

## **A poesia de Salvatore Quasimodo e a gênese da inspiração helenística nas composições musicais de Bruno Maderna**

**Fabrizio Malaquias Alves**  
*Universidade Federal de São João Del-Rei*  
*fabrizio.malaquias@hotmail.com*

O compositor italiano Bruno Maderna é considerado o maior representante do expressionismo na Itália, além de figurar entre os precursores da nova música naquele país, tendo contribuído para o desenvolvimento do dodecafonismo, estruturalismo musical, música eletrônica e aleatória. No núcleo poético de sua produção musical encontram-se elementos helenísticos, presentes na grande maioria de suas composições. Não obstante a importância desse compositor, sua obra ainda é pouco executada no ambiente extra europeu, e sua produção pouco analisada no Brasil, o que justifica a escassa bibliografia sobre o tema. Este trabalho, que está centrado na criação musical em diálogo com outras áreas – especialmente, a literatura e a filosofia – busca analisar o início da inspiração clássica grega na obra do compositor italiano, bem como compreender suas ligações com as traduções dos *Lirici greci*, apresentadas pelo poeta Salvatore Quasimodo, em 1940. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e documental a fim de conhecer os fatores históricos e estéticos envolvidos nesse rico processo criativo. Concluiu-se que a poesia de Quasimodo, de grande repercussão, inspirou não somente Maderna, mas também uma geração de compositores que, na busca por uma poética que conectasse passado e futuro, propuseram uma revalorização dos ideais clássicos gregos, traduzidos em termos modernos.

**Palavras-chave:** Bruno Maderna, Salvatore Quasimodo, Música contemporânea, Poesia grega, Compositores italianos.

### **Introdução**

Para além dos temas mitológicos, na busca pela retomada de ideais clássicos gregos, e na ausência de verdadeiros modelos musicais da Grécia antiga, a música, historicamente, tem se servido mais de conceitos teóricos e abstratos – baseados, por exemplo, na simplicidade, na clareza e na ordem –, do que em modelos concretos, como aqueles disponíveis nas artes pictóricas e visuais. E, justamente, pela ausência de fontes diretas, percebe-se que o ideal clássico grego, é adaptado ao gosto da época em que este é retomado. Aliás, o retorno ao antigo, é recorrente durante a história da música, sendo, em muitos momentos, associado a ideais de renovação artística.

Na música moderna, após Debussy – principalmente com o *Fauno*, sobre versos de Mallarmé –, Satie, Honegger, Milhaud, Roussel, Stravinski e Casella, estão entre os vários compositores que podem ser citados como inspirados pela cultura clássica grega, muitos deles, inseridos no movimento neoclássico, desenvolvido entre os anos 1920 e 1930, embora, como afirma Scalfaro, “os músicos neoclássicos recuperam qualquer tipo de tradição precedente ao século XIX romântico, do

gregoriano à música instrumental dos séculos XVII e XVIII; o clássico ao qual se dirige, portanto, significa implicitamente não-romântico”.<sup>1</sup>

No que tange à poesia, Scalfaro aponta que o interesse pela lírica grega na Itália do século XX, se encontra com uma orientação literária de “fragmentação”, abrangendo dimensões do hermetismo, literatura exemplificada, no presente trabalho, pelas traduções realizadas por Salvatore Quasimodo (1901-1968), publicadas, em 1940, na obra *Lirici greci*. Essa antologia, de ampla reverberação na produção musical do mesmo período e nos anos posteriores, pode ser considerada geradora de parâmetros literários, filosóficos e musicais não só na península itálica, mas também no ambiente extra europeu.

Entre os vários músicos italianos que se propuseram a “traduzir” em música os líricos gregos apresentados por Quasimodo, destacamos Bruno Maderna (1920-1973), considerado o maior representante do expressionismo italiano, bem como um dos precursores e impulsionadores da nova música naquele país. Massimo Mila, autor de obras referenciais sobre Maderna, aponta o helenismo como núcleo poético da produção maderniana – inspiração evidente no termo “aulodia” recorrente nos títulos de várias peças do compositor.<sup>2</sup>

As predileções poéticas do jovem Maderna, sempre permeadas por elementos extramusicais, contemplam divagações literárias e filosóficas. Ele desenvolveu um método de composição baseado no fragmento e na obra inacabada, sempre retocada, que Mila chama de *work in progress*, introduzindo, ainda, o conceito de *neufassungen*.<sup>3</sup> – referência às várias revisões às quais Maderna submetia suas peças.<sup>4</sup>

É por meio da composição de *Tre Liriche greche*, sobre textos de Quasimodo, que Maderna adentra nos temas mitológicos e de inspiração helenística. “Trata-se de uma obra de esplêndida construção musical que colocou o autor em uma posição de abertura em direção à Alemanha, nação que se tornaria, posteriormente, a sua segunda pátria, sobretudo pelas vias dos *Ferienkurse* de Darmstadt”, como aponta Alves.<sup>5</sup>

