

ARTIGO ORIGINAL

A invenção do instrumento vocal em *Got Lost*, de Helmut Lachenmann

Lucas Mateus Silva 

Universidade Estadual do Paraná | Curitiba, Paraná, Brasil

William Teixeira 

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil

Resumo: Este artigo consiste em uma investigação sobre o instrumento vocal na obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Para tanto, analisaremos os principais aspectos de seu pensamento composicional em dois pontos: primeiramente, investigando a própria noção de *instrumento* na poética do compositor, buscando compreender a articulação entre pensamento e prática composicional por intermédio dos conceitos que se desdobram de sua *música concreta instrumental*. Posteriormente, observando a relação que se estabelece entre voz e elementos textuais no conjunto de sua obra, analisaremos algumas das estratégias composicionais que Lachenmann dispõe ao texto de Álvaro de Campos, *Todas as cartas de amor são ridículas*, em sua peça, *Got Lost* (2008), para piano e soprano, investigando os aspectos discursivos que se realizam a partir da construção do instrumento em questão.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann, Got Lost, Música Concreta Instrumental, técnicas estendidas; música vocal.

Abstract: This article consists of an investigation into the vocal instrument in the work of German composer Helmut Lachenmann (1935). To this end, we will analyze the main aspects of his compositional thought at two points: firstly, investigating the very notion of instrument in the composer's poetics, seeking to understand the articulation between thought and compositional practice through the concepts that unfold from his concrete instrumental music; subsequently, observing the relationship established between voice and textual elements in his work as a whole, we will analyze some of the compositional strategies that Lachenmann uses in Álvaro de Campos's text, *Todas as cartas de amor são ridículas*, in his piece Got Lost (2008), for piano and soprano, investigating the discursive aspects that emerge from the construction of the instrument in question.

Keywords: Helmut Lachenmann, Got Lost, Instrumental Concrete Music, Extended Techniques; Vocal Music.

Ao longo de sua história, a música ocidental caracteriza-se pelo constante desenvolvimento de sua técnica, sendo as transformações artísticas concernentes a cada período histórico um reflexo de sua própria condição experimental. Nessa perspectiva, o século XX abrigou radicais transformações que, representadas por inovações tecnológicas responsáveis por uma nova realidade social, passam a constituir um novo imaginário composicional para a música. Assim sendo, a “emergência do som” (Solomos, 2015) e a emancipação do ruído como fenômeno eminentemente musical, marcam definitivamente as diretrizes da música moderna.

Tal dialética do ruído desdobrou-se, no século XX, nas discussões acerca da necessidade de novas soluções discursivas em detrimento da funcionalidade tonal e dos recursos instrumentais vigentes até então. Dante Ferrucio Busoni escreve em 1907 “sobre a insuficiência dos meios de expressão musicais e a necessidade de novos timbres na gama sonora instrumental” (Catanzaro, 2018, p. 23); em 1909, concomitantemente aos preceitos do atonalismo livre, Arnold Schoenberg introduz a melodia de timbres (*Klangfarbenmelodien*) em *Farben*; pouco depois, os futuristas Francesco Pratella (no *Manifesto dos Músicos Futuristas*, 1911) e Luigi Russolo (em *A Arte dos ruídos*, 1912) apontam a importância do ruído em seu potencial criativo, propondo a inserção de instrumentos inusitados, como buzinas e motores, enquanto agentes transformadores da realidade musical (*ibidem*).

Assim sendo, parte das inúmeras realizações que aconteceriam na música deste século seria um reflexo das condições concretas presentes já em suas primeiras décadas, onde o curso histórico do desenvolvimento musical, ao se deparar com novos suportes, passa a exprimir os resultados técnicos e conceituais que tornarão viáveis tanto a expansão da música escrita como o futuro surgimento da música eletroacústica. Nesse sentido, Edgar Varèse, que em 1916 experimentava as possibilidades sonoras de um gramofone, já prenunciava em suas obras procedimentos que indicavam o anseio pela construção de uma outra música; insatisfeito com os limites da técnica instrumental, passa a desenvolver uma escrita cada vez mais calcada na utilização do timbre, visando alcançar metaforicamente as sonoridades que emanavam de sua imaginação.

