

Alguns aspectos associativos e simbólicos em *Staub* de Helmut Lachenmann

Autor: Marcos Mesquita
Instituto de Artes da UNESP
Pós-doutorado FAPESP
E-mail: marcosmesquita@yahoo.com.br

Resumo: a primeira parte deste texto apresenta sucintamente a obra orquestral *Staub* de Helmut Lachenmann. A segunda parte comenta esboços e anotações para essa obra que se encontram na Fundação Paul Sacher da Basileia e deles resgata e interpreta aspectos associativos e simbólicos que guiaram o processo compositivo do compositor alemão. A breve terceira parte apresenta as conclusões. O pano de fundo metodológico do texto é constituído por elementos da crítica do processo criativo e da análise estrutural comparativa.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann; *Staub*; Beethoven; Friedrich Schiller; interpretação de fontes primárias.

Abstract: the first part of this text presents briefly the orchestral work *Staub* by Helmut Lachenmann. The second one comments sketches and notes of this work which are in the Paul Sacher Foundation in Basle, recovering and explaining associative and symbolic aspects which guided the composing process of the German composer. The short third part presents the conclusions. The metodological background of the text consists of elements from the critique of the criative process and from the comparative structural analysis.

Keywords: Helmut Lachenmann; *Staub*; Beethoven; Friedrich Schiller; interpretation of primary sources.

1.

A obra orquestral *Staub* de Helmut Lachenmann foi composta entre o final de 1984, concluída em 1º de agosto de 1987 e revisada até 14 de maio de 1988. Anotações e pequenos esboços para essa obra, feitos já no final de 1984, encontram-se no *Skizzenbuch (blau; fest; 1)*, item da Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher da Basileia. É um período em que Lachenmann também compôs *Ausklang* para piano e orquestra (1984-1985), a *Toccatina* para violino (1986) e *Allegro Sostenuto* para clarineta/clarone, violoncelo e piano (1987-1988). O compositor comenta essa fase criativa:

“Minha composição desde *Pression* [1969-1970] levou-me a obras como *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/80), *Harmonica* (1981/83), *Mouvement* (– vor der *Erstarrung*) (1982/84) e *Ausklang* (1984/85): obras cujos títulos denunciam a visita do filho perdido à velha terra natal. Visita, aliás, que tem menos a ver com retorno do que com confrontação: encontro com nostalgias coletivas e pessoais experienciadas atavicamente e tornadas estranhas.” (Lachenmann 1992: 402)

Embora o título de *Staub* (pó, poeira) não denuncie qualquer referência direta à tradição musical européia, a sua origem se deve a um confronto com a *Sinfonia* nº 9 op. 125 de Ludwig van Beethoven. *Staub* foi encomendada pela Rádio do Sudoeste da Alemanha (SWF) para a comemoração dos 40 anos de sua orquestra e deveria ser estreada como prólogo à nona de Beethoven no dia 11 de julho de 1986 em um concerto sob a regência de Michael Gielen. A obra, entretanto, foi cortada do programa pelo diretor geral da rádio, Willibald Hilf, no final de abril de 1986, fato esse que fez com que a obra fosse estreada somente em 19 de dezembro de 1987 no concerto comemorativo dos 50 anos da Orquestra Sinfônica da Rádio de Saarbrücken sob a regência de Myung-Whun Chung (V. Gasseling 1988: 140). Nesta oportunidade, a obra foi efetivamente tocada como prólogo à nona de Beethoven.

Comparando-se as partituras das duas obras (Tab. 1), vê-se que, abstraindo-se os solistas vocais e o coro, Lachenmann usa o mesmo efetivo instrumental que Beethoven¹, permitindo que *Staub* seja apresentada antes da nona de Beethoven com a mesma organização de palco:

<i>Sinfonia</i> nº 9 de Beethoven	<i>Staub</i> de Lachenmann
Pícolo	Pícolo (também flauta em sol)
2 flautas	2 flautas (também pícolos)
2 oboés	2 oboés
2 clarinetas (sib, dó e lá)	2 clarinetas em sib
2 fagotes	2 fagotes
1 contrafagote	1 contrafagote
4 trompas (ré, sib baixo, sib e mib)	4 trompas em fá
2 trompetes (ré e sib)	2 trompetes em dó
3 trombones (alto, tenor e baixo)	3 trombones (2 tenore e 1 baixo)
Percussão	Percussão (3 instrumentistas)
Violinos I	12 violinos I
Violinos II	12 violinos II
Violas	10 violas
Violoncelos	8 violoncelos
Contrabaixos	8 contrabaixos (5 cordas)

Tab. 1. Efetivo instrumental da *Sinfonia* nº 9 de Beethoven e *Staub* de Lachenmann

¹ Obviamente o naipe de percussão em Lachenmann é muito mais amplo.

