

A vocação política do teatro musical contemporâneo

o exemplo de três obras de Mauricio Kagel, Hans Werner Henze e Helmut Lachenmann¹

Ledice Fernandes de Oliveira Weiss²

Université de Nice Sophia Antipolis (CTEL), Nice, França

Resumo: O presente artigo visa identificar os meios pelos quais três obras de teatro musical contemporâneo incorporam em sua própria linguagem musical, técnico-instrumental e cênica uma preocupação eminentemente política, que lhes leva, por diferentes vias, a inovar o gênero.

Palavras-chave: Teatro musical. Ópera. Política. Estética musical. Alemanha. Gesto musical e instrumental.

Abstract: This article aims to identify the means by which three works of contemporary musical theater embody in his own musical, technical-instrumental and scenic language a real political concern that leads them, in different ways, to innovate the genre.

Keywords: Musical theater. Opera. Politics. Musical aesthetics. Germany. Musical and instrumental gesture.

¹ Submetido em: 30/10/2014. Aceito em: 29/11/2014.

² Doutora em Música e Musicologia pela *Université de Bourgogne* (2013), Master II em Musicologia pela *Université de Lyon II* (2006), Aperfeiçoamento em violão pelo *CNR de Strasbourg* (2005), *Meisterklassendiplom* (2003) e Diploma artístico (2001) pela *Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg*, Mestre em Música e Musicologia pela UFRJ (1999) e Bacharel em Artes cênicas pela ECA-USP (1995). Afilhada ao laboratório de pesquisa CTCL da universidade de Nice à partir de 2014.

Existe uma ligação entre a arte e todas as relações de produção? Entre arte e classe social? Conteúdo revolucionário e qualidade artística coincidem? O criador deve ser a expressão da classe para a qual ele luta? O artista de uma classe em declínio produz somente uma arte decadente? O realismo corresponde às demandas sociais?»³ (FENEYROU, 2003, p.22)

Nosso objetivo é o de identificar os diferentes tipos de manifestação de um conteúdo abertamente político em um repertório musical contemporâneo que surgiu na segunda metade do século XX, o teatro musical, gênero em constante diálogo com a tradição operística. Dentro deste vasto repertório, selecionamos três obras representativas:

- *Sonant* (1960) de Mauricio Kagel,
- *We come to the river* (1976) de Hans Werner Henze,
- *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1996) de Helmut Lachenmann.

A escolha destes exemplos revela um interesse particular por um tipo específico de teatro musical, majoritariamente caracterizado por suas dimensões reduzidas comparativamente às de uma ópera tradicional, e pelo fato de os instrumentistas participarem em mesmo grau que os cantores, atores ou dançarinos à construção do discurso. Os três compositores estiveram, enfim, ativos na Alemanha durante um período histórico em que, de uma forma ou de outra, os artistas daquele país acabavam tendo que se posicionar politicamente através de suas obras. Por estas razões, as obras teatrais escolhidas nos fornecem um bom panorama estético de uma «geração de artistas engajados». (ESCAL, 2001, p. 5.)

A questão política na arte é uma questão fundamental de estética musical. Segundo Walter Benjamin, que em 1935 questionava a relação entre arte e sociedade, a arte tem um papel político estratégico na maneira como os homens vêm a sociedade. (BENJAMIN, 2008.) No mais, Benjamin lança a ideia, que será posteriormente compartilhada por outros filósofos, de que a arte pode ser uma arma de resistência às convenções sociais e à cultura de massa (ver ADLINGTON, 2009, p.3). “O que a obra de arte promete em sua percepção sempre inacabada e jamais fixa é uma resistência extra e uma oposição à ordem fixa do mundo.”⁴ (CREPON, 2002, p. 42)

Também para o filósofo argeliano-francês Jacques Rancière, uma arte “política” seria aquela que se distancia das formas comerciais e compartimentadas de arte. Fazendo “coincidir vanguarda política e vanguarda artística”, o *potencial político* da obra de arte estaria justamente ligado à sua “separação radical

³ «Y a-t-il un lien entre art et ensemble des rapports de production ? Entre art et classe sociale ? Contenu révolutionnaire et qualité artistique coincident-ils ? Le créateur doit-il être l'expression de la classe pour laquelle il lutte ? L'artiste d'une classe sur le déclin produit-il autre chose qu'un art décadent ? Le réalisme correspond-il très étroitement aux exigences sociales?»

⁴ «Ce que l'œuvre d'art promet dans sa perception toujours inachevée et jamais figée, c'est un surcroît de résistance et d'opposition à l'ordre figé du monde».

das formas de mercadoria estética” produzidas pela sociedade. (RANCIÈRE, 2004, p. 58)

Dentro desta perspectiva, os anos 1960 caracterizam mundialmente um período de renovação artística, particularmente com relação às orientações políticas das obras de arte. Aparece um tipo de teatro de inspiração brechtiana que pratica a crítica e a provocação, especialmente política e social, cujo representante principal foi o compositor italiano Luigi Nono.

Contexto histórico e social

A música para o teatro parece cair em desuso no início do século XX; é somente a partir do início dos anos 1960 que certos compositores da nova geração, tais que Stockhausen, Berio e Nono, decidem escrever novamente para o teatro. Logo aparecem duas tendências: aquelas que se inspiram de uma verdadeira dramaturgia, e outras que, como as obras de Kagel, possuem uma teatralidade implícita.

Assim, o teatro musical da década de 1960 é o resultado de revoluções estéticas promovidas no final da Segunda Guerra Mundial, como as transformações sofridas pela própria linguagem musical pós-serial. Por exemplo, os três compositores que iremos analisar participaram das primeiras edições do festival de verão de Darmstadt, que lhes relegaram como patrimônio uma formação musical estrutural, dissidente do serialismo.

Questionam-se então vários aspectos da ópera tradicional: o contexto social burguês, a relação entre texto e música, e a natureza narrativa da linguagem musical. Nasce assim (em oposição à ópera tradicional, considerada ultrapassada) um “novo teatro musical”, “revolucionário”, defendido pelo italiano Luigi Nono⁵, compositor cuja influência direta será sentida em Hans Werner Henze, Mauricio Kagel e Helmut Lachenmann.

É assim que, no início dos anos 1960, Kagel (que embora fosse originário da Argentina, vivia desde os anos 1950 na Alemanha) explora com grande liberdade uma nova linguagem musical, inventando um gênero que ficou conhecido como “teatro instrumental”, ao qual pertence sua obra *Sonant* (1960). Este novo gênero lhe permite então construir uma forma pessoal de “música da negação”, cujo conteúdo seria “inegavelmente político”⁶.