Logo, com o desenvolvimento da música concreta e da música eletrônica a partir das décadas de 1940/50, sonoridades até então incompatíveis com a constituição física dos instrumentos tornam-se possíveis graças aos novos mecanismos compostoriais que se consolidam a partir das

experimentações em estúdio. Por sua vez, tais sonoridades passam a influenciar a própria escrita instrumental, deflagrando processos composicionais que outrora estiveram, enquanto gênese, nos exemplos já mencionados em Schoenberg, Varèse, etc., mas que, a partir da influência da música eletroacústica, passam a dialogar com um novo paradigma através de procedimentos tecnomórficos¹.

Nesta confluência de uma composição musical abstratamente concebida, tal qual o serialismo integral apregoava e a concretude das explorações do som na música eletrônica, interessa uma perspectiva como a de B. A. Zimmermann, que nesse mesmo momento histórico observa a nascente convergência entre instrumentos tradicionais e eletrônicos, indicando a maneira pela qual ambos os meios são, em si mesmos, *interfaces* sonoras, manipuladas de acordo com o interesse de quem as manuseia:

No início dos anos cinquenta, surgiram vozes que deram como certo o fim da música instrumental em um futuro mais ou menos próximo. Agora sabemos que essa previsão não se tornou realidade. Até a música eletrônica, que pensávamos eliminar os instrumentos ditos tradicionais, possui aspectos instrumentais completamente imprevisíveis: nesse meio tempo, percebemos que ela também requer um instrumental, mesmo que seja muito diferente do instrumental tradicional: o fato de estarmos falando de composições para dispositivos eletrônicos específicos – osciladores e moduladores – é revelador. Qualquer que seja o projeto musical, é sempre a especificidade do material vibrado pelo intérprete que determinará seu uso pelo compositor (Zimmermann, 2021, p. 170).

É nessa perspectiva, portanto, que nos voltaremos à pesquisa histórica sobre um aspecto próprio da técnica instrumental, que no século XX se desdobra no que se convencionou a chamar de técnicas estendidas, assim como a noção de gesto e a interseccionalidade com o pensamento eletroacústico, tendo como principal referencial o universo musical do compositor Helmut Lachenmann.

Trataremos, primeiramente, de compreender o paradigma instrumental em Lachenmann, articulando os principais conceitos expostos em seu ensaio, *Philosophy of Composition: Is there such a Thing?* (2004b), com as reflexões sobre o ato composicional e a definição do conceito de *música concreta instrumental*; também nos debruçaremos sobre o desenvolvimento do material a partir da

¹ Tecnomorfismo, de acordo com a acepção de Peter Wilson (1989), refere-se à utilização metafórica de um processo tecnológico aplicado em um meio diverso ao qual esse foi concebido; no caso, à música composta para instrumentos tradicionais. Ou seja, a abstração de uma ideia tecnológica (como a manipulação de uma fita, a análise de um espectro sonoro via computador etc.) aplicada à música tradicional instrumental ou vocal (Catanzaro, 2018, p. 18).

construção do instrumento, abarcando o emprego das tipologias sonoras e a importância do gesto enquanto fator condicionante do discurso composicional e sua relação com a escritura; por último, investigaremos as concepções técnicas acerca da relação texto/música na obra lachenmaniana, tendo como referencial o poema *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Álvaro de Campos, presente na obra *Got Lost* (2008). Aqui, traçamos um breve panorama sobre o tratamento do texto na música do século XX a partir dos escritos de Luigi Nono (1924 – 1990), renomado compositor italiano e professor de Lachenmann, adquirindo subsídios para uma análise de trechos da obra.

1. O paradigma instrumental em Helmut Lachenmann

Constatamos preliminarmente que a prática instrumental não é deixada de lado com os avanços da música eletroacústica, sendo, pelo contrário, o suporte de novas incursões criativas que ampliam o leque gestual a partir do desenvolvimento técnico dos instrumentos. Nesse sentido, é importante frisar que “evidentemente, toda prática instrumental sempre implicou em *técnicas estendidas*, resultantes da própria experimentação musical com recursos da música instrumental e vocal” (Padovani, Ferraz, 2011, p. 22, grifos originais), mas que é a partir do século XX que ocorre um interesse generalizado em torno do tema. Assim sendo, concordamos que, nesse contexto, Helmut Lachenmann se apresenta como um dos mais paradigmáticos compositores do período, construindo os alicerces de sua poética a partir de uma concepção radical sobre a própria noção de *instrumento* e contribuindo com importantes reflexões acerca do papel do compositor na sociedade contemporânea.