Na Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher da Basileia, encontram-se quatro pastas que se relacionam com a obra *Staub*:

1) *Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 29, com cinco folhas duplas² soltas e quatro maços de folhas duplas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 1*;

2) *Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 56+63:

A) Capa, folha dupla com esboços, maço com cinco folhas duplas, duas folhas duplas soltas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 2A*;

B) Capa, folha dupla com esboços, três folhas duplas soltas, maço com três folhas duplas, três folhas duplas soltas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Esboços 2B*;

3) *Konvolut Staub Particell (Entwurf) Partitur (Entwurf mit Skizzen)*, numerado 40 29+63:

A) Particella anotada em quatro pentagramas: nove folhas duplas soltas escritas somente em suas faces internas; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Particella 3A*;

B) Manuscrito de partitura: 27 folhas duplas soltas (na maioria escritas somente em suas faces internas); esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Manuscrito 3B*;

4) *Konvolut 2 Partituren*, numerado 2003 0903: duas partituras impressas por Breitkopf & Härtel com anotações para apresentação e pequenas correções; esta fonte não será mais citada a seguir.

Além disso, o autor teve acesso ao seguinte material:

1) Um manuscrito da partitura que estava sob os cuidados do Dr. Josef Häusler em sua residência: 40 folhas duplas soltas (na maioria escritas somente em suas faces internas); esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Manuscrito JH*³;

2) Partitura impressa da primeira versão de *Staub*, colocada à disposição por Breitkopf & Härtel; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Partitura 1987*.

3) Partitura impressa da versão definitiva de *Staub*; esta fonte será citada doravante, sem referência ao autor, como *Partitura 1988*.

As folhas duplas arroladas acima têm impresso, em cinza claro, um sistema de coordenadas e abscissas para auxiliar a escrita musical. Habitualmente, nos manuscritos de Lachenmann, dois quadrados desse sistema correspondem a uma unidade de pulsação.

² Todas as folhas duplas arroladas nesses itens são folhas pautadas de música com 26 ou 30 pentagramas.

³ Desde 2007 há uma cópia deste manuscrito na Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher.

Por iniciativa do Dr. Josef Häusler, então responsável pela programação de música nova da Rádio do Sudoeste da Alemanha, a encomenda da obra foi feita a Helmut Lachenmann em 1984⁴. No citado *Manuscrito JH* lê-se a seguinte dedicatória:

“Querido Josef, querida Marlies⁵
este era o pré-manuscrito –
(– o esqueleto –)
Bastante papel como
agradecimento (não empapelado) por uma amizade
que me enriquece
Rottenburg, 14 de abril de 199[0]
do seu Helmut” (*Manuscrito JH* 1987: p. 1)

Na última página dessa fonte lê-se:

“H H [abreviatura para “Herr, helft”, Deus, ajudai]
Giudecca 2/4/87 22:40 h” (*Manuscrito JH* 1987: p. 40)

Esse manuscrito, portanto, foi finalizado quatro meses antes da *Partitura* 1987. Esta última traz a dedicatória: “para Josef Häusler e para Marlies”. Na *Partitura* 1988 a dedicatória foi levemente reformulada: “para Josef e Marlies Häusler”.

2.

Em uma de suas entrevistas Lachenmann comenta o que ele chama de “vocabulário de afetos” (*Affekten-Vokabular*): “Música como linguagem corporal do espírito soberano relacionando-se com o vocabulário de afetos, constantemente tornado uma falsificação e encontrado mal oxidado, purificando-o de maneira inovadora e eloquente [...]” (Lachenmann 1988: 195). Ele reconhece, portanto, o fato de que a música desencadeia referências, embora a maior parte dessas referências corra o perigo de se congelar em um componente pré-fabricado de uma fruição musical convencional.