Foi, portanto, através do helenismo proposto pelas traduções de Quasimodo, que Maderna definiu o material que fizera com que, mais tarde, suas obras primas se agrupassem em uma categoria

---

<sup>1</sup> “I musicisti neoclassici recuperarono qualsiasi tipo di tradizione precedente l’Ottocento romantico, dal gregoriano alla musica strumentale del Sei-Settecento; il classico a cui ci si rivolge, pertanto, significa implicitamente non romantico.” SCALFARO, A. **I Lirici Greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale**. 2007. Tese (Doutorado)– Universidade de Bolonha, Bolonha, 2007. p. 14. Tradução nossa.

<sup>2</sup> MILA, M. **Maderna musicista europeo**. Turim: Einaudi, 1976. passim.

<sup>3</sup> *Neufassungen*: do alemão – versões revistas.

<sup>4</sup> MILA, op. cit. passim.

<sup>5</sup> ALVES, F. M. As aulodias de Bruno Maderna – a flauta inspirada na Grécia antiga. **Anais do SEFIM**. Porto Alegre, v.3, n.4, p. 245-260, 2017. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/525>. Acesso em: 10/08/2021. p. 252.

precisa, em diálogo com seu ideal de “melodia absoluta”, buscando na antiga Grécia a inspiração para a sua criação artística. Seu ideal de sonoridade baseado no *Ur-ton* – som original e puro –, descrito por Mila como “o alfa e o ômega, o umbigo físico da música”<sup>6</sup>, inspira-se no aulos grego, que, nas composições madernianas, ganha voz em instrumentos como a flauta e o oboé.

Este trabalho busca, portanto, analisar o início da inspiração helenística na produção artística de Bruno Maderna e sua relação com a poesia de Salvatore Quasimodo, especificamente, a obra *Lirici greci*, de fundamental importância na definição das escolhas estéticas do compositor italiano. Busca, também, compreender alguns fatos que trouxeram à luz as traduções dos *Lirici greci*, de Quasimodo, e a influência desses textos sobre outros artistas de diversas áreas nos anos que se seguiram à publicação da obra, particularmente as décadas compreendidas entre 1940 e 1960.

Para tanto, apoiamo-nos em estudos que tratam da obra de Bruno Maderna e da relação texto-música em suas composições, principalmente as perspectivas sistematizadas por Massimo Mila, pesquisador referencial da obra maderniana; Anna Scalfaro, que analisou de forma pormenorizada a repercussão da poesia de Quasimodo nas décadas 1940-1960; Luciano Anceschi, autor do texto introdutório de algumas publicações dos *Lirici greci*; além de edições de partituras musicais de Maderna, de modo a conhecer aspectos técnicos de sua obra.

Não obstante a importância de Bruno Maderna para a música do século XX, sendo ele considerado um dos pioneiros do estruturalismo, ao lado de nomes como Stockhausen, Boulez e Nono, além de ser um dos precursores da música eletrônica e aleatória, seu repertório é pouco difundido nas salas de concerto brasileiras, o que explicita a necessidade de se olhar com mais atenção para essa importante página da história da música do século XX.

## **Os *Lirici greci*, de Salvatore Quasimodo**

Em 1940, foi publicada a obra *Lirici greci* (Líricos gregos) do poeta italiano Salvatore Quasimodo, contendo traduções de textos poéticos gregos, dividindo opiniões, e sendo consideradas por certos críticos como excessivamente livres. Os estudos em torno das traduções realizadas por Quasimodo lançam luzes sobre a produção da nova música criada na Itália, no século XX, em diálogo com as outras linguagens artísticas, especialmente a poesia, o que, de certa maneira, ocorreu na produção musical também de outras partes do mundo.

Os *Lirici greci* estão compreendidos no segundo dos três períodos em que se usa classificar a produção poética do autor italiano. A classificação tripartida foi proposta por Luciano Anceschi na introdução da edição de *Lirici Greci* lançada em 1951, sendo utilizada pelo próprio Quasimodo, como

---

<sup>6</sup> MILA, op. cit., p. 17. Tradução nossa.

aponta Scalfaro.<sup>7</sup> O primeiro período é chamado de hermético, o segundo são as traduções dos líricos gregos, enquanto o terceiro é chamado de realidade histórica.

Para que se compreendam algumas características de tal produção poética, com ênfase no hermetismo, pode-se observar obras como *Acque e terre* e *Oboe sommerso*, de 1932, e *Erato e Apòllion*, de 1936, que representam o momento hermético do poeta italiano.