Helmut Friederich Lachenmann nasce em Stuttgart, Alemanha, em 27 de novembro de 1935. No decorrer da década de 1950 frequenta os cursos de verão em Darmstadt, onde conhece figuras como Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Henri Pousseur e Theodor Adorno, sendo este último o responsável, junto a Walter Benjamin, pela concepção estética de cunho marxista que respaldaria Lachenmann em seu “olhar sistemático ao passado, vislumbrando avidamente o futuro” (Steidle, 2021, p. 3). Entre os anos de 1958-60 torna-se aluno de Luigi Nono, compositor italiano cujo pensamento e obra o influenciaria radicalmente em sua postura estético-filosófica, principalmente ao pensar o papel da música contra o anti-intelectualismo burguês e os facilitismos culturais promovidos pelo capitalismo (Lopes, 2013, p. 148). Tal radicalidade, portanto, não deixaria

incólume a prática criativa de Lachenmann, fundamentando o seu pensamento composicional a partir da introdução de conceitos importantes para a música do século XX – entre eles, a *música concreta instrumental*, cujo termo tem inspiração direta na estética de Pierre Schaeffer.

É através da perspectiva da música concreta instrumental que podemos situar a poética de Lachenmann de acordo com a noção de paradigma instrumental. Conforme Padovani (2017, p. 2, grifos originais), entende-se por paradigma instrumental “o próprio paradigma criativo que tem a noção de instrumento e de nossas diversas interações com instrumentos e seus elementos constitutivos como *imagem* fundamental”.

Nessa perspectiva, *tocar* um instrumento é uma ação inerente à condição reflexiva da criação, condição esta que, conforme Lachenmann (1986, p. 3), é permeada pelas “possibilidades de provisão ao qual o compositor se volta”. Tais possibilidades dizem respeito ao arsenal de escolhas técnicas e conceituais das quais o compositor se utiliza ao trazer luz a uma ideia musical, como “práticas de execução instrumental, práticas de notação, práticas de performance até chegarmos, ou escaparmos, às instituições e aos rituais de mediação” (Ibidem). Conforme Padovani (2017, p. 4), “é dessa reflexão, tomada em sentido bastante ampliado, portanto, que surge a prática de uma criação que tem como imagem essencial aquela da construção, exploração tática e manuseio de um instrumento”.

Deste modo, chegamos às premissas basilares que constituem o conceito de música concreta instrumental na poética lachenmaniana, articuladas pelo próprio compositor no ensaio *Philosophy of Composition* (2004b). Neste trabalho, cujo viés teórico expositivo visa explanar sobre a autonomia composicional a partir da compreensão dialética dos mecanismos implicados no ato criativo, Lachenmann sintetiza alguns dos mais notáveis princípios estético-filosóficos que norteiam sua prática composicional, elaborados anteriormente nos artigos *Klang Typen der Neuen Musik* (Tipos Sonoros da Nova Música, 1966), *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (Quatro Condições Essenciais da Escuta Musical, 1979) e *Über das Komponieren* (Sobre o Compor, 1986). Além de referenciar estes no âmbito de sua música concreta instrumental, um outro conceito inerente à sua conduta compositiva – o aparato estético – é, consequentemente, mobilizado neste ensaio: tal conceito é crucial para compreendermos a produção artística do compositor e a relação desta com a sociedade contemporânea. Inicialmente, investigaremos as reflexões abordadas em *Über das Komponieren*, entendendo ser este o texto em que Lachenmann indica as premissas de sua filosofia

do compor. Posteriormente, analisaremos os demais textos à luz dos aspectos estudados até então, construindo o desenvolvimento deste trabalho de acordo com as necessidades do material dissertativo. Assim sendo, em *Über das Komponieren*, Lachenmann elabora em três teses a sua concepção filosófica sobre o ato composicional onde compor significa:

1. Refletir sobre os meios;
2. Construir um instrumento;
3. Não ir, mas deixar-se chegar.

1.1. Compor é *refletir sobre os meios*

No primeiro ponto, Lachenmann define “refletir sobre os meios” como a própria condição que demanda a necessidade da busca da experimentação e da sensibilização da escuta, favorecendo a percepção em relação a possíveis materiais compostoriais, seja a partir do controle intuitivo ou intelectual, afirmando a importância desse processo reflexivo para a formação cotidiana de um ímpeto criativo (Lachenmann, 2004b, p. 57). Nesse sentido, conforme o autor, compor significa ir de encontro com a sua própria condição especulativa, explorando as possibilidades de junção, ruptura, risco, incertezas e contradições próprias ao fazer musical.

Nesse âmbito, Lachenmann discute a necessidade de se pensar a composição de maneira crítica, estabelecendo previamente um contexto onde a relação entre os materiais investigados se desenvolva conscientemente sobre a realidade na qual a obra se origina – segundo o compositor (1980, p. 22, tradução nossa), “a missão da arte não consiste em fugir nem em flertar com as contradições que moldam a consciência da nossa sociedade, mas sim em lidar com elas e dominá-las dialeticamente”. Tal afirmação é condizente com as premissas do que o compositor chamou posteriormente de “estruturalismo dialético”.

O confronto ao qual o compositor se pretende pressupõe a necessidade de conhecer de antemão o contexto sobre a qual o mesmo ocorre. Nesse sentido, Lachenmann propõe a compreensão desse contexto a partir do conhecimento daquilo que o compositor denomina por “aparato estético”, assim como a relação deste com os resquícios de tradições passadas.

A discussão em torno do aparato estético torna-se um importante método de investigação da realidade em que a produção artística está inserida, trazendo luz às reflexões acerca do conceito de *beleza* para além das categorias reificadas e assimiladas pela tradição. Buscando desenvolver criticamente a questão composicional para além de tais categorias, Lachenmann descreve as “quatro condições dos materiais” presentes em *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (1979) trazendo à tona as características do material e a realidade na qual o mesmo opera, sendo estas: tonalidade, experiência físico-acústica, estrutura e aura (Lachenmann, 1995, p. 98).

Em relação à primeira condição (tonalidade), Lachenmann a descreve como “um conceito que vai além das exigências interiores da tonalidade e torna-se sinônimo de tradição e do aparato estético que a encarna” (1995, p. 98, tradução nossa). Nesse contexto, uma das principais críticas de Lachenmann à tonalidade relacionada ao aparato estético se dirige à recorrência do uso de arquétipos tonais na música pós-tonal sob o pretexto destas estarem imbuídas de uma beleza natural, inerente ao material tonal. Ao apontar tais contradições, Lachenmann não visa subestimar a importância histórica da tonalidade (tanto que a reconhece enquanto uma *condição* do material) tampouco anular os importantes mecanismos dialéticos que se desenvolvem a partir desta, mas sim criticar a alienação dos valores históricos conferidos à tonalidade² por parte da subversão burguesa, que tende a alocar a experiência tonal ao *hábito* das expectativas convencionalmente supridas.

Portanto, compreender que a tonalidade é parte do “ruído branco ocidental” (ou seja, parte fundamental de um processo histórico-dialético), é uma maneira de, como aponta o próprio compositor, inteirar-se conscientemente desse processo, para que então possa se expressar criticamente sobre o material utilizado e a relação deste com o aparato estético.

Exemplificando tal *reflexão sobre os meios* enquanto o engendramento dialético que ocorre a partir do confronto do material com as contradições do meio, Lachenmann aponta que, no decorrer da história, muitos foram os compositores que se colocaram criticamente em relação às convenções técnicas de seus respectivos períodos, validando o seu postulado em que *beleza* significa a rejeição do hábito (Lachenmann, 1995, p. 7).

² A crítica de Lachenmann vai ao encontro à de Theodor W. Adorno em seu ensaio, *Schoenberg e o Progresso* (2011 [1958], p. 36), onde critica a concepção (reacionária, segundo o autor) que relaciona aspectos da tonalidade como o fundamento universal da música.