O final dos anos 1970 na Alemanha foi marcado por conflitos sociais e políticos, como o seqüestro de um avião e o assassinato de Siegfried Buback e Juergen Ponto, respectivamente

⁵ Nono chega a redigir um manifesto em favor de um *novo teatro musical*, e ao mesmo tempo põe suas ideias em prática em obras como *Prometeo*. (NONO, 1993, p. 192)

⁶ Segundo Kagel, a *negação* na música nasce de sua natureza paródica e de uma linguagem marcada por uma certa “ironia distanciada.” Além disso, a *negação* Kageliana também consiste em substituir o som pelo gesto que o produz, coisa que nada mais é do que uma outra forma de paródia. Um exemplo pode ser observado em sua obra *Solo*, em que um maestro dirige uma orquestra imaginária, sem obter nenhum som. Assim o compositor define sua música como sendo composta de elementos subversivos e destrutivos, que incorporam gestos teatrais e políticos.

procurador federal e diretor de um banco em 1977. Na época, membros da RAF, uma organização terrorista de extrema-esquerda alemã são, então, condenados à prisão perpétua e acabam por morrer ou assassinados, ou por suicídio. Entre eles estava Gudrun Ensslin, amiga de infância que vinte anos mais tarde inspira Lachenmann a escrever *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Além disso, esse período corresponde à composição de *We come to the river* de Hans Werner Henze.⁷

Se por um lado Lachenmann produz na época uma só obra “politizada” (*Salut für Caudwell*, 1977), sua *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* retoma a questão política sob um outro ângulo. Composta durante os anos 1990, trata-se de sua única “ópera”, que Helmut Lachenmann hesita em chamar assim, preferindo a expressão *Musik mit Bildern* (“música com imagens”). Dando uma volta de 360 graus, Lachenmann (que até então rejeitara a ideia de compor obras cênicas) torna-se subitamente, de acordo com Giordano Ferrari, um dos compositores que marcam a história da ópera na segunda metade do século XX, ao lado de Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm, Luigi Nono e Olga Neuwirth. (FERRARI, 2009, p. 11- 26.)

O pensamento político da música de Mauricio Kagel

Quando contemplo a miséria do mundo, não me é possível compor com seriedade uma música cuja pretensão seja diminuir tal miséria. A música não ajuda em nada a aliviar a miséria. O fato de denunciar publicamente as misérias do mundo e desfazer-lhe com música nada tem a ver com música.⁸ (KAGEL, In: BARBER, 1987, p. 79).

A obra de Mauricio Kagel aborda a questão política de forma sutil. Por um lado, ela reflete uma aparente tendência “apolítica”, própria de uma geração alemã ocidental da década de 1950. De acordo com Lehmann, esta “rejeição” da questão política reflete “uma tentativa de esquecer o passado, voltando-se para a ‘cultura’”. (LEHMANN, 2002, p.76-77.)

Por outro lado, o aparente desengajamento político de Kagel esconde uma profunda preocupação social, que se manifesta por outras vias do que pelo discurso politizado. Assim, é na própria transgressão da linguagem do teatro musical (em seu plano formal, na tendência à desconstrução e à interdisciplinaridade) que se situa sua ação política e de protesto. O compositor explica assim sua visão político-histórica da música: “A minha experiência é a de que um compositor dificilmente pode se atrever a questionar temas importantes de verdade, sem ao mesmo tempo

⁷ *We come to the River* é concluída em 1975, e estreada com grande sucesso dia 12 de julho de 1976.

⁸ “Cuando contemplo la miseria del mundo, me es imposible componer seriamente música cuya pretensión sea disminuir esta miseria. La música no ayuda nada a aliviar la miseria. El hecho de denunciar públicamente las miserias del mundo y disfraczarlas con música, no tiene que ver nada con la música.”

⁹ « une tentative d’oublier le passé en se tournant vers la ‘culture’ ».

questionar verdadeiramente a música, a arte do *façon* musical e a história da música.”¹⁰ (KAGEL, 1989, p.77.)

Além disso, o caráter político da obra de Kagel também pode ser observado em seu aparente “interculturalismo” - como na obra de Henze - através da mistura de diferentes práticas musicais, instrumentos, línguas e mitologias. Abaixo, um extrato do prefácio de *Sonant*, em que é sugerida uma lista não exaustiva de instrumentos de percussão de origens diversas, a serem selecionados e tocados por cada um dos instrumentistas.

2.1 Les musiciens choisissent eux mêmes les 21 instruments à peau; la liste suivante n'est qu'un exemple :

- 2 tambourins
- 2 bongos
- 2 timbales cubaines
- 1 tarole
- 2 caisses claires avec déclencheur de timbre (peau de timbre au-dessus)
- 2 congas
- 1 caisse roulante
- 2 tom-tom
- 1 timbale piccolo (très aigue)
- 2 timbales chromatiques à pédale
- 1 timbale très grave (si possible jusqu'au do grave)
- 2 grosses caisses (très graves)

Fig.1 –*Sonant*, de Mauricio Kagel [partitura], Avant-propos, p. 24.
© Copyright [1960] by [Peters] Reproduced by kind permission of Peters Edition Limited, London

Por estas razões, o gesto político é para Mauricio Kagel relacionado ao gesto teatral e ao processo de desconstrução da linguagem. Assim, ele inventa o conceito de “teatro instrumental”, um sistema essencialmente baseado na gestualidade, nas reações e atitudes dos músicos para com as situações cênicas e musicais propostas pela partitura. No teatro instrumental, o “conflito” é muitas vezes estabelecido entre o músico e seu instrumento, ou entre os músicos entre si. É, portanto, uma forma de arte que dramatiza um problema que é, em princípio, puramente técnico.

A música adquire assim uma essência teatral, e brota, quase espontaneamente, da simples *presença*, da interação, dos movimentos, gestos, ações e jogos cênicos (muitas vezes requintados com uma estética do *absurdo* e de humor) criados entre os músicos.

Sonant (1960) para violão (e guitarra), contrabaixo, harpa e instrumentos de percussão é uma das primeiras obras de teatro instrumental de Mauricio Kagel, cuja partitura consiste, ao contrário de uma notação musical tradicional, em uma série de instruções gestuais explicadas textualmente aos artistas. Assim, a partitura é dividida em cadernos independentes, misturando notação musical tradicional, símbolos que representam diferentes ações instrumentais, gráficos e instruções verbais. A harpa, no exemplo abaixo, possui uma partitura com notação gráfica.

¹⁰ „Meine Erfahrung ist, dass man sich als Komponist kaum an wirkliche wichtige Themen heranwagen kann, ohne wichtige Fragen der Musik, des musikalischen Handwerks und der Musikgeschichte gleichzeitig zu berühren.“

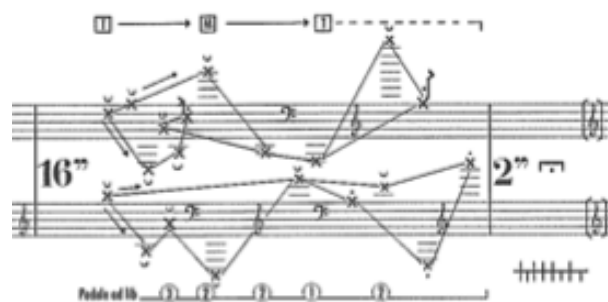


Fig.2 – *Sonant*, de Mauricio Kagel [partitura], *Faites votre jeu I*, parte de harpa.
© Copyright [1960] by [Peters] Reproduced by kind permission of Peters Edition Limited, London

Um outro aspecto da música de Mauricio Kagel que reveste uma dimensão política provém de uma técnica que ele denominou "heterofonia". Trata-se de um tipo de contraponto, abordado de forma semelhante à que Hans Werner Henze lhe atribui, que permite a diferentes vozes de uma textura sonora de compartilharem um mesmo status "democrático" e "solista", não havendo assim hierarquia entre elas. Este procedimento polifônico pode ser encontrado em *Sonant*, em que os instrumentos são totalmente independentes uns dos outros.