Neste artigo serão comentados determinados detalhes desencadeantes de referências, sejam elas de natureza simbólica ou associativa, que atuaram durante o trabalho compositivo de *Staub*. Eles só puderam ser resgatados após um cuidadoso exame de fontes primárias, já que suas pistas foram quase apagadas da *Partitura* 1988.

Um primeiro detalhe que pode ser classificado de simbólico é a grafia de dois campos de alturas, tal qual feita por Lachenmann. Na fig. 1, vê-se que ele anota o primeiro campo na forma da letra “B”. O segundo campo apresenta a mesma idéia gráfica, mas distorcendo a forma do “B”. À direita desse segundo campo, está escrita uma sucessão de quartas justas descendentes (lá6–mi6–si5 etc.):

⁴ Comunicação pessoal ao autor.

⁵ Esposa, hoje viúva do Dr. Josef Häusler.

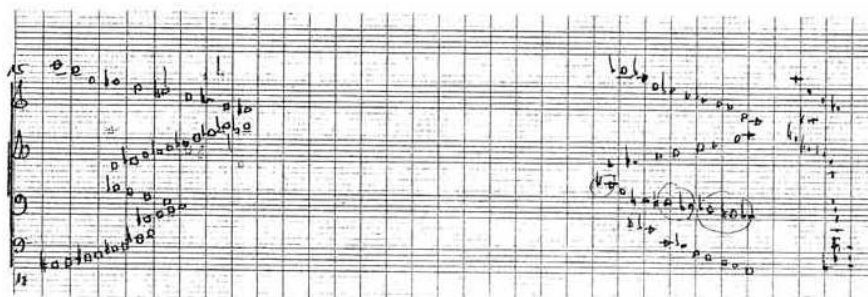


Fig. 1. Campos de alturas 1 e 2 dos *Esboços 1*, maço 2, folha dupla 3, face 2

Lachenmann associa a grafia de um conjunto de sons descendentes a uma letra, a primeira do sobrenome Beethoven, ou seja, ele projeta sobre um material musical uma associação simbólica, um procedimento que nos remete à simbologia som/letras e aos emblemas gráfico-melódicos da Renascença e do Barroco. Além disso, a distribuição das notas pelos pentagramas lembra o movimento contrário de vozes em um trecho polifônico. Eventos sonoros com tais movimentos contrários podem ser encontrados espalhados pela *Partitura 1988* (Fig. 2):

The figure displays four musical excerpts from the *Partitura 1988* by Klaus Staub, illustrating contrapuntal voice movements. The excerpts are as follows:

- Top Left (C. 203):** Features a 2nd clarinet (2 cl.) part with a *pp* dynamic, a percussion part (Perc. 2, quina) with a *mf* dynamic, and a violin/cello part (Vlc. I. e. 2.) with a *pizz* (pizzicato) dynamic. The notation includes various note values and rests.
- Top Right (C. 205):** Features three percussion parts: Perc. 1 (quina), Perc. 2 (quina), and Perc. 3 (quina). The notation includes various note values and rests.
- Bottom Left (C. 291):** Features two violin parts: Vln. I e vlc. and Vln. II. The notation includes various note values and rests.
- Bottom Right (C. 330):** Features four string parts: Vln. I II/III, Vln. II II/III, Vla. II/III, and Vlc. IV. The notation includes various note values and rests.

Fig. 2. Vozes em movimento contrário em *Staub*

No c. 205, as escalas descendentes e ascendentes são transpostas para uma outra categoria sonora, isto é, para uma escala de timbres, do claro ao escuro, resultante do local de contato da percussão de uma baqueta sobre a quina de uma superfície de madeira. No c. 291, as escalas ascendentes e descendentes estão defasadas em três semicolcheias. Isso ocorre em várias outras passagens e sugere uma distorção gráfico-sonora da letra “B”. No c. 330, a idéia dos movimentos descendente e ascendente é transferida para o movimento físico do arco sobre a superfície da corda. Nesse trecho não se ouve, obviamente, nenhuma sucessão escalar de sons, mas a representação gráfica sugere indubitavelmente a letra “B”. Essa estratégia de enredamento de categorias sonoras às vezes até discrepantes mostra uma clara relação com aquilo que Dieter Schnebel chamou de “rede de relações” (Netz von Beziehungen) da música serial da década de 1950 (Schnebel 1956-1957: 225-226).