Desse modo, podemos compreender que a noção de aparato estético como o articulador entre os meios técnicos de produção da música e a sua relação com a superestrutura de uma determinada época. A estratificação histórica e cultural que ocorre nesse processo, possibilitando que a realidade e a experiência social do indivíduo se tornem um elemento essencial da informação musical (Steidle, 2021, p. 16) definem a quarta condição do material na poética lachenmaniana, conhecida como *aura* – ou seja, “o reino da associação, da memória e das arquetípicas predeterminações mágicas” (Lachenmann, 2009, p. 98). A partir da conscientização da carga aurática dos materiais, o compositor torna-se aquele que “pensa de maneira não óbvia sobre som e tempo, sobre o som no tempo e sobre o tempo no som, constantemente reunindo experiências e vertendo-as na criação” (Lachenmann, 1986, p. 3), sem ignorar, no entanto, as solidificações sociais que atuam sobre a vida cotidiana. Nesse contexto, Lachenmann atenta para a importância de se conduzir a prática composicional como um meio de concretizar tais reflexões, visando então a *construção de um instrumento*.

1.2. Compor é construir um instrumento

O segundo ponto aborda os aspectos que definem a categoria “instrumento” de acordo com a noção de paradigma instrumental. Aqui, Lachenmann esclarece a terceira condição do material, a estrutura, a partir do desenvolvimento de suas tipologias sonoras³, culminando no conceito de *som-estrutura* (*Strukturklang*). Dentro desse conceito, Lachenmann estipula o seu próprio entendimento de paradigma instrumental, descrevendo a manipulação da matéria sonora e a criação de um “instrumento” como o resultado do *tateamento*, ou seja, da experiência obtida a partir da experimentação acerca das possibilidades gestuais do instrumento. Assim sendo, o compositor enfatiza a necessidade do estabelecimento de novos parâmetros compostionais (tipologias) que se consolidam a partir da gestualidade física e se incorporam na estrutura que está sendo projetada no tempo. Para Lachenmann, tal processo evidencia o atrito entre *aura* e *tradição*, levando o compositor a uma complexa relação com o material a ser utilizado, o que propicia, para o autor, a formulação de *famílias* sonoras e a consequente “polifonia de justaposições ordenadas” que se forma a partir destas.

³ Para mais definições acerca da tipologia sonora de Lachenmann, ver Tsao (2014)

Portanto, no paradigma instrumental lachenmanniano o instrumento musical é transformado num objeto em constante reinvenção, não sendo algo dado de antemão, mas algo a ser construído (Kafejian e Ferraz, 2017, p. 202), sendo através da “expressividade própria e peculiar que cada compositor imprime nos instrumentos, das sonoridades que intenciona bem como suas na estrutura musical, que os instrumentos se reconfigurariam” (Ibidem), sendo essa a etapa em que se consolida a identidade característica de um determinado compositor. No caso de Lachenmann, cada instrumento é compreendido como uma interface sonora específica, onde o desdobramento das possibilidades criativas se dá no ato especulativo de suas próprias possibilidades; consequentemente, extrair sonoridades para além das configurações convencionalmente informadas pela tradição clássico-romântica, em confronto com o aparato estético, torna-se parte essencial do processo. Assim sendo, o *tatear* torna-se um importante método desse processo investigativo.

A partir de tal prática, Kafejian e Ferraz (2017, p. 203) indicam que “o *tatear* não se restringiria apenas a explorar e reinventar os instrumentos tradicionais, mas se apresentaria também como um meio de dar forma ao que o compositor denomina de ‘instrumentos imaginários’”, ou seja, a concretização do som-estrutura. Segundo os autores, instrumentos imaginários seriam “categorias sonoras que entrecruzam instrumentos e famílias de instrumentos”.

Nesse sentido, podemos compreender as possibilidades criativas de um instrumento não através de convenções preestabelecidas de acordo com suas acepções organológicas mais óbvias, mas sim enquanto um meio de concatenar ideias que visam a exploração de suas potencialidades concretas, corroborando para a reinvenção de um instrumento de acordo com a condição imaginária do fazer musical. Nas palavras de Padovani, “expandir a técnica instrumental (explorar, portanto, as técnicas ‘expandidas’ ou ‘estendidas’) é, nesse sentido, aproximar os instrumentos existentes daqueles que ainda existem apenas no plano da imaginação ou de uma imaterialidade imediata” (Padovani, 2017, p. 3). É nessa direção, portanto, que nos atentamos ao papel das técnicas estendidas na poética lachenmaniana.