Levada ao extremo, a ideia de Kagel de "superpor individualidades" o conduz à obra *Heterophonie* (1959-1961) para orquestra, na qual se observa o princípio da heterogeneidade e da independência total de cada instrumento. Assim, a orquestra sinfônica é considerada como uma sociedade onde cada indivíduo é considerado "importante": "O projeto *Heterophonie* era uma utopia: individualizar a massa". (KAGEL, 1993, p.13.)

Finalmente, pode-se detectar a presença de uma base política nas obras multimidiáticas de Mauricio Kagel, especialmente em sua produção musical radiofônica e cinematográfica. No entanto, é particularmente em seus *Hörspiele* (peças radiofônicas) que Kagel implanta seu conteúdo político mais engajado - sem contudo cair em estereótipos - principalmente graças à presença de um texto falado, e de um uso "revolucionário" desse texto em relação à música. Segundo Frisius,

Kagel, que expressou enfaticamente suas dúvidas sobre a possibilidade de expressão política na música pura, deixa sugerir, em suas peças para rádio, que a música em contextos extra-musicais e especialmente quando vinculada à palavra, pode escapar às dificuldades previsíveis de uma arte politicamente engajada, sem necessariamente cair na abstinência política.¹¹ (FRISIUS, 1977, p. 55.)

¹¹ « Kagel, qui a fort énergiquement formulé des doutes quant à la possibilité d'une expression politique dans la musique pure, laisse entendre, par ses pièces radiophoniques, que la musique, dans des contextes extra-musicaux et particulièrement en rapport avec la parole, peut échapper aux difficultés, faciles à concevoir, d'un art politiquement engagé, sans pour autant tomber dans l'abstinence politique. »

***We come to the river* : uma obra de conteúdo deliberadamente político**

We come to the river, designada em sua partitura como “ações para música”, é a obra mais abertamente política e violenta de Hans Werner Henze, segundo ele mesmo. Sua trama tece uma crítica mordaz contra uma ditadura corrupta e uma sociedade cruel e, embora o cenário seja completamente fictício, os eventos que ele descreve são alegorias da leitura que Henze faz de sua época, especialmente em uma fase militante de sua vida.

De fato, a obra é composta entre 1973 e 1975, um período histórico no qual Henze se mostra diretamente envolvido com tais questões, e torna-se membro do Partido Comunista Italiano em 1976, seguindo o exemplo de seu mestre e amigo Luigi Nono.

Assim o roteiro de *We come to the river* trata de um império imaginário vivendo em uma época indeterminada, dirigido por uma ditadura sangrenta e fria, em que o povo, oprimido, está prestes a causar uma rebelião. A trama é inventada em parceria com o roteirista inglês Edward Bond, cuja obra literária de então trata frequentemente dos temas da repressão e da liberdade.

A crítica sócio-política se manifesta em *We come to the river* de maneira particularmente semelhante ao *Satyricon* de Bruno Maderna, pelo “próprio ato de representar, através da encenação de uma sociedade (...) corrompida, o declínio da sociedade contemporânea”. (VINCIS, 2006, p. 39.) Henze, como Maderna, aborda esse mundo “fictício” através de um tratamento lingüístico realista, graças à maneira como a obra representa, em uma oposição dramática, dois pólos sociais: o daqueles que detêm o poder, e o daqueles que são afetados por ele.

Outro fato que chama a atenção na obra é o fato de ela *querer desmascarar* a violência, desejo que é fruto da vivência pessoal, na infância e na idade adulta, do compositor. De forma complementar, Edward Bond vê a violência como parte intrínseca da natureza humana em sociedades capitalistas. “Segundo Bond, a violência tornou-se um novo mito, cuja importante função é de auto-preservação e expansão do sistema capitalista”¹². (PETERSEN, 1998, p. 72.)

Como consequência desta violência, e caracterizando um teatro “representacional” (em oposição a um tipo de teatro, como o de Kagel, em que não há mais “representação”), *We come to the river* emprega um tipo de música que Henze chama de “realista”, explicando que as canções, e especialmente as citações estilísticas de gêneros tradicionais, aparecem somente em situações em que, na vida real, também haveria tal música. O compositor afirma ter atingido em *We come to the river* o grau maior e mais brutal de realismo social. “Eu não pensara que drama e música (ainda mais ambos agindo juntos) fossem capazes de reproduzir um tal grau de realidade, a ponto de se preencherem totalmente, se

¹² „Nach Auffassung Bonds ist Gewalt zu einem neuen Mythos avanciert, der eine notwendige Funktion innerhalb des auf Selbsterhaltung und Expansion ausgerichteten kapitalistischen Systems ausübt“.

expondo à ruptura e ao colapso.”¹³ (HENZE, 1982, p. 231.)

Um dos fatores que aproxima estas *ações para música* de uma verdadeira ópera são suas dimensões: *We come to the river* conta com mais de 81 personagens interpretados por 52 cantores e atores, sem contar os figurantes. O general (Barítono) é o personagem principal; além dele, outros personagens principais incluem, por um lado, os membros mais desfavorecidos da sociedade, aqueles que serão agrupados como "vítimas" ou "oprimidos" (soldados 1-4, dos quais o soldado II possui um papel dramático fundamental, o desertor, uma moça e uma velha, um grupo de loucos e a esposa do soldado II). Por outro lado, há o grupo dos "opressores", que inclui os líderes militares e políticos, assim como os membros ricos ou favorecidos da sociedade: o governador, o imperador, os ministros, o médico, o sargento-mor e uma jovem aristocrata chamada Raquel.

Ao mesmo tempo, o compositor divide o grupo instrumental em três orquestras, cada uma localizada sobre um dos três palcos em que a cena é dividida: um palco central (palco II), um palco mais ao fundo da cena (palco III), e um bem próximo, situado à direita da platéia (palco I). Ele também determina a composição instrumental das três orquestras, que em geral tocam apenas quando a ação teatral, ou parte dela, se passa sobre o “seu” palco. A orquestra do palco I é constituída por instrumentos “antigos”, como define Henze (uma viola d'amore, uma viola da gamba, violão, alguns instrumentos de sopro modernos e piano). A orquestra II consiste de um quinteto de cordas, uma celesta, alguns metais e sopros. Na orquestra III, Henze insere instrumentos de sopro, metais profundos e quatro instrumentos de corda amplificadas, constituindo a mais potente das orquestras.