A fig. 3 mostra mais quatro campos de alturas: os dois primeiros, em forma de “B”, sendo que o primeiro é uma transposição uma 2ª menor acima do primeiro campo de alturas da fig. 1:

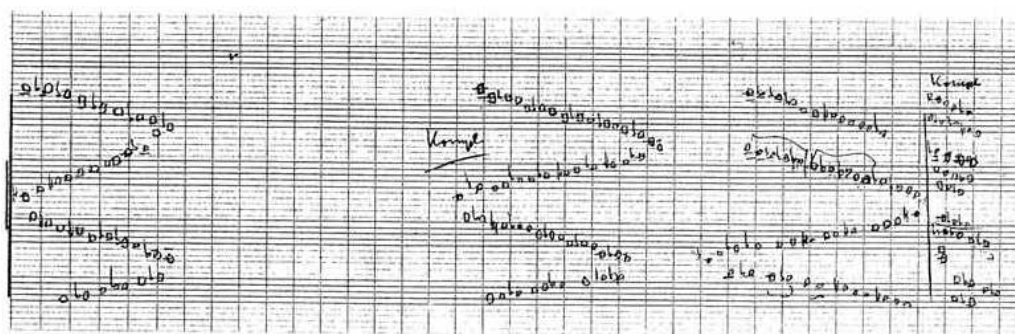


Fig. 3. Quatro campos de alturas encontrados em *Esboços 1*, maço 2, folha dupla 2, face 2

Os campos 3 e 4 da fig. 3 foram transcritos abaixo (Fig. 4):

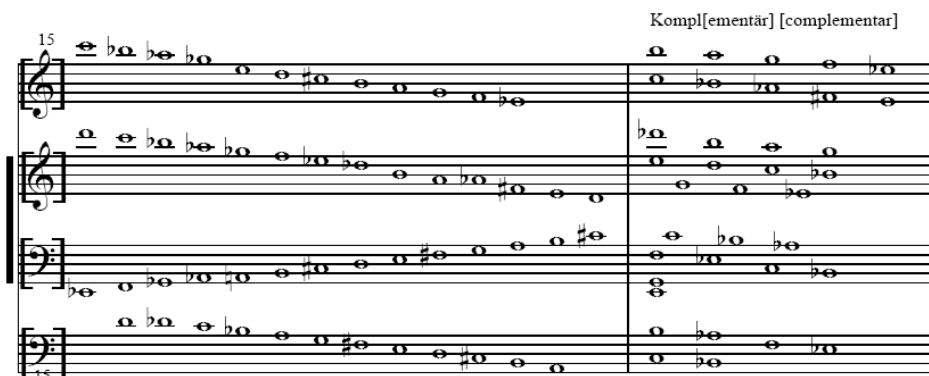


Fig. 4. Transcrição dos dois últimos campos de alturas da fig. 3

O primeiro campo de alturas da fig. 4 é composto por escalas de tons inteiros ou conjuntos de 4, 3 e duas segundas maiores, todos separados por segundas menores. Ele começa com duas escalas de tons inteiros completas, seguindo-se fragmentos com quatro, três, duas e uma 2ª maior. Ocorrem, então, três segundas menores sucessivas (mib1-ré1-réb1-dó1) e fragmentos com uma e duas segundas maiores. O segundo campo de alturas apresenta os sons ausentes no campo anterior, ou seja, os campos da fig. 4 são cromaticamente complementares. Vários eventos sonoros de *Staub* estão baseados sobre os campos de alturas apresentados até aqui. Esses campos, frequentemente rodeados por notas “estranhas” a eles, ordenam eventos sonoros que criam pontos de referência fugazes no decorrer do trabalho composicional e da própria fruição musical.