Primeiramente, é interessante que situemos no trabalho do compositor o emprego do que convencionamos chamar até aqui de *técnicas estendidas* enquanto um recurso composicional que se realiza através de critérios empíricos, cujas premissas, já discutidas nesse trabalho, perpassam pela reflexão crítica acerca da noção de paradigma instrumental. Portanto, temos nesse contexto não um

uso indiscriminado de gestualidades que visam corresponder a uma pretensa contemporaneidade sonora, mas um pensamento que, em sua radicalidade, busca destrinchar modos de se fazer música.

Podemos constatar na prática lachenmaniana que sua abordagem desconsidera a dicotomia “técnicas convencionais/estendidas”, pois o compositor demonstra que a radicalização da técnica é apenas mais uma via de acesso à dimensão especulativa do ato composicional. Nessa perspectiva comprehende-se que, ao se catalogar determinadas técnicas em um conjunto de normas, se estabelece uma ruptura histórica, ofuscando o processo que entende o fazer musical enquanto um procedimento dialético e imanentemente experimental. Deste modo, tais técnicas são desenvolvidas de acordo com a necessidade criativa de um contexto, onde não se nega o passado, ao contrário, assimila-o. Nesse sentido, concordamos com Santos e Menezes (2020, p. 600) quando afirmam que falar sobre técnicas “expandidas” ou “estendidas” na música contemporânea soa inapropriado, pois “toda técnica é uma extensão das outras técnicas anteriores”.

Assim sendo, entendemos a categoria de *técnicas estendidas* não como um fim, mas como um processo que visa a constante busca por novos territórios sonoros (conforme a proposta lachenmaniana). Um importante exemplo de como esse processo se desenvolve concomitantemente ao contexto composicional são as técnicas de *pizzicato* e *tremolo* utilizadas por Claudio Monteverdi em *Il Combatimento di Tancredi et Clorinda*: enquanto tal feito é tido como destoante para a época, sua realização se consagra por viabilizar uma das primeiras manifestações do *Stile Concitato* (Padovani & Ferraz, 2011). Portanto, ao utilizarmo-nos de tal terminologia, estaremos nos referindo primeiramente às necessidades especulativas que visam sonoridades possíveis através da via instrumental (que a partir do século XX são elevadas às máximas consequências), entendo-as como consequência do processo criativo e performático.

1.3. Compor é *não ir, mas deixar-se chegar*: a fenomenologia em Lachenmann

Ao sintetizar a terceira e última observação como uma consequência natural das duas primeiras, Lachenmann enfatiza o caráter fenomenológico do processo criativo ao reiterar este enquanto uma experiência que se realiza de acordo com a intencionalidade intuitiva do sujeito. Nesse sentido, propõe a subjetivação especulativa em meio à fundamentação teórica postulada nas teses anteriores,

compreendendo a terceira tese como um “intervir intuitivamente nos próprios sistemas e mecanismos, sabendo que tais regras deliberadas são construções auxiliares, veículos com os quais nós nos aproximamos de nossas visões” (Lachenmann, 1986, p. 13). Portanto,

A tradição fenomenológica apoia-se no princípio de que a mente utiliza processos de retenção (memória) e proteção (expectativa) para encadear o fluxo da consciência. É no encadeamento de instantes que a percepção do tempo ultrapassa o puro “agora” e estende raízes em direção ao passado e ao futuro. Entretanto, esse movimento de integração de passado, presente e futuro na escuta revela-se, muitas vezes, instável e ambíguo. No fluxo musical há sempre dois movimentos opostos: um de articulação e diferenciação de objetos; outro de dissolução dos limites dos mesmos objetos em um fundo amorfó contínuo. É um jogo que se estabelece entre um tempo que permanece e sustenta o momento – a duração do objeto percebido – e outro tempo incessante que flui, flecha instantânea entre um passado fugido e um futuro incerto (Barbosa, 2014, p. 110-111).