Sem estabelecer uma estrutura rígida, há uma tendência a que as cenas relacionadas à violência do grupo de opressores aconteçam no palco III e, reciprocamente, que a maioria das músicas ligado ao poder seja tocada pela orquestra III. Além disso, os cantos dos personagens opressores consiste, muitas vezes, em paródias de gêneros, tais que ritmos militares e estilos de dança de salão. “A música das vítimas, por outro lado, é tocada por instrumentos incomuns na ópera ou sala de concerto, e que são associados com música popular ou folclórica.”¹⁴ (WINKLER, 1990, p173.)

Por outro lado, os personagens oprimidos são em geral mostrados na intimidade de seu sofrimento, sobre o palco mais próximo do público (Palco I). A música se torna então particularmente lírica e melodiosa, sobre acompanhamentos harmônicos mais densos e complexos, com uma instrumentação menos tradicional.

Se por um lado Henze não desenvolve a ideia de *leitmotiv*, por outro, ele adota alguns ritmos e intervalos musicais que funcionam como bases, associados em mesmo tempo a certos timbres

¹³ “Nor would I have thought that drama and music (and the two working together) would have been capable of reproducing such a degree of reality that they themselves are completely filled with it, and exposed to rupture and damage.”

¹⁴ “The music of the victims, on the other hand, is played by instruments not traditional in opera or concert hall, but that have long been associated with popular and folk music.”

instrumentais e a certos códigos teatrais (um personagem, um sentimento, uma trama). Assim, o som do violão fornece uma informação timbrística, que se relaciona, na maioria das vezes, ao elemento popular e, portanto, aos personagens oprimidos.

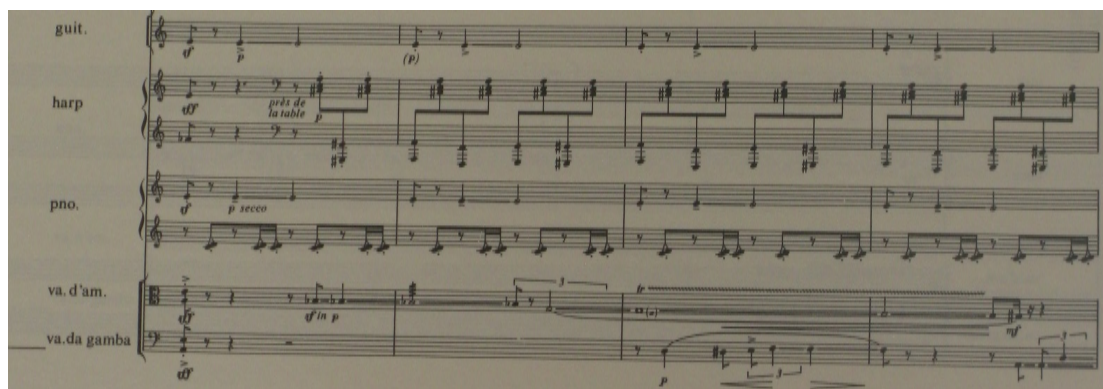
Além disso, outros códigos musicais se acrescem para construir um discurso musical que é em parte regido pela polaridade opressores X oprimidos: o *staccato* X *legato*, o ritmo binário X ternário, a melodia estática X melodia sinuosa... Um exemplo se encontra no motivo em tercinas do tema violonístico do desertor (personagem “oprimido”) e na melodia sinuosa do canto:



The image shows a musical score for guitar and desertor voice. The guitar part is in the upper staff, and the desertor part is in the lower staff. The desertor part includes lyrics: "The child- ren couldn't reach them, — but we could al- ways see the des- ert kinder- en — er — rich — des- — sie so- den auf — — wirts so den".

Fig.3 – *We come to the river*, de H.W. Henze [partitura], p. 91, violão e desertor.
© 1976 SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Por outro lado, a “música da violência” aparece, por exemplo, na cena 5, quando da visita do governador: ela se caracteriza por um ritmo binário, *staccato* e um caráter viril, como pode ser visto no exemplo do acompanhamento de harpa e piano.



The image shows a musical score for guitar, harp, piano, violin, and viola. The guitar part is in the upper staff, and the harp part is in the lower staff. The piano part is in the lower staff. The violin part is in the lower staff. The viola part is in the lower staff. The harp part includes the instruction "cristi de la table".

Fig.4 – *We come to the river*, de H.W. Henze [partitura], p. 176.
© 1976 SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Hans Werner Henze explora a questão do *timbre* em um mesmo sentido: ele emprega uma grande e variada orquestra para, ao mesmo tempo, fazer uma "alegoria" da sociedade, e para contar e *representar* a ficção que é *We come to the river*. Por esta razão, todos os instrumentos são tratados como solistas, cada qual com seu papel e sua importância.¹⁵

No caso do violão, tal como se pode observar em outras obras suas, o compositor explora uma

¹⁵ No tópico precedente, nós discutimos algo semelhante com relação à música de Kagel.

certa vivência “popular” do instrumento, especialmente na forma de canções, de música de dança e de “serenata”, lhe atribuindo um papel político específico. É assim que *We come to the river* utiliza uma técnica de "caracterização sonora" afim de revelar as tensões entre o indivíduo e a sociedade:

Quando ele usa a orquestra completa com motivos heroicos e fanfarras marciais, eles adquirem uma dimensão crítica, de modo que a violência inerente a esta música surge de repente. É o canto que, para Henze, opõe-se à força bruta da orquestra, em uma relação dialética. Enquanto os instrumentos e coro representam o poder coletivo, a voz solo encarna a força do indivíduo.¹⁶ (KOGLER, 2009, p. 20-21.)

Assim, em meio a cenas de sabor épico, predominantemente musicadas em um estilo próximo ao recitativo, no qual a voz adota frequentemente a técnica do *Sprechgesang*, a inserção de verdadeiras canções funciona como uma espécie de interrupção da ação, uma suspensão temporal, de forma mais ou menos semelhante à dos *Songs* no teatro de Bertolt Brecht.

Para finalizar, a obra possui uma forte natureza polifônica: durante uma grande parte, as três orquestras, assim como os cantores, atores e a própria cena dramática realizada dos três palcos, se sobrepõem, se justapõem e se misturam de maneira em geral independente. Isto cria um discurso musical e cênico múltiplo, polifônico, politextual e polivisual, fator que foge a um modelo convencional de ópera.

A importância atribuída por Edward Bond à *simultaneidade* possui uma relação direta com a natureza essencialmente polifônica da música de Henze. Este ponto de interseção revela sua dimensão política, oriunda dos processos de contraponto, que permitem uma maior "democracia" entre as vozes: como não há uma voz principal que seja acompanhada pelas outras, a forma musical não é concertante e todas as vozes são solistas. Esta dimensão política da música de Henze se aproxima do ideal *heterofônico* de Mauricio Kagel.

A técnica de encenação simultânea é usada para destacar uma preocupação que é particularmente vital no trabalho artístico de Bond: a demonstração da relação entre causas e efeitos políticos. Acima de tudo, ha dois aspectos particularmente relevantes na ópera: o tema da corruptibilidade da música sob um governo reacionário e a ideia de uma nova música para uma nova sociedade.¹⁷ (WINKLER, 1990, p.171.)