Em *Acque e terre* [Águas e terras], Quasimodo oscila entre o verso longo e narrativo e o verso breve e conciso, entre uma longa descrição naturalística e um concentrar-se em poucos conceitos essenciais. Tipicamente hermética é a volta em direção ao íntimo, a paisagem externa que se transmuta em paisagem interna, além do extremo cuidado com a sonoridade da palavra.<sup>8</sup>

Em 1967, Salvatore Quasimodo explicou o que o havia levado a traduzir os líricos gregos, referindo-se a um desejo de dar uma nova voz a conteúdos por ele considerados eternos. Nas palavras do próprio poeta siciliano:

O desejo de uma leitura direta dos textos de alguns poetas da antiguidade me impulsionou, um dia, a traduzir as páginas mais amadas dos poetas da Grécia. O grego voltava a ser uma aventura, um destino do qual os poetas não podem fugir. As palavras dos cantores que habitaram as ilhas de frente à minha terra retornaram lentamente na minha voz, como conteúdos eternos, esquecidos pelos filólogos por amor a uma exatidão que nunca é poética e, por vezes, nem mesmo linguística.<sup>9</sup>

Desse modo, a tradução dos *Lirici greci* representa um momento de transição da poesia hermética de Quasimodo, em direção aos seus trabalhos mais acionados ou comprometidos no pós-guerra, como apontam os críticos.<sup>10</sup> Tais textos, não obstante sejam traduções, são considerados alguns dos trabalhos mais importantes do autor italiano, figurando sempre em suas antologias, ao lado de textos originais.

Scalfaro também chama a atenção para o fato de que, naqueles anos, as traduções de clássicos da literatura universal foram amplamente realizadas por escritores italianos, constituindo uma verdadeira tendência. A autora relata que: “Traduzindo, portanto, os poetas se apropriavam das

---

<sup>7</sup> SCALFARO, op. cit.

<sup>8</sup> “In *Acque e terre* Quasimodo oscilla tra il verso lungo e narrativo e il verso breve e conciso, tra una distesa descrizione naturalistica e un concentrarsi su pochi concetti essenziali. Tipicamente ermetico è il ripiegamento verso l’íntimo, il paesaggio esterno che si tramuta in paesaggio interno, nonché l’estrema cura per il suono della parola.” SCALFARO, op. cit., p. 30. Tradução nossa.

<sup>9</sup> “Il desiderio d’una lettura diretta dei testi di alcuni poeti dell’antichità mi spinse, un giorno, a tradurre le pagine più amate dei poeti della Grecia. Il greco ritornava a essere ancora un’avventura, un destino a cui i poeti non possono sottrarsi. Le parole dei cantori che abitarono le isole di fronte alla mia terra ritornarono lentamente nella mia voce, come contenuti eterni, dimenticati dai filologi per amore di un’esattezza che non è mai poetica e qualche volta neppure linguistica.” QUASIMODO, S. Traduzione dei classici. In: \_\_\_\_\_. **Il poeta e il politico e altri saggi**. Milão: Mondadori, 1967. p. 73. Tradução nossa.

<sup>10</sup> SCALFARO, op. cit., p. 32.

palavras de quem os havia precedido, tornando-as atemporais, numa sorte de poesia ao quadrado: poesia nova que se confronta com a poesia antiga.”<sup>11</sup>

O grande sucesso das traduções de Quasimodo para *Lirici Greci*, se deu, também, pela linguagem moderna utilizada pelo escritor na transposição dos textos, o que leva Finzi a considerá-los não somente traduções, mas “interpretações” dos poetas gregos, em perfeita consonância com a nova forma utilizada pelos herméticos italianos – especialmente através do gosto pelo verso fragmentado, que, de certa forma, tornava “obscuros” os textos.<sup>12</sup>

No mais, as traduções, insuflaram, em Quasimodo, escolhas expressivas e estéticas, perceptíveis nos trabalhos autorais do poeta cujos ecos se manifestam nos motivos naturalísticos, paisagens lunares e de donzelas que dançam.<sup>13</sup> Desse modo, os líricos gregos dão à poesia de Quasimodo – caracterizada pela forma e busca por perfeição – novos conteúdos, por meio da novidade e da mudança, como afirma o próprio poeta, ao atribuir às traduções dos gregos, uma nova consciência artística no período compreendido entre a década de 1930 e o pós-guerra.<sup>14</sup>

Sobre a novidade na obra de Quasimodo, Scalfaro complementa:

As traduções de Quasimodo, ao contrário, são fruto de um esforço de contemporaneidade artística: o poeta, isto é, não empregou um jargão preestabelecido e fora do tempo, mas reencontrou a antiga pureza dos textos gregos em uma linguagem nova e atual, que atualizou, conseqüentemente, também seu conteúdo.<sup>15</sup>

Luciano Anceschi, no ensaio introdutório da edição de 1940 de *Lirici Greci*, relaciona essa releitura da poesia grega à busca de uma linguagem franca e ao desejo de uma “pureza lírica” quando escreve:

Na busca, porém, por uma poesia verdadeiramente *nova e contemporânea* – livre, isto é, da pesada ornamentação da arqueologia e do culturalismo em uma linguagem mais leal e aberta – e, depois, sobretudo, na aspiração de alcançar uma rigorosa *pureza lírica*, se colocavam as condições de uma aprofundada e íntima leitura dos poetas antigos.<sup>16</sup>

Para o mesmo autor, traduzir, significa trazer a poesia antiga ou estrangeira para a unidade métrica da língua da tradução. Nessa perspectiva, compreende-se por que Quasimodo utiliza o verso

---

<sup>11</sup> “Traducendo, pertanto, i poeti s’impadronivano delle parole di chi li aveva preceduti, rendendole atemporali, in una sorta di poesia al quadrato: poesia nuova che si confronta con la poesia antica.” Ibid., p. 33. Tradução nossa.

<sup>12</sup> FINZI, G. **Invito alla lettura di Quasimodo**. Milão: Mursia, 1972. p. 41-44.

<sup>13</sup> SCALFARO, op. cit., p. 34.

<sup>14</sup> QUASIMODO, S. **Poesie e discorsi sulla poesia**. Milão: Mondadori, 1996. p. 297.

<sup>15</sup> “Le traduzioni di Quasimodo, invece, sono il frutto di uno sforzo di contemporaneità artistica: il poeta cioè non ha impiegato un gergo prestabilito e fuori del tempo, ma ha ritrovato l’antica purezza dei testi greci in un linguaggio nuovo e attuale, che ne ha aggiornato, di conseguenza, anche i contenuti.” SCALFARO, op. cit., p. 33. Tradução nossa.

<sup>16</sup> “Nella ricerca, però, di una poesia veramente *nuova e contemporanea* – libera cioè dall’ornato pesante dell’archeologia e del culturalismo in un linguaggio più leale ed aperto – e, poi, soprattutto, nell’aspirazione al raggiungimento di una rigorosa *pureza lírica* si ponevano le condizioni di una più approfondita ed intima lettura degli antichi poeti”. ANCESCHI, L. Saggio introduttivo. In: QUASIMODO, S. **Lirici greci**. Milão: Edizioni di Corrente, 1940. p. 33. Tradução nossa. Itálicos do autor.

hendecassílabo: por ser considerado consonante à língua italiana. Mais tarde, Anceschi relaciona esse segundo momento da produção de Quasimodo – o período das traduções – como um necessário momento de silêncio criativo, compreendendo as traduções como um importante exercício de busca da própria palavra – comportamento que foi acelerado pelos acontecimentos da guerra, momento que revelou no poeta não só o desejo, mas a necessidade de uma comunicação mais direta, levando-o a novas criações próprias. Por fim, o autor escreve que o sucesso das traduções dos *Lirici greci* realizadas por Quasimodo se deu, justamente, pelo modo arbitrário e pessoal – e quem sabe, infiel – do poeta, que se apropriou dos textos, tornando-os, de fato, seus.<sup>17</sup>

Dada a relevância das traduções dos *Lirici greci*, realizadas por Quasimodo, a obra foi reimpressa e por diversas vezes apresentada em novas edições: 1944; 1951 (esta, com algumas variações nas traduções realizadas pelo próprio autor); 1958; 1964; 1971; 1979; 1985; 2004; e 2018, em geral, pela editora italiana Mondadori.

Scalfaro, a propósito das traduções – por ela consideradas “versões” – em suas várias reedições lançadas no decorrer do século XX, acrescenta que:

As versões haviam arrastado consigo, uma lufada de novidade, de modo a acelerar a transformação do gosto sobre o modo de traduzir os clássicos. Elas haviam mostrado como não se poderia museificar o passado. Originou-se, enfim, uma moda, pela qual, quase todos, se puseram a traduzir os gregos.<sup>18</sup>

Percebe-se que os *Lirici greci* são caracterizados pelo binômio hermetismo-lírica grega. Porém, alguns autores como Vigorelli, Schacherl e Scalfaro destacam, ainda, o valor musical dos versos de Salvatore Quasimodo, presente, de modo especial, na sonoridade das palavras – traços também do hermetismo – bem como na evidente rítmica que entrelaça os sons, o que por si só representaria um convite aos vários compositores italianos, comprometidos com a nova música, e que, de fato, se propuseram a compor peças inspiradas nos *Lirici Greci*. Não somente Bruno Maderna, compositor especialmente analisado no presente trabalho, mas também nomes como Luigi Dallapiccola, Goffredo Petrassi, Sebastiano Caltabiano, Sylvano Bussotti, Carlo Prospero, Luciano Berio, Luigi Nono, Luciano Chailly e Ugalberto de Angelis, revisitaram a temática, a partir das traduções de Quasimodo – fenômeno que não só chama a atenção pelo número de compositores envolvidos em um verdadeiro movimento de recuperação e valorização da arte clássica grega, mas que também testemunha a reverberação da poesia de Quasimodo no âmbito musical.