Tal concepção fenomenológica permeia toda a poética lachenmaniana, fundamentando a experiência estrutural da escuta, que se realiza a partir dos preceitos formulados em sua música concreta instrumental. Intervir intuitivamente nos mecanismos que tornam possível essa experiência significa, de acordo com Lachenmann (1995, p. 100), “quebrar as estruturas predominantes que afetam o material” – isto é, confrontar o aparelho estético com as estruturas evocadas pelo compositor no âmbito do estruturalismo dialético – fazendo com que o estágio perceptivo nesse contexto assimile o que Lachenmann denomina por “percepção liberada”.

Nota-se então que o conceito de percepção liberada se complementa com a noção de estruturalismo dialético (Steidle, 2021, p. 4), tornando o instante perceptivo um fluxo de permanentes tensões dialéticas, onde o familiar é remanejado para um contexto incerto, não familiar, corroborando para a sensação de “não-música” (Lachenmann, 1995). Para o compositor, tal sensação conduz a escuta para uma percepção genuína, pois esta é levada a perceber “a própria estrutura, a capacidade de mudança dessa estrutura e também o elemento de invariabilidade humana que, em primeiro lugar, torna tudo isso possível: o poder daquilo que se chama de espírito humano” (Ibidem, p. 101). Portanto, compreendemos a importância da percepção liberada como uma evidência fundamental da concepção fenomenológica de Lachenmann sobre o ato composicional.

A relação de Lachenmann com a fenomenologia remete a um outro pensador, cuja similaridade conceitual aproxima-se em muito com o pensamento do compositor, o filósofo checo-brasileiro

Vilém Flusser. Flusser é conhecido principalmente por estabelecer o conceito de *caixa-preta*, a partir de suas reflexões em torno da câmera fotográfica. Em síntese, a caixa-preta é definida com base na noção de *aparato*:

[...] o aparato, ao mesmo tempo em que reflete características humanas fundamentais, funciona de acordo com um programa definido por sua materialidade, cuja construção é determinada pelas possibilidades da fábrica que o produziu, que por sua vez depende do parque industrial que criou a fábrica e consequentemente por inúmeras variáveis – inúmeros programas, em grande parte não previstos, nem determinados pelos criadores de aparatos tais como interesses comerciais, econômicos, administrativos, políticos, culturais, ou como o próprio capitalismo. Por isso, o programa, que em verdade se trata de uma cadeia de programas, funciona de forma apenas parcialmente conhecida, e a atuação humana frente a ele equivale ao cumprimento de tarefas justamente determinadas por sua materialidade, de forma que o homem, ao lidar com aparatos, se torna um funcionário dos mesmos, ele realiza uma função que, a rigor, desconhece (Branco, 2018, p. 26)

De acordo com Flusser, compreender o aparato é se inteirar do *jogo*. Para o filósofo, o *jogo* dialoga com a perspectiva do ser/estar no mundo a partir da plena consciência de sua configuração, integrando-o de maneira a não se deixar alienar por ele, ao mesmo tempo em que não o nega (Pfünzenreuter, Spineli, 2022).

Semelhante ao confronto proposto por Lachenmann frente ao aparato estético, é em sua concepção de *jogo*, portanto, que Flusser confronta o aparato. Nesse sentido, podemos entender o aparato como *um jogo que se joga para mudar*, sendo este o jogo que é jogado pelos cientistas e poetas, da mesma maneira que Lachenmann opera no *jogo* da criação musical em confronto com o aparato estético. Tal fato se evidencia ao adentrarmos a natureza do aparato instrumental como um mecanismo imbricado de operações que se realizam a partir do conhecimento de seu *programa* e da interação deste com quem o manuseia. Obviamente, nesse contexto o *programa* em questão é aquele que diz respeito ao desenvolvimento histórico do discurso musical, informado pelas práticas que se consolidam culturalmente. Nesse sentido, tanto o jogo em Flusser quanto o tateamento proposto por Lachenmann tornam-se ferramentas fundamentais para a construção e investigação de um instrumento em confronto com o *aparato*, deslocando-o de sua categoria genérica e assumindo as predefinições necessárias para um determinado contexto musical.