¹⁶ « Quand il emploie le grand orchestre avec des fanfares héroïques et des motifs martiaux, ces derniers prennent une dimension critique, de sorte que la violence inhérente à cette musique émerge brusquement. C'est le chant qui, chez Henze, s'oppose à la force brute de l'orchestre, dans un rapport conflictuel. Alors que les instruments et le chœur représentent le pouvoir collectif, la voix soliste incarne la force de l'individu ».

¹⁷ “The technique of simultaneous staging is used to highlight a concern that is particularly vital to Bond’s artistic work: the demonstration of political causes and effects. Above all, two major aspects of the opera are especially relevant: the theme of the corruptibility of music under a reactionary government and the idea of a new music for a new society.”

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern

Típica de um teatro *pós-dramático*, a obra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* “não é política por tratar diretamente de temas políticos, mas pelo significado implícito de seu *modo de representação*.”¹⁸ (LEHMANN, 2002, p.279.) Assim (e ao contrário de *We come to the river*, mas de uma maneira diversa das obras de Kagel), o teatro de Helmut Lachenmann não visa falar diretamente de política. Ao contrário, o compositor nega a influência que a arte pudesse eventualmente ter sobre a política, procedimento, segundo ele, que só serviria para fortalecer “precisamente o mecanismo que pretende quebrar”. (LACHENMANN, 1996, p.32.)

O compositor parte assim do princípio, como observa Martin Kaltenecker, que a provocação política é algo previsto pelo sistema. Este sistema lhe reserva mesmo um lugar codificado, para que o artista que deseja entrar nesse “molde” seja “tolerado”, de um modo relativamente estereotipado. Lachenmann refuta não apenas tal uso previsível da música engajada pelo próprio “sistema”, como também o caráter reacionário¹⁹ que ele vê em toda música engajada:

[A música] só pode dar suporte a um apelo à transformação da sociedade (ou vice-versa) em um sentido global e demagógico: glorificando tais apelos irracionalmente, fazendo uso dos clichês expressivos de uma estética pequeno-burguesa, ela constrói fetiches, que se integram no culto do que já existe. Todas as possibilidades musicais demagógicas, emocionais e manipuladoras estão relacionadas a um material expressivo há muito tempo fadado a ser reacionário. O seu efeito, quando aplicado a sério, é fortemente fascista (quando empregado de uma forma lúdica, seu efeito é zero). O fato de lhe dar um rótulo “a esquerda” não muda nada. (LACHENMANN, 1996, trad. do alemão por M. Kaltenecker, p.98.)

É assim que a música de Lachenmann rejeita a ideia da obra de arte *engajada*; ela pode porém ainda assim ser vista como “politizada” pelo fato de despertar um outro tipo de escuta e uma percepção sensorial renovada. Para Lachenmann, sua força consiste em criar experiências estéticas que rompam os hábitos do espectador, permitindo-lhe ser profundamente tocado e adquirir uma nova visão da sociedade.

Observa-se, com isso, que a *ação política* da música de Lachenmann está intimamente ligada a um ideal de *renovação da percepção*, coisa que, como veremos adiante, possui sua origem na “música concreta instrumental”, conceito inventado por ele. De modo geral, o foco é dado particularmente à noção da

¹⁸ « Ce n'est pas parce que les thèmes choisis sont directement politiques que le théâtre devient politique, mais c'est par la signification implicite de son *mode de représentation* ».

¹⁹ Note-se que essa preocupação com o suposto poder reacionário da música também está presente nas reflexões de Edward Bond, especialmente nos poemas que ele escreveu para o script de *We come to the river*. No entanto, a ação política vislumbrada por Lachenmann diverge radicalmente daquela que Henze prega (empregando estratégias como a da “violência” e da “utopia”), assim que da ação política da música de Kagel (que funciona como uma “destruição paródica” e se posiciona contra a sociedade). (KALTENECKER, 2005, p. 184.)

escuta, atribuindo a mesma importância ao aspecto *sensorial* que ao *estrutural* da música.

Enfim, a dimensão política e crítica de Lachenmann aparece sobretudo ao revelar ao público o próprio *gesto* instrumental: aquilo que habitualmente se quer esconder, o *segredo* da manufatura, os *bastidores* da música, ou seja, a energia real necessária para produzir um som, como se subitamente o *trabalho* fosse evidenciado (e, com ele, a classe trabalhadora).

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (ou *A menina dos fósforos*), primeira e única obra teatral de Lachenmann, baseia seu roteiro no conto homônimo de Hans Christian Andersen (1805-1875). A estória conta como uma menina mendiga e sozinha vaga pelas ruas de Copenhague tentando vender fósforos na véspera do Natal. Ela contempla do exterior pelas janelas das casas, transformadas em verdadeiras *vitruvianas*, o que deveria ser uma *vida de família*: a preparação da ceia, crianças felizes ao redor da árvore de Natal... Tais imagens se transformam para a menina em visões alucinatórias, em meio às quais há uma que tem uma grande importância dramática: aquela em que a menina revê sua querida avó falecida, que a chama do céu. A menina acaba queimando um por um todos os fósforos que ela não conseguira vender afim de se aquecer. Se sentindo culpada, ela não ousa voltar para casa e morre congelada. Seu corpo é encontrado no dia seguinte, sem no entanto chamar a atenção dos transeuntes; é assim que o conto termina de forma trágica e moralizante.

No anseio de enxertar na narração do conto infantil uma reflexão política ligada ao potencial de questionamento social existente no próprio conto, Lachenmann insere no interior do texto fragmentos escritos de Gudrun Ensslin (sua amiga que havia suicidado na cadeia em 1977) de conteúdo francamente reivindicatório, assim como um trecho extraído de um ensaio estético-filosófico de Leonardo Da Vinci.

« O criminoso, o louco, o suicida encarnam essa contradição, eles morrem dela. Suas mortes evidenciam a ausência de saída e o desamparo do homem dentro do sistema : ou você se destrói a si mesmo, ou você destrói os outros » Gudrun Ensslin, Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* [partitura, quadros 15a e 15b], © 1997 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Das Mädchen... conta com um número grande de cantores e instrumentistas, que no entanto intervêm, na maior parte do tempo, em grupos reduzidos. Os cantores, além de cantarem, também tocam instrumentos musicais, em geral “exóticos”: flautas de Pan, um gongo japonês (*Rin*) tocado com almofadas e varas de madeira, chicotes, *Peitschen* e pares de placas de poliestireno friccionadas uma contra a outra.

É assim que a forma “quase operística” de Lachenmann inclui, como haviam feito Kagel e Henze nas obras analisadas acima, alguns instrumentos não europeus. Porém, no caso presente, tal inclusão se relaciona à filosofia de uma “música concreta instrumental”, em que se estabelece uma relação

recíproca entre os instrumentos musicais e todos os tipos de objetos e “barulhos”, que são usados e distorcidos num mesmo processo inventivo de “criar sons”. Os instrumentos musicais sendo abordados como “utensílios” (*Gerät*), eles são “manipulados” (*hantieren*) e “explorados pelo tato” (*abtasten*).