---

<sup>17</sup> ANCESCHI, L. Saggio introdutivo. In: QUASIMODO, S. *Lirici greci* Milão: Mondadori, 1951. p. 9.

<sup>18</sup> “Le versioni avevano trascinato con sé una tale ventata di novità da accelerare un mutamento del gusto sul modo di tradurre i classici. Esse avevano mostrato come il passato non si potesse museificare. Ne conseguì infine una moda, per cui quasi tutti si misero a tradurre poeti greci.” SCALFARO, op. cit., p. 38. Tradução nossa.

No caso específico de Maderna, a poesia apresentada por Quasimodo, coincidiu com o início de um ideal que seria cultivado pelo compositor italiano durante toda a sua vida: o ideal de melodia absoluta, inspirada nas sonoridades da Grécia clássica, e que levou o compositor a escrever uma série de peças sob a categoria de “aulodia”, com referência ao aulos – instrumento antigo grego de sopro.

## ***As Tre Liriche greche, de Bruno Maderna***

Para se compreender o início do percurso musical que levou Bruno Maderna a ser considerado figura exponencial para a música italiana do segundo pós-guerra, é inevitável considerar seu encontro com Hermann Scherchen (1891-1966), pelas vias dos cursos de regência ministrados pelo músico alemão na Bienal de Veneza de 1948. Igualmente importante é destacar a amizade entre Maderna e Luigi Nono (1924-1990), apresentados um ao outro, anos antes, por Gian Francesco Malipiero (1882-1973), que também foi quem os introduziu ao estudo de partituras da Segunda Escola de Vienna.

Como demonstra Conti, cartas trocadas entre Luigi Dallapiccola (1904-1975), Maderna e Nono, entre 1947 e 1948, testemunham o grande interesse dos dois últimos pela obra do compositor Dallapiccola, já conhecido por suas peças dodecafônicas. A atenção dos dois jovens compositores foi concentrada no ciclo de *Liriche greche*, cujo estilo foi interpretado como inovador e um ponto de partida para a nova música italiana, que, mais tarde, receberia a fundamental contribuição de Nono e Maderna.<sup>19</sup> Dallapiccola, que abriu as portas mediterrâneas para o dodecafonismo, escolheu as traduções de *Lirici greci*, de Quasimodo, na busca por um texto “vago” que viesse de encontro à música também “vaga” que ele almejava criar, beneficiando-se, ainda, da minuciosa pesquisa métrica e lexical que o poeta siciliano havia realizado em suas traduções dos textos de Safo, Anacreonte, Alceu, entre outros.<sup>20</sup>

A obra de Dallapiccola, portanto, constituiu para Maderna um utilíssimo material de estudo, não somente no que se refere ao dodecafonismo, mas também pela relação texto-música, que lançará, no jovem compositor, as bases de uma poética composicional bem definida, do ponto de vista conceitual e musical, como se percebe a partir do catálogo de obras de Maderna e de seus sugestivos títulos – muitas vezes com referências extramusicais e jogos de palavras e sílabas (veja-se, por exemplo, a *Dialodia*, de 1972, e *Honeyreves*, de 1961).

A partir de exercícios de composição sugeridos por Scherchen, no curso de regência, em 1948, Maderna, já interessado na poesia de Salvatore Quasimodo, decidiu por trabalhar sobre três *Liriche greche* traduzidas pelo poeta italiano, a saber: o anônimo *Canto mattutino*; *Le Danaidi*, de Melanípides; e

---

<sup>19</sup> CONTI, L. *Le Tre Liriche greche di Maderna e la prima dodecafonia italiana*. In: DALMONTE, R.; RUSSO, M. **Bruno Maderna: Studi e testimonianze**. Lucca, LIM, 2004. p. 16-26. p. 16.

<sup>20</sup> BORIO G. *L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra*. In: DE SANTIS, M. (Org.) **Dallapiccola. Letture e prospettive**. Lucca: Ricordi-LIM, 1997. p. 357-387. p. 359.

*Stellato*, de Íbico. Esse importante exercício de composição permitiu ao jovem Maderna confrontar suas técnicas compositivas tendo como ponto de partida um texto poético que havia obtido grande repercussão na Itália dos anos precedentes, e que, diga-se de passagem, se manteve, também durante a segunda metade do século XX e início do século XXI, como testemunham as sucessivas reedições da obra citada.