No contexto das associações sonoras de *Staub* com a *Sinfonia* nº 9 de Beethoven, a “Ode à alegria” não poderia estar ausente. Desde o início da elaboração de *Staub* podem ser constatados motivos ou trechos da “Ode” em anotações e esboços. A fig. 5 mostra a transcrição de uma anotação dos *Esboços 2A*:

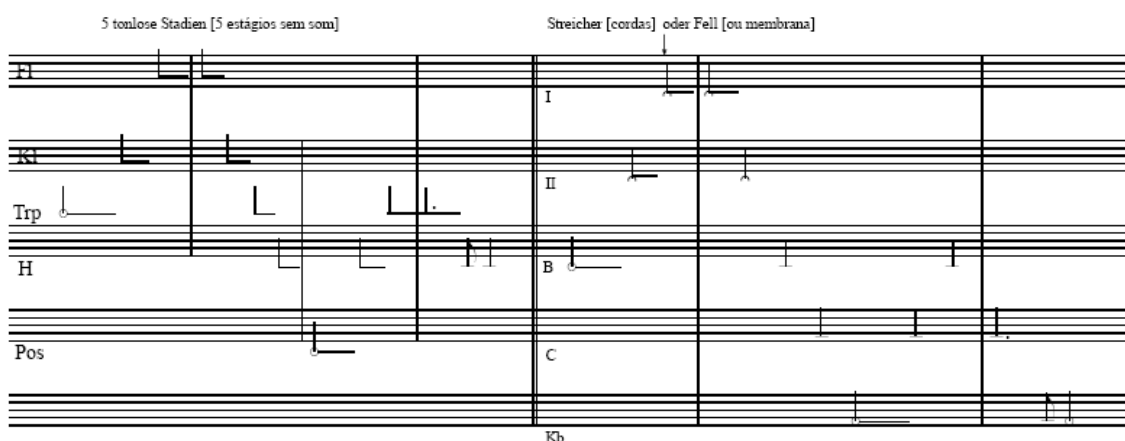


Fig. 5. Transcrições de “Odes à alegria” sem som (tonlos)
de *Esboços 2A*, capa, faces 2-3

A idéia de uma “Ode” transposta para uma escala de ruídos sem altura definida é retrabalhada em estágios subsequentes da composição. Na *Particella 3A*, c. 203-205, o compositor anota o ritmo diminuído e transformado de um trecho da “Ode” distribuído entre os pentagramas e, sob o sistema, o respectivo texto de Friedrich Schiller. A fig. 6 sintetiza essas informações:



Fig. 6. Citação rítmica da *Particella 3A*, folha dupla 5, face 3

No *Manuscrito 3B*, compassos 203-204, o compositor anota somente “Himne” (hino). Na *Partitura 1987* essa citação não está indicada, embora a estrutura rítmica do evento sonoro esteja presente. Na *Partitura 1988*, c. 203-204, o compositor anota um trecho da “Ode”, mas sem o texto de Schiller. A estrutura rítmica da fig. 6 corresponde exatamente às entradas de flautas, metais, percussão e cordas nos c. 203-205.

Na *Particella 3A*, compassos 293-295, também está anotado um fragmento com palavras de Schiller que se relaciona com as entradas de flautas, metais e percussão (Fig. 7):



Fig. 7. Fragmento rítmico da *Particella 3A*, folha dupla 8, face 2

Essa “melodia” sem sons soa ainda até o c. 297 e outros eventos sem som dos metais acoplados com entradas da percussão ainda podem ser constatados até o c. 302 da *Partitura 1988*. A essas entradas, refere-se, provavelmente, mais uma anotação no *Manuscrito 3B* entre os compassos 301 e 302: “Freude!” (“Alegria!”), novamente uma referência à primeira estrofe do poema de Schiller:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum. (Schiller 1786: 169)

Alegria, bela centelha dos deuses,
Filha do elísio,
Nós adentramos, inebriados pelo fogo,
Celeste, o teu templo.⁶

Uma outra anotação dos *Esboços 1* (Fig. 8) pode nos remeter a outro símbolo gráfico-sonoro: notas e intervalos ou clusters sugerem o contorno de asas ou de morros ou montanhas. No final do primeiro sistema, Lachenmann resume tais contornos em uma forma básica, a de um triângulo:

⁶ Esta e as próximas são somente traduções literais dos versos de Schiller feitas pelo próprio autor.