1.4. Conclusões preliminares: o gesto, a escritura e a sonoridade na música concreta instrumental

As discussões acerca do paradigma instrumental em Lachenmann e a complexa estrutura que se desdobra deste a partir do “estruturalismo dialético”, abarcando a compreensão do aparato estético, das condições do material e das tipologias sonoras são, em síntese, o que na poética lachenmaniana compõe o conceito de música concreta instrumental. Em um primeiro momento, devido à questão terminológica, a música concreta instrumental tende a nos conduzir ao entendimento de que sua realização se constrói a partir da mera mimetização de sonoridades que se assemelham ao contexto da música concreta, como uma transposição literal ao universo instrumental. No entanto observa-se que, na prática, se considerarmos as definições do próprio Schaeffer acerca das diferenças entre a *música concreta* e a *música abstrata*, há um tensionamento na poética lachenmaniana no que diz respeito ao processo criativo do compositor, que se realiza, como veremos adiante, no sincretismo gestual entre tateamento e escritura.

Dessa forma, podemos considerar que, de maneira implícita, Helmut Lachenmann lida com o material instrumental numa perspectiva muito próxima ao tecnomorfismo, pois comprehende a investigação das sonoridades instrumentais tendo o pensamento eletroacústico como referencial especulativo; tal fato ocorre não somente sobre o empréstimo terminológico que traz consigo a natureza experimental da música concreta, mas também a partir dos parâmetros morfológicos presentes na música do compositor.

No entanto, ressalta-se que, ao contrário do que ocorre na música concreta, a *música concreta instrumental* se interessa pela morfologia sonora através das relações processuais que se realizam a partir de uma gestualidade causal, cuja fonte revela um procedimento inteligível, ainda que ambíguo. Deste modo, mesmo que Lachenmann não esclareça tal divergência com o pensamento de Schaeffer, “fica claro em seu discurso que o caráter *concreto* de sua música abarca tanto a causalidade mecânica quanto a ação performática como componentes a serem valorizados” (Valente, 2020, p. 47, grifos originais).

Temos então o instrumento pensado a partir de sua condição elementar, enquanto um *corpo* que corresponde às implicações mais cruciais do gesto, resultando em uma cadeia de transdução

energética que aqui é compreendida dentro da concepção instrumental lachenmaniana, incluindo a categoria de *instrumento imaginário* (Lachenmann, 2017, p. 137). De acordo com Valente (2020, p. 48), “é a ênfase na ação corpórea e na causalidade mecânica que fazem emergir o *instrumento concreto* [...] O *instrumento concreto* tem a potência de trazer à tona, como força poética e campo de investigação, o embate entre corpo e instrumento”.

Nesse sentido, de acordo com Oviedo (2019), a escritura é parte integral do corpo que está sendo construído, que, no entanto, devido à sua condição abstrata, tende-se ao abandono do corpo concreto:

O centro móvel dessa experiência é o corpo, que produz sons com seus gestos, sons que se tornam sensações e o afetam, ou seja, um corpo que não é dado, mas que está em processo de ações e paixões: é uma prática, uma experimentação, uma contínua invenção de um corpo. Não reivindicamos a naturalidade do corpo nem tampouco uma origem corporal da música já que não existe um corpo musical original; se trata mais de um devir que integra todo tipo de próteses e artifícios. Um desses artifícios é a escritura; com ela abandonamos o corpo concreto e consideramos a composição como a invenção de um corpo musical capaz de nos fazer entrar, apenas através da escuta, na ordem da sensação (Oviedo, 2019, p. 83, tradução nossa).

Aqui chegamos a um ponto importante da poética lachenmaniana visto que, apesar dos procedimentos explicitamente concretos de sua prática composicional, ele não abandona a notação, um recurso abstrato, como prática criativa. Sendo a escritura o espaço de experimentação onde ocorre uma “técnica de *invenção* auxiliada por uma representação gráfica” (Guigue, 2011, p. 41), não se dissociando, portanto, do instrumento que está sendo construído, faz sentido pensarmos nela também como parte do processo de estruturação de uma obra. Nesse sentido, se a escritura é uma forma de representar a organização dos sons no tempo (Barbosa, 2014) a partir de um suporte gráfico, a música concreta instrumental, como vimos, busca sua organização no tateamento da estrutura sonora. Portanto, temos na escritura e no tateamento duas temporalidades distintas que, paradoxalmente, na mesma medida em que se