Com relação às *Tre Liriche greche*, embora a ideia inicial esteja relacionada com o curso de Scherchen, não é fácil determinar sua data de composição. Na primeira página da partitura assinada pelo compositor é possível ler “Maderna/1948”. Contudo, em uma lista de composições que o próprio Maderna enviou para Darmstadt, lê-se a data 1949. Scalfaro diz que é possível que as *Liriche greche* tenham sido compostas depois de 17 de setembro de 1948, já que as peças não constam em uma lista de composições de Maderna, apresentada no programa de sala da execução do *Concerto per due pianoforti e strumenti*, realizada naquele dia. A autora conclui que as peças vieram à luz entre o fim de 1948 e o início de 1949, mais precisamente antes do dia 5 de maio daquele ano, data de uma carta de Bruno Maderna a Wolfgang Steinecke, na qual uma execução da peça dentro dos *Ferienkurse*, realizados em Darmstadt, é sugerida pelo compositor italiano. O autógrafo das *Tre Liriche greche*, de Maderna, foi publicado, no início dos anos cinquenta pela “Ars Viva”, editora fundada por Hermann Scherchen.<sup>21</sup>

É importante acrescentar que questões políticas perpassam a vida e a obra de Bruno Maderna. Já em 1948, o compositor participava ativamente da vida do partido comunista, embora somente em 1952 viesse a se inscrever no partido. É possível compreender como a insatisfação com o momento histórico vivido pelo compositor teve influência direta em sua produção musical, relacionando as *Tre Liriche greche* de Maderna, compostas, como visto, entre o final de 1948 e o início de 1949, com um desejo de refúgio do compositor após todo o sofrimento causado pela Segunda Guerra Mundial, que já o havia inspirado a compor um *Requiem* (entre 1946 e 1947) para os atingidos pelo conflito.<sup>22</sup>

As *Liriche* de Maderna preveem uma formação composta por soprano, flauta I, clarineta I, clarone, 2 tambores com cordas (grande e pequeno), tambor basco, 2 pratos suspensos (pequeno e grande), e um pequeno coro constituído por 6 sopranos, 4 contraltos, 6 tenores e 4 baixos. É previsto, também, um segundo grupo instrumental que compreende flauta I, clarineta II, piano, tambores sem cordas (pequeno, médio e grande), bumbo, 4 tímpanos – que, de acordo com instruções do próprio compositor, devem estar dispostos longe do primeiro grupo, em um plano acústico diferente, de modo a criar o efeito de eco sugerido pelo texto de Quasimodo, e inferindo na recepção e escuta da peça. Maderna, insistindo na boa reprodução desse efeito de eco, escreve na partitura: “Caso não seja

---

<sup>21</sup> SCALFARO, op. cit.

<sup>22</sup> Ibid., p. 201.

possível dispor de espaço suficiente para separar o grupo de eco (10-15 metros) podem-se usar ferramentas diferentes como: biombos, remoção para zonas acusticamente “mortas”, etc. desde que o efeito seja conseguido”.<sup>23</sup> Alves destaca o papel das flautas, particularmente apreciadas por Maderna, propondo uma analogia com outras peças de inspiração clássica grega, quando diz que:

Nessa formação instrumental, as flautas, que, discretamente começam a conquistar um papel de destaque, provavelmente pelas acepções pastoris e míticas de que são revestidas, colocam a peça em relação direta com a versão cênica das *Chansons de Bilitis*, de Debussy, de 1901, emoldurando os textos das líricas, fazendo referência à essencialidade da música arcaica, bem como à idealização do mito.<sup>24</sup>

Para Scalfaro, é possível analisar os textos das *Tre liriche greche – Canto mattutino*, de Anônimo; *Le Danaidi*, de Melanípides; e *Stellato*, de Íbico – em uma disposição sequencial que representaria o arco temporal de uma jornada. *Canto Mattutino*, desse modo, apresenta as primeiras luzes da manhã que são anunciadas pelo canto dos pássaros “de aguda voz”; a segunda lírica trata do trabalho das Danaides, as 50 filhas do rei Dánao, que colhem frutos durante as horas centrais do dia; enquanto *Stellato*, fala da noite, com as estrelas “luminosíssimas” no céu.<sup>25</sup> O próprio compositor almeja que as possibilidades expressivas do texto sejam traduzidas em música, inclusive pela disposição manhã-tarde-noite, de modo que a lírica central se demonstra a mais dramática, na tentativa de descrever musicalmente a cena, caracterizada pela riqueza de sucessivas imagens, e protagonizada pelas filhas do mítico rei do Egito.