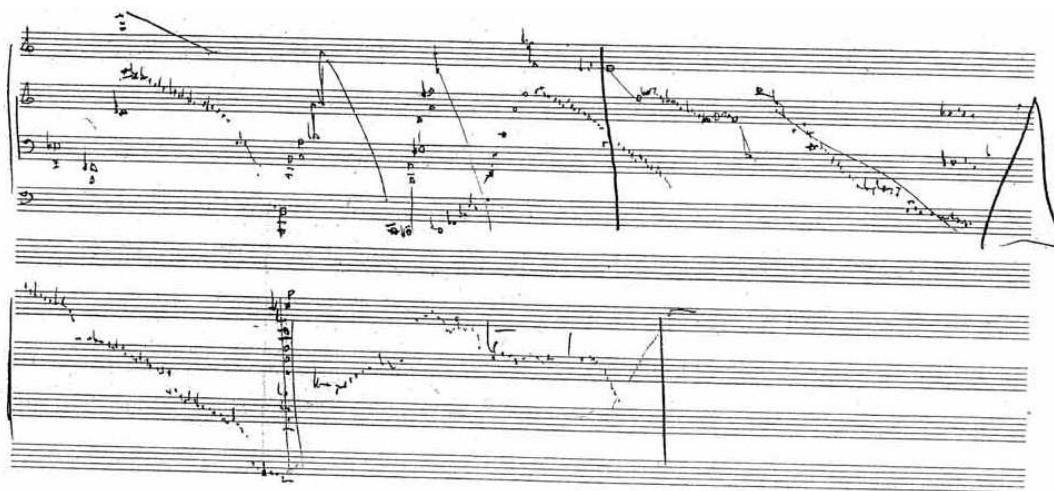


Fig. 8. Anotação dos *Esboços 1*, folha dupla 1, face 4

Esses desenhos podem ser alusões a determinadas palavras da “Ode” de Schiller. A “asa” (Flügel) está presente na segunda estrofe:

Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt. (Schiller 1786: 170)

Teus encantos conciliam de novo
Aquilo que a espada da moda desuniu;
Mendigos tornam-se príncipes irmãos,
Onde repousa tua asa suave.

Ou como na versão revisada usada por Beethoven:

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt. (Beethoven 2005: 226-227)

Teus encantos conciliam de novo
Aquilo que a moda severamente desuniu;
Todos os homens tornam-se irmãos,
Onde repousa tua asa suave.

Caso Lachenmann tenha lido a “Ode” de Schiller inteira, ele se deparou com o seguinte trecho que Beethoven na verdade não musicou, mas que evoca as imagens do morro (Hügel) e da montanha (Berg):

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.

Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn (Schiller 1786: 171)

Do espelho ardente da verdade,
Ela sorri para o explorador.
Para o morro íngreme da virtude,
Ela conduz o caminho do resignado.
Sobre a montanha solar da fé,
Vêem-se suas bandeiras tremularem

Muitas passagens em fusas em Staub, especialmente entre os compassos 282 e 339, podem ser consideradas símbolos sonoros das palavras mencionadas acima. O triângulo desenhado por Lachenmann na fig. 8 alude a representações gráficas de determinados textos de Pierre Boulez (1963), Karlheinz Stockhausen (1957: 99-139) e Iannis Xenakis (1955-1971). No caso de Lachenmann constata-se um processo em dois estágios: em primeiro lugar uma palavra (Beethoven, asa ou morro) desencadeia uma associação simbólica que se concretiza em desenhos com notas e clusters; em segundo lugar o contorno desses desenhos é abstraído e associado a uma forma geométrica básica.

O triângulo, concebido como princípio organizativo de alturas e durações pode ser constatado em inúmeros eventos sonoros em *Staub*. Na Particella 3A, compassos 253-256, Lachenmann anota uma sequência de tons em direção ascendente e descendente. O perfil intervalar desta sequência, especialmente o ascendente, denuncia a sua muito provável origem em uma série harmônica sobre mi -1 que foi expandida com o acréscimo de vários tons (Fig. 9):

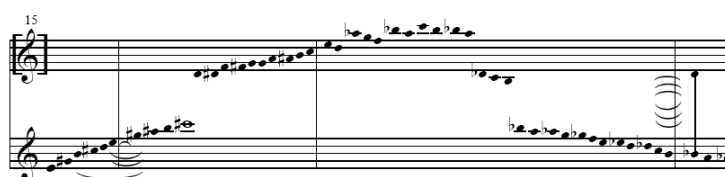


Fig. 9. Série harmônica expandida sobre mi -1
da *Particella 3A*, folha dupla 7, face 2