O destino-utensílio do instrumento é um ponto central da estética de Lachenmann e um catalisador constante de sua imaginação sonora; ele chega a falar de instrumentos como de “móveis” que se desmontam e remontam, como se representassem “móveis culturais”.²⁰ (KALTENECKER, 2002, p. 67.)

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern possui desta forma uma herança da “música concreta instrumental” que Helmut Lachenmann inventara nos anos 1960. Na época, Lachenmann pusera em crise todas as convenções musicais, agindo “de forma negativa, eliminando desde o início tudo a que estamos acostumados”. (VON DER WEID, 1992, p. 243.) Um exemplo claro pode ser contemplado nas partes de violão e guitarra da obra. O compositor obtém uma enorme gama de sons, que vão desde o som vibrado até o ruído (sons pinçados, forçados, aspirados, trêmulos, intermitentes, contínuos e descontínuos), efeitos que são obtidos através de uma maneira particular de tocar o instrumento, com base na noção de *gesto* instrumental e que, como resultado, geram uma teatralidade não convencional. Na bula da partitura, tais efeitos são detalhadamente explicados:

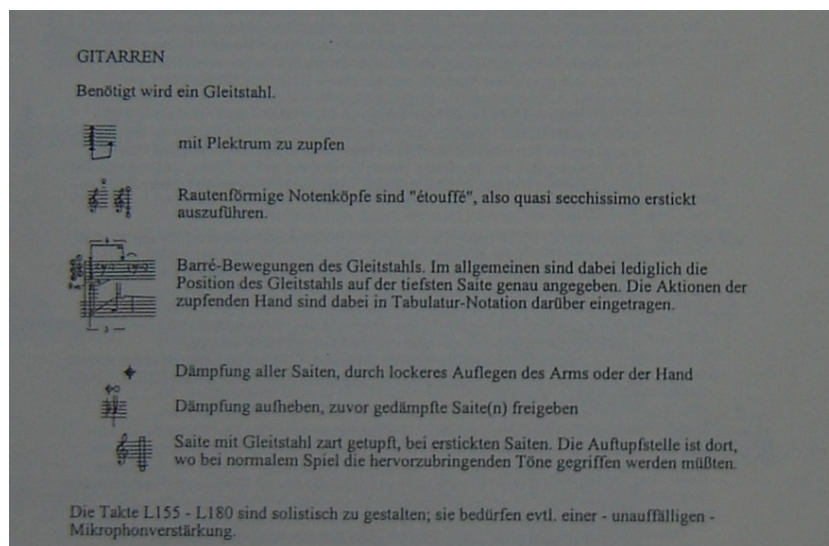


Fig.5 – *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, de H. Lachenmann [partitura], Préface, 1^o cahier, p. 13. © 1997 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

²⁰ « Le devenir-ustensile de l'instrument est un point central de l'esthétique de Lachenmann et l'un des catalyseurs constants de son imagination sonore ; il lui arrive de parler des instruments comme de meubles qu'il faut démonter et remonter, puisqu'ils représentent pour lui un 'meuble culturel' ».

Graças a tais procedimentos, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* confere um tratamento não narrativo e não dramático a uma forma que é (ainda assim) teatral, fato que é ponto comum com o *teatro instrumental* de Maurício Kagel. Lachenmann ousa mesmo a *desconstrução* do gesto instrumental, fazendo com que o *drama* se passe *dentro* da relação ao instrumento musical.

Esse tipo de procedimento, aplicado a uma obra concebida para ser encenada, caracteriza uma tendência à *não representação*, segundo a qual a estória da menina dos fósforos torna-se uma experiência puramente auditiva, liberada dos aspectos cênicos e visuais. De fato, não existe uma verdadeira “encenação” da estória. Como observa Kaltenecker, “Na maior parte, a orquestra e a ação cênica representam simultaneamente o que acontece na mente da menina, como se o teatro fosse uma espécie de enorme crânio imaginário, dentro do qual se desenvolveriam os sons e imagens de um teatro mental.”²¹ (KALTENECKER, 2002.)

Das Mädchen mit den Schwefelhölzern possui uma conclusão trágica. Porém, enquanto no conto de Andersen sua morte adquire uma dimensão moral e redentora, graças ao aparecimento da avó da menina que vem salvá-la, na versão de Lachenmann, graças aos textos inseridos de Ensslin e Da Vinci, esta sublimação não se dá no plano narrativo, mas nos planos musical e filosófico, que encorajam o ouvinte a um outro tipo de reação, menos passiva e compassiva.

Toda a esperança de Lachenmann, contida em seu trabalho árido, está aí, na fabricação de uma sensibilidade inédita, construída à partir de experiências sensoriais esquecidas, que alertam a consciência e estimulam o pensamento (...) Através deste processo, ela provoca a transformação do homem e do mundo e se revela, segundo o compositor, mais eficaz do que as denúncias praticadas pela arte engajada.²² (CAULLIER, 2009).

Através de um tal procedimento de “sublimação estética” dos problemas (narrativos, políticos, filosóficos) que Lachenmann quer tratar, se servindo, como de um “pretexto”, de um conto infantil, o compositor promove uma experiência sensorial, na qual é o som que evoca as sensações e imagens que, juntas, construirão uma “música visual”, tal qual é sugerido pelo subtítulo.

Afim de tornar *concreta* a qualidade *sensorial* desta música, as sensações corporais da menina (frio, dor...) são transformadas em sensações auditivas, de forma a que a ação dramática passa a acontecer no

²¹ « En majeure partie, l'orchestre et les actions scéniques représentent ensemble ce qui se passe dans la conscience de la petite fille, comme si la salle d'opéra était une sorte d'immense crâne imaginaire, à l'intérieur duquel évolueraient les sons et les images d'un théâtre mental ».

²² « Tout l'espoir de Lachenmann, déposé dans son œuvre aride, est là, dans la fabrication d'un sensible inédit, construit par des expériences sensorielles oubliées, qui mettent la conscience aux aguets et stimulent la pensée. En mobilisant chez son auditeur des facultés d'écoute nouvelles, libérées par la découverte de sonorités inconnues et pourtant profondément enracinées dans la vérité du corps et de l'affectivité, le pari de Lachenmann est de dépasser le simple stade du sentir pour accéder au stade ultérieur d'une perception qui fasse sens et devienne libération. Par ce processus, la transformation de l'homme et du monde est enclenchée et s'avère, dans l'esprit du compositeur, plus efficace que les dénonciations pratiquées par l'art engagé ».

âmbito da performance instrumental. Esta música *com imagens* nasce, assim, de um novo tipo de *gestualidade sonora*, que o compositor nomeia *Aspekt*, em oposição a uma música baseada em gestos "afetivos" (*Affekt*), como se fazia na época barroca²³.

Pode-se concluir enfim que, na ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, a dimensão política se dá em dois níveis:

- enquanto herança da *música concreta instrumental*, ela procura revelar o *trabalho oculto* (KALTENECKER, 2005, p. 184.) que leva ao som.
- no tratamento da narração, Lachenmann compara o “caso” da menina dos fósforos ao de Gudrun Ensslin, tecendo um paralelo com a história política e social recente da Alemanha.