Canto matutino (Anônimo)

Dourados pássaros de aguda voz, livres

Pelo bosque solitário no topo de um ramo de pinho

Confusamente se lamentam; e [há] quem inicie,

quem se demore, quem lance seu clamor em direção aos montes:

e o eco que não se cala, amigo dos desertos, o repete do fundo dos vales.<sup>26</sup>

As Danaides (Melanípedes)

Não tinham olhar nem forma de homens,

nem corpo igual ao de mulheres:

<sup>23</sup> “Nel caso non si potesse disporre dello spazio sufficiente per allontanare il gruppo d’eco (10-15 metri) si potranno usare accorgimenti diversi come: paraventi, spostamenti in zone acustiche morte etc. purché l’effetto risulti”.  
MADERNA, B. *Tre liriche greche, per piccolo coro, soprano solo e strumenti*. Mainz: Ars Viva, 1948. 1 partitura. Tradução nossa.

<sup>24</sup> ALVES, op. cit., p. 253-254.

<sup>25</sup> SCALFARO, op. cit. passim.

<sup>26</sup> “Canto mattutino (Anônimo): Dorati uccelli dall’acuta voce, liberi/Per il bosco solitario in cima ai rami di pino/Confusamente si lamentano; e chi comincia,/chi indugia, chi lancia il suo richiamo verso i monti:/e l’eco che non tace, amica dei deserti,/lo ripete dal fondo delle valli.”

sobre carros de corrida nuas se exercitavam  
através das selvas; e frequentemente nas caças  
alegravam a mente  
ou buscando a resina nas árvores de incenso  
e as odorosas tâmaras ou a cássia – as tenras  
sementes da Síria –.<sup>27</sup>

Estrelado (Íbico)

Ardam através da noite, longamente  
as estrelas luminosíssimas.<sup>28</sup>

(Traduções livres a partir das versões de Salvatore Quasimodo)<sup>29</sup>

A relação texto-música se faz presente, ainda, por meio da ideia de eco criada pela disposição dos instrumentos na sala, bem como pela escrita musical utilizada pelo compositor. Nos compassos iniciais da primeira lírica, cujo texto fala dos pássaros e do eco no fundo dos vales, Maderna, por meio de uma escritura canônica, leva a flauta – orientada a tocar *col canto* – a criar reverberações da primeira nota do soprano que executa repetidamente as notas iniciais da série, também sugerindo um eco.<sup>30</sup> A utilização velada e pouco ortodoxa da série dodecafônica e a refinada arquitetura contrapontística demonstram um sofisticado tratamento da técnica por meio do processo compositivo não linear, e de referências à música antiga – características típicas da poética maderniana.

A atitude de Maderna diante da lírica grega e a conduta de Quasimodo perante a poesia dos clássicos é colocada em relação demonstrando a aproximação entre o compositor e o poeta italiano, revelando afinidades artísticas e conceituais. De fato, Maderna se utilizará de textos de Quasimodo em outros momentos de seu percurso criativo, como em *Hyperion IV* (1969), também de referência clássica grega, e empregando, novamente, processos de fragmentação afins à música e à poesia cultivada naqueles anos por artistas comprometidos com um exercício dialógico que aproxima tradição e novidade, e que, por meio de livres interpretações, desenvolveram a autenticidade de seus próprios acentos poéticos.

---

<sup>27</sup> “Le Danaidi (Melanípides): Non avevano sguardo né forma di uomini,/né corpo simile a donne:/su carri da corsa nude s’addestravano/lungo le selve; e spesso nelle cacce/allietavano la mente/o cercando la resina negli alberi d’incenso/e gli odorosi datteri o la cassia – i teneri/semi di Siria -.”

<sup>28</sup> “Stellato (Íbico): Ardano attraverso la notte, lungamente/le stelle lucentissime.”

<sup>29</sup> As traduções livres foram realizadas pelo autor deste trabalho em 2017, apenas com o objetivo de facilitar a compreensão do conteúdo dos textos, não tendo a intenção de reproduzir a métrica ou mesmo a sonoridade dos textos apresentados por Quasimodo.

<sup>30</sup> SCALFARO, op. cit., p. 203-204.

(...) como Quasímodo ao traduzir reconduziu o diferente ao já possuído, tornando familiares e próximas ao nosso gosto vozes muito distantes, assim, Maderna procurou uma linguagem própria através da aquisição de um sistema diferente, com relação à nossa tradição e, por isso, remoto e distante, e ainda sentido como momento originário, ponto de referência em uma situação existencial, mais do que poética, na qual se fazia necessário, de qualquer forma, começar do início.<sup>31</sup>

### **Considerações finais:**

A importância de Bruno Maderna para a música do século XX se dá, por seu pioneirismo na utilização de linguagens e técnicas compositivas que ganharam força naquele século e abriram outras possibilidades para a nova música. Suas contribuições para o expressionismo, dodecafonismo, estruturalismo, utilização da eletrônica e desenvolvimento da música aleatória, levaram-no além do que foi proposto por seus antecessores e contemporâneos italianos, no que se refere a esses métodos de composição. Quem se aproxima da arte de Maderna, percebe como sua obra se desenvolve em torno de um ideal de sonoridade que remonta às próprias origens do som, personificado no arquétipo clássico grego, que ecoa na arte da contemporaneidade, e em toda a obra maderniana, seja pelo mito, seja pela busca do som puro, primordial – “Ur-ton”.