Estes sons estão presentes nos sopros e cordas agudas no trecho correspondente da *Partitura 1988* (Fig. 10) e formam um triângulo rítmico-harmônico, observando-se que os sons ascendentes desse evento sonoro têm suas entradas ordenadas em semicolcheias, enquanto os descendentes em tercinas de semicolcheias:

Fig. 10. *Staub*, c. 253-256
© 1997 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

A relação do triângulo com o parâmetro da duração ocorre com frequência em *Staub*. Um claro exemplo pode ser constatado em um evento sonoro das cordas no c. 1. Ele tem uma duração total de 15 semicolcheias. Se os valores rítmicos desse evento (1, 3, 9 e 15 semicolcheias) forem projetados sobre uma superfície, resultam em uma forma triangular (Fig. 11):



Fig. 11. Representação gráfica do evento sonoro das cordas no c. 1 de *Staub*

Uma relação mais distante do triângulo com o parâmetro da duração pode ser constatada na seguinte anotação (Fig. 12):

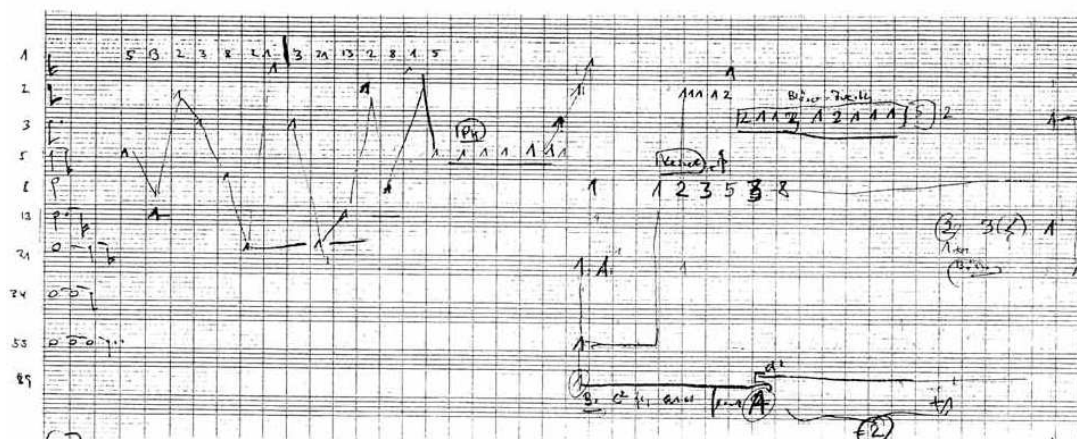


Fig. 12. Notiz aus *Skizzen 1*, Bündel 2, Doppelseite 3, S. 2

À esquerda há uma listagem vertical de valores rítmicos que correspondem a dez algarismos da série de Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 e 89⁷. À direita dessa listagem as linhas oblíquas relacionam-se com a série horizontal de algarismos (5, 13, 2 etc.) localizada na parte superior da figura. O contorno dessas linhas sugere formas triangulares. A série horizontal de algarismos mostra a distância entre as entradas de sons que ocorrem no início de *Staub*, c. 1-8. Na tab. 2 são mencionados os instrumentos que participam dessa estruturação rítmica:

Algarismo	Compasso	Instrumentos
5	1, 1ª	Perc. 1 (tímpano) e vln. I
13	1, 6ª	Perc. 1 (tímpano), vln. II, vla. e vlc.
2	2, 3ª	vln. I e cb.
3	2, 5ª	Perc. 1 (tímpano), vln. I, vlc. e cb.
8	2, 8ª	Perc. 1 (corpo do tímpano)
21	2, 16ª	Perc. 1 (bongô e corpo do tímpano) e vln. I
1*	4, 5ª	Pausa de semicolcheia
1*	4, 6ª	Perc. 1 (bongô), vln. II e vlc.
3	4, 7ª	Trbn. 1 e 2
21	4, 10ª	Perc. 1 (tímpano), vla. e vlc.
13	5, 15ª	Perc. 1 (tímpano), vln. I, vln. II e cb.