Conclusões

Ao longo destas páginas, nós pudemos observar que nasce, no pós-guerra e particularmente na Alemanha, um tipo de teatro musical que se interroga sobre o seu próprio papel dentro de um contexto social e político. Certas obras, ousando abordar temas políticos de maneira direta, são muitas vezes consideradas “panfletárias”; certos críticos da época chegaram a questionar a repercussão política e estética que poderia haver em obras como as de Hans Werner Henze ou Luigi Nono (que aderiram completamente ao ideal de se engajar artisticamente) ao quererem passar a sua mensagem política através de uma estética de choque.

Paralelamente, enquanto Lachenmann escreve na época uma só obra tratando diretamente de um tema político, Kagel constrói uma forma de *música negativa* afim de questionar seu potencial político e subversivo.

Pudemos também detectar que, em um élan comum de questionamento, todas as três obras analisadas, ao invés de adotar as configurações orquestrais tradicionais da ópera, ousaram novas combinações timbrísticas, obtendo conseqüentemente resultados sonoros originais. Nesta perspectiva, são integrados outros instrumentos musicais, alguns de origem *popular*, outros “folclóricos”, antigos ou importados de culturas não europeias ditas “exóticas”.

A abordagem – frequentemente sob a forma de uma “citação estilística” – da música “popular” (em geral “tonal” e “rítmica”) no interior das três obras não é simplista. Ao contrário, nos exemplos encontrados na música de Kagel ou Henze, a música popular é explorada afim de valorizar seu conteúdo *gestual*, de maneira semelhante àquela que Bertolt Brecht (1898-1956) e Kurt Weill (1900-

²³ O conceito de *aspecto*, que se opõe ao de *afeto*, refere-se, segundo Lachenmann, à disposição estética da própria linguagem musical, e seria assim independente de um estado de espírito emocional. (LACHENMANN; SHINTANI, 1990.)

1950) fizeram em seu tempo²⁴. Por exemplo, tais citações permitem à obra de Henze de melhor caracterizar seus personagens socialmente, e de promover um certo *distanciamento*²⁵, despertando o sentido crítico do espectador.

O fenômeno do *distanciamento* presente em *We come to the river* está, por esta razão, mais associado às canções ditas *coletivas*, que sempre representam um grupo social, do que nas árias individuais. Ele também aparece na obra Mauricio Kagel, sobretudo ao adotar uma postura “negativa”, revestindo assim um caráter político, como se o fato de, ao se *distanciar*, ela rompesse *com a linearidade* e com a *ilusão* do teatro e pudesse assim favorecer o despertar da consciência crítica no espectador.

De forma análoga, nasce nestas obras um novo tipo de *teatralidade*, que passa a considerar relevante todo tipo de som e gesto, inclusive aqueles requeridos pela técnica instrumental pura, e particularmente aqueles que, anteriormente, não se queriam revelar, que eram “escondidos” do público, por desnudarem o *artifício* e a *ilusão* do teatro. Como nos exemplos que vimos das obras de Lachenmann e Kagel, este desnudamento pode ser considerado como uma iniciativa de contestação política contra uma falsa “ilusão artística”, tão cara às estéticas burguesas.

Apesar deste ponto comum, observa-se que Lachenmann não se identifica verdadeiramente com o *teatro instrumental* de Mauricio Kagel, acreditando que a teatralidade de sua própria música nasça, ao contrário daquele, da relação de questionamento sobre as propriedades acústicas do instrumento musical. Assim, ele não partilha com o teatro de Kagel seu caráter frequentemente lúdico, surrealista, paródico, improvisado e calcado no elemento visual, que Lachenmann identifica a um tipo de impulso criativo próprio da chamada *Musica negativa*. Ainda que ambos rejeitem as formas burguesas, Lachenmann não concorda com o “tratamento destruidor” que esta lhes reserva. Lachenmann acredita, ao contrário, que se devem propor novas ideias, ao invés de simplesmente “chocar” o burguês citando seus modelos estéticos com escárnio²⁶.

Como consequência, Lachenmann se opõe à ideia de “beleza”, tipicamente burguesa, e ao sistema de produção e consumo cultural, que ele chama de *aparelho estético*, simbolizado pela ópera. Por isso, ao invés de aproveitar do “conforto” e do “sucesso garantido” por seus estereótipos (como faz,

²⁴ O *gestus* social, conceito originário da estética teatral de Brecht, pode ser entendido como a tradução musical de um pensamento político, em que o gesto ocupa a função do som.

²⁵ O fenômeno do *distanciamento* é uma das teorias do *teatro épico* de Brecht, que pretende despertar o espírito crítico do espectador, a consciência de sua presença física no teatro, assim que a consciência da estrutura da obra de arte. Tentando eliminar toda identificação emocional do público com os personagens, o *distanciamento* se opõe ao conceito aristotélico de *catarse*.

²⁶ Vê-se que o procedimento de questionamento estético e político dos dois compositores diverge: ao se interrogar a respeito da música em si, de sua matéria, sua história, suas formas, da estrutura de seu pensamento, da aura de suas figuras, timbres e gestos instrumentais, a música de Lachenmann acaba por perturbar as relações entre sociedade e indivíduo, fugindo aos padrões estabelecidos, os questionando e exercendo, desta forma, seu papel político.

por exemplo, Henze), ele opta por propor uma reflexão crítica a seu respeito.²⁷ A importância que Lachenmann atribui à escuta é, inclusive, uma maneira de criticar a atenção “flutuante” própria ao consumo de uma arte burguesa.

Uma ópera no catálogo de um compositor não é exatamente uma obra como as outras, é um pacto firmado com uma instituição cujo público, como afirmava Richard Strauss, não se deve esquecer que pagou caro por sua entrada. A tentação para o compositor de colocar um pouco de água no seu vinho para produzir um objeto cultural mais bonito é assim mais forte: é o que o próprio Ligeti admitiu após a composição de *Grand Macabre*, e o que se vê nas óperas de Berio. Daí a impressão de que muitas obras cênicas contemporâneas tendem a uma estética referencial, funcionando como uma montagem de citações (melódicas, formais, instrumentais, dramáticas ...), coisa que de fato garante o prazer de um bom espetáculo.²⁸ (KALTENECKER, M., 2002, p. 236.)

Hans Werner Henze, em oposição à postura de Lachenmann, e para de alguma forma se defender das acusações deste, afirma querer fazer uma música “positiva”, sem deixar de se ater a questões estéticas, ideológicas e políticas. Assim, *We come to the river* aproveita de um dos maiores arquétipos da burguesia – a ópera – para expressar a sua posição política, claramente anti-burguesa.