O helenismo que configura o núcleo da produção desse compositor, vê sua gênese ligada às traduções de clássicos gregos, apresentadas por Salvatore Quasimodo, em *Lirici greci*, de 1940, e que propuseram uma nova aproximação com o passado clássico sem, no entanto, perder o sentido da realidade e da própria capacidade criativa, inspirando, além do jovem Maderna, toda uma geração de compositores musicais. As *Tre Liriche greche*, de Maderna, início de suas várias “aulodias”, permanecem, portanto, como uma página de grande valor artístico que se beneficia da música em sua interface com outras áreas, especialmente, a literatura e a filosofia.

Conhecimentos advindos da reconstrução de percursos como o exposto neste trabalho, auxiliam na compreensão de criações e escolhas estéticas imbuídas de senso histórico e cultural, favorecendo, ainda, a divulgação de um repertório pouco executado, mas, cujo conhecimento contribui para o entendimento dos diversos acontecimentos históricos que nos trouxeram até o presente momento, enquanto artistas ou apreciadores das artes em geral.

---

<sup>31</sup> “[...] come Quasimodo nel tradurre ha ricondotto il diverso al già posseduto, rendendo familiari e vicine al nostro gusto voci lontanissime, così Maderna ha cercato un proprio linguaggio attraverso l’acquisizione di un sistema altro rispetto alla nostra tradizione e perciò remoto e lontano, eppure sentito come momento originario, punto di riferimento in una situazione esistenziale, oltre che poetica, in cui occorreva comunque cominciare da capo.” DALMONTE, R. Scelte poetiche e letterarie. In: BARONI, M.; DALMONTE, R. (Org.) **Studi su Bruno Maderna**. Milão: Suvini-Zerboni, 1989. p. 18

## Referências

- ALVES, F. M. As aulodias de Bruno Maderna – a flauta inspirada na Grécia antiga. **Anais do SEFIM**. Porto Alegre, v.3, n.4, p. 245-260, 2017. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/525>. Acesso em: 19/08/2021.
- DALMONTE, R. Scelte poetiche e letterarie. In: BARONI, M.; DALMONTE, R. (Org.) **Studi su Bruno Maderna**. Milão: Suvini-Zerboni, 1989.
- ANCESCHI, L. Saggio introdutivo. In: QUASIMODO, S. **Lirici greci**. Milão: Edizioni di Corrente, 1940.
- \_\_\_\_\_. Saggio introdutivo. In: QUASIMODO, S. **Lirici greci** Milão: Mondadori, 1951.
- BORIO G. L'influenza di Dallapiccola sui compositori italiani nel secondo dopoguerra. In: DE SANTIS, M. (Org.) **Dallapiccola. Letture e prospettive**. Lucca: Ricordi-LIM, 1997. p. 357-387.
- CONTI, L. Le Tre Liriche greche di Maderna e la prima dodecaфонia italiana. In: DALMONTE, R.; RUSSO, M. **Bruno Maderna: Studi e testimonianze**. Lucca, LIM, 2004. p. 16-26
- FINZI, G. **Invito alla lettura di Quasimodo**. Milão: Mursia, 1972.
- MADERNA, B. **Tre liriche greche, per piccolo coro, soprano solo e strumenti**. Mainz: Ars Viva, 1948. 1 partitura.
- \_\_\_\_\_. **Tre liriche greche, per piccolo coro, soprano solo e strumenti**. Milão: Suvini-Zerboni, 2002. 1 partitura.
- MILA, M. **Maderna musicista europeo**. Turim: Einaudi, 1976.
- QUASIMODO, S. **Lirici greci**, con un saggio di Luciano Anceschi, Milão: Edizioni di Corrente, 1940.
- \_\_\_\_\_. **Lirici greci**, con un saggio di L. Anceschi, Milão: Mondadori, 1951.
- \_\_\_\_\_. Traduzione dei classici. In: \_\_\_\_\_. **Il poeta e il politico e altri saggi**. Milão: Mondadori, 1967.
- \_\_\_\_\_. **Poesie e discorsi sulla poesia**. Milão: Mondadori, 1996.
- SCALFARO, A. **I Lirici Greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale**. 2007. Tese (Doutorado)–Universidade de Bolonha, Bolonha, 2007.
- SCHACHERL, B. Ed è subito Sera. **Letteratura**, Firenze, janeiro-abril, p. 97-98. 1943.
- VIGORELLI, G. Ragioni per Quasimodo, **Maestrale**, Roma, agosto-setembro 1940.