http://www.luiginono.it/opere/a-pierre-dellazzurro-silenzio-inquietum/>. Acesso em: 30 set. 2020.

GALLEHR, Theo. **Denn der Wald ist jung und voller Leben**, television documentary, WDR, Cologne, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/SOBhArVIC8>. Acesso em: 15 jan. 2021

GRISEY, Gérard. Did you say Spectral? Tradução: Johuas Fineberg. **Contemporary Music Review**, vol.19, parte 3, p. 1-3, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HUBER, Nicolaus A.; METZGER, Heinz-Klaus; HESPOS, Hans-Joachim; LACHENMANN, Helmut, METZMACHER, Ingo; LESLE, Lutz. Musik ist keine Sahnetorte, die man den Hörern Unterhaltsam ins Gesicht klatscht. **Neue Zeitschrift für Musik**, vol. 165, n. 3, p. 23-25, Schott Music GmbH & Co. KG, 2004.

JESCHKE, Lydia. Geschichte versus Tradition: Luigi Nonos Musiktheater. **Neue Zeitschrift für Musik**, v. 165, n. 3, p. 12-17, Schott Music GmbH & Co. KG, 2004.

MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Revista Cena**, Porto Alegre, v. 1, p. 1-14, 2013.

NADAI, Carolina Camargo de. PÔR-SE COM, COMPOR: corresponsabilidades no encontro performer-espectador. **Revista Aspas**, São Paulo, vol. 4, nº 1, p. 14-20, jun. 2014.

NONO, Luigi. **A floresta é jovem e cheia de vida**. Partitura, Itália: Ricordi, 1998.

NONO, Luigi. **A Pierre**. Dell'azzurro silenzio, inquietum. Partitura, Itália: Ricordi, 1996.

NONO, Luigi. **Luigi Nono** - Escritos e Entrevistas. Paulo de Assis (ed.). Trad. de A. Mourão, Casa da Música, Centro de Estudos de Sociologia e

Estética Musical. Coleção: Escritos de compositores contemporâneos. Porto: Empresa Diário, 2014.

NONO, Luigi. **Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writings and Interviews.** Angela Ida De Benedictis, and Veniero Rizzardi (ed.). Oakland, California: University of California Press, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. The Emancipation of Referentiality through the Use of Microsounds and Electronics in the Music of Luigi Nono.

Proceedings of Korean Electro-Acoustic Music Society's 2014 Annual Conference (KEAMSAC2014) Seoul, Korea, 8-9 October 2014.

RIZZARDI, Veniero. Notation, oral tradition and performance practice in the works with tape and live electronics by Luigi Nono. **Contemporary Music Review**, p. 47-56, 1999.

SALLIS, Friedemann. A spectral examination of Luigi Nono's *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985). *In: Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study.* Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra (org.). New York: Routledge, 2018.

SANTINI, Andrea. Multiplicity – Fragmentation – Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice. **Journal of the Royal Musical Association**, p. 71-106, 2012.

SCHALLER, Erika. Intelligenz, Fantasie und Anteilnahme...: Luigi Nonos «a floresta é jovem e cheia de vida» (1966). **Neue Zeitschrift für Musik**, v. 165, n. 3, p. 34-37, Schott Music GmbH & Co. KG, 2004.

ZATTRA, Laura. Collaborating on composition: The role of the musical assistant at IRCAM, CCRMA and CSC. *In: Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study.* Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle, Laura Zattra (org.). New York: Routledge, 2018.

ZATTRA, Laura; BURLEIGH, Ian; SALLIS, Friedemann. Studying Luigi Nono's *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) as a Performance Event. **Contemporary Music Review**, p. 411-39, 2011.

Agradecimentos

À Alexander von Humboldt Stiftung pelo apoio por meio do programa Return Fellowship para pesquisadores de pós-doutoramento.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.