⁷ Série numérica na qual o número subsequente é resultado da soma dos dois anteriores (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc.). Assim chamada de acordo com o pseudônimo de Leonardo de Pisa que, em seu livro *Liber Abaci* de 1202, introduziu-a na ciência matemática da Europa ocidental.

2	6, 4ª 	Cfg. e vln. II
8	6, 6ª 	Perc. 1 (corpo do tímpano) e vla.
1	7, 2ª 	Perc. 1 (tímpano)
5	7, 3ª 	Perc. 1 (tímpano) e vla.
5	7, 8ª 	Trompas 3 e 4, 1. Perc. 1 (tímpano) e vlc.
5	8, 1ª 	Perc. 1 (bongô) e vln. I
5	8, 6ª 	Fl., trp., trbn. 1, Perc. 1 (tímpano) e vln. I
5	8, 11ª 	Perc. 1 (tímpano), vln. I e II

* Um destes algarismos foi acrescentado pelo compositor.

Tab. 2. Sequência de distâncias rítmicas e respectivos instrumentos, *Staub*, c. 1-8

Conclusões

Os aspectos associativos e simbólicos abordados aqui desvendam um campo subjetivo da personalidade artística de Lachenmann durante o trabalho compositivo em *Staub*. A partir deles pode-se constatar que:

- 1) Eles demonstram um componente fundamental do estilo compositivo de Lachenmann que ele evita divulgar em seus textos;
- 2) O compositor se deixa estimular por imagens extramusicais;
- 3) O compositor aciona todos os meios sonoros e estruturais disponíveis para criar relações subjetivas entre palavras ou figuras (de linguagem ou mesmo geométricas) e estruturas sonoras;
- 4) Os argumentos por uma composição fundamentada no material sonoro em si e por uma recepção musical “sintática” divulgados por Lachenmann em seus textos devem ser relativizados ou simplesmente colocados de lado pela análise e crítica;
- 5) O compositor, valendo-se da relação entre imagens e som, não renuncia completamente a uma retórica musical tradicional, pelo contrário, ela a amplia, situando-se, assim, na linhagem musical austro-germânica.

Referências bibliográficas

- Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 9* op. 125 (1822-1823). 5ª ed. Ed. por Jonathan Del Mar. Kassel etc.: Bärenreiter-Verlag, 2005.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genebra: Éditions Gonthier, 1963.
- Coleção Helmut Lachenmann da Fundação Paul Sacher. Itens pesquisados:
- Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 29.
- Konvolut Staub Skizzen*, numerado 40 56+63.
- Konvolut Staub Particell (Entwurf) Partitur (Entwurf mit Skizzen)*, numerado 40 29+63.
- Konvolut 2 Partituren*, numerado 2003 0903.
- Skizzenbuch (blau; fest; 1)*.

- Gasseling, Vincent. "Chronologisches Werkverzeichnis 1956-1987". In: *Musik-Konzepte* 61/62. *Helmut Lachenmann*. Ed. por Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn. Munique, edition text + kritik, outubro de 1988, p. 134-140.
- Häusler, Josef. "Nachtrag des Herausgebers". In: *Musik als existentielle Erfahrung*. Ed. por Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, 1996, p. 190.
- Lachenmann, Helmut. *Staub*. 1ª versão. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1987.
- _____. *Staub* (1988). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997.
- _____. "Fragen – Antworten. Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger" (1988). In: *Musik als existentielle Erfahrung*. Ed. por Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel/Insel Verlag, 1996, p. 191-204.
- _____. "Drei Werke und ein Rückblick" (1992). In: Idem. p. 403-404.
- Manuscrito JH* em poder do Dr. Josef Häusler, Freiburg im Breisgau.
- Schiller, Friedrich. "An die Freude" (1786). In: . *Dramen IV. Gedichte*. Colônia: Könnemann, 1999, p. 169-173.
- Schnebel, Dieter. "'Kontra-Punkte' oder 'Morphologie der Zeit'" (1956-1957). In: *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*. Ed. por Hans Rudolf Zeller. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1972, p. 213-230.
- Stockhausen, Karlheinz. "... wie die Zeit vergeht..." (1957). In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Ed. por Dieter Schnebel. Colônia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, p. 99-139.