É assim que Henze parte do princípio que a sua obra musical e teatral pode ter um papel na sociedade, através de sua “conscientização” das convenções burguesas. Questionando a forma artística em seu próprio cerne, o compositor acredita poder transformar a sociedade que a consome. É curioso observar que, com isso, a transposição estética do engajamento político de Hans Werner Henze ao invés de *questionar* a “linguagem musical”, como fizeram Kagel e Lachenmann, ajuda a *perpetuar* a tradição: ao mesmo tempo que *We come to the river* adota claramente uma estética de impacto, ela não nega o gênero da ópera. Mas, ao mesmo tempo, a obra traz um ingrediente pessoal, uma mensagem não panfletária, que convida o público a um ritual de “auto-reflexão” e “auto-experimentação”.²⁹

Para concluir, nós vimos que é no processamento da linguagem que a obra de Kagel revela sua verdadeira “revolução”, seu pensamento político mais profundo. Para o compositor, o simples fato de questionar a natureza de um instrumento musical é em si um ato político. Isto talvez explique porque,

²⁷ Apesar de sua postura estética divergir completamente da de Henze, Lachenmann como este não hesita em eventualmente “citar” estrategicamente o “belo” burguês. No entanto, a *maneira* como ambos o abordam provocará, nos anos 1980, uma série de debates ideológicos controversos entre ambos. Tudo começa em um debate radiofônico (13/10/1982), seguido de uma carta aberta (Lachenmann, 11/06/1983) entre os dois compositores, em que basicamente Lachenmann vai incriminar a beleza “burguesa” da música neo-clássica de Henze afirmando que a violência e a destruição são características inerente ao pensamento crítico, e este vai considerar a visão de seu interlocutor como “negativa”.

²⁸ « Un opéra, dans le catalogue d'un compositeur, n'est pas exactement une œuvre comme les autres, c'est un pacte signé avec une institution qui accueille un public dont on n'oublie jamais, comme disait Richard Strauss, qu'il a payé cher ses places. La tentation est plus forte alors pour le compositeur de mettre un peu d'eau dans son vin afin de produire un bel objet culturel: c'est ce que Ligeti a lui-même admis après la composition de *Grand Macabre* et ce que l'on aperçoit dans les opéras de Berio. D'où l'impression que bien des œuvres scéniques contemporaines penchent vers une esthétique référentielle, se présentant comme un montage de citations (mélodiques, formelles, instrumentales, dramatiques...), et qui garantit effectivement le plaisir d'une bonne soirée ».

²⁹ como observou pertinentemente Flammer (FLAMMER, 1981, p.167.)

na época de sua estreia, *Sonant* tenha causado um enorme escândalo (para a surpresa do compositor). De fato, um dos principais motivos para o choque causado pela obra foi o uso insistente de um registro pianíssimo, fator capaz de desestabilizar a opinião pública européia da época. Este exemplo confirma, mais uma vez, as teorias de pensadores como Adlington, que vêem na música de vanguarda – particularmente aquela do período que abordamos neste artigo – um grande potencial político, que se manifesta essencialmente na criação de novas sonoridades, no plano técnico e formal da confecção musical, e na rejeição de uma cultura estabelecida.

REFERÊNCIAS

- ADLINGTON, Robert. *Sound commitments: Avant-garde music and the sixties*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 304 p.
- BARBER, Llorenç. *Mauricio Kagel*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1987. 100 p.
- BENJAMIN, Walter. *L'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Paris: Gallimard (Folio Essais), 2008. 176 p.
- CAULLIER, Joëlle. *La Petite fille aux allumettes de Helmut Lachenmann* : Un 'spectacle de la perception'. Germanica 41, 01 décembre 2009. Disponível em <<http://germanica.revues.org/479>>. Acesso em 30 ago 2012.
- CREPON, M. "L'art et la politique", in: "Walter Benjamin: les découvertes d'un flâneur", Magazine littéraire n.408 avril 2002. Paris, 2002.
- ESCAL, Françoise. Préface. In : FERRARI, Giordano (Org.). *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie*. Paris: L'Harmattan, 2001, 314 p.
- FENEYROU, Laurent (Org.). *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au XXe siècle*. Paris: Les Publications de la Sorbonne, 2003. 842 p.
- FLAMMER, Ernst H. *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem : dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981. 336 p.
- FRISIUS, Rudolf. *Musique pour la radio, radio pour la musique : tendances de l'œuvre de Mauricio Kagel*. *Musique en jeu*, Paris, Ed. du Seuil, n°27 Kagelopéradiothéâtre, p. 49 – 55, 1977.
- FERRARI, Giordano. *Pour une scène actuelle*. Paris: Université Paris 8, L'Harmattan, 2009. 245 p.
- HENZE, Hans Werner. *We come to the river actions for music*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1976. Partitura.
- HENZE, Hans Werner. *Music and Politics: collected Writings 1953-1981*. London: Faber & Faber, 1982. 286 p.
- [Diversos autores]. *Mauricio Kagel : ein Portrait*. Frankfurt Feste'89. Frankfurt: Alte Oper Frankfurt, 1989. Programa do festival.
- KAGEL, Mauricio. *Parcours avec l'orchestre*. Paris: Éditeur L'Arche, 1993. 193 p.
- KAGEL, Mauricio. *Sonant*. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag/ C.F. Peters, 1964. Partitura.
- KALTENECKER, Martin. *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Édition Van Dieren, 2002. 344 p.
- KALTENECKER, Martin. *Effets glaçants : Figures du politique chez Helmut Lachenmann*. In :

FENEYROU, Laurent (Org.). *Résistances et utopies sonores : Musique et politique au XX^e siècle*. Paris: Publication CDMC, 2005. 263 p.

KOGLER, Susanne. L'opéra remis en question : un genre 'mort' de nouveau actuel ?. In : FERRARI, Giordano (Org.). *Pour une scène actuelle*. Paris: DMCE, Université Paris 8, L'Harmattan, 2009. 245 p.

LACHENMANN, Helmut, SHINTANI, Joyce. *Affect und Aspekt*. Paris: IRCAM, 1990. 21 p.

LACHENMANN, Helmut. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996. 2 v. Partitura.

LACHENMANN, Helmut. Zur Analyse Neuer Musik (1971-1993). In: LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel Insel Verlag, 1996.

LACHENMANN, H., Zur Frage einer gesellschaftskritischen (-ändernden) Funktion der Musik (1972). In : LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel Insel Verlag, 1996.

LEHMANN, Hans Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002. 308 p.

NONO, Luigi. Notes sur le théâtre musical contemporain. In : NONO, Luigi, FENEYROU, Laurent. *Écrits : Réunis, présentés et annotés par Laurent FeneYROU*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

PETERSEN, Peter. *Hans Werner Henze, ein politischer Musiker : zwölf Vorlesungen*. Hamburg: Argument Verlag, 1998. 293 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004. 172 p.

VINCIS, Claudia. À propos de la nature modulable du *Satyricon* de Bruno Maderna: quelques notes sur la genèse du livret. In: FERRARI, Giordano (Org.). *L'opéra éclaté : La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris: L'Harmattan, 2006.

VON DER WEID, Jean-Noël. *La musique au XX^e siècle*. Paris: Hachette, Collection Pluriel, 1992. 382 p.

WINKLER, Elizabeth Hale. *The Function of Song in Contemporary British Dramas*. Newark: University of Delaware, 1990. 363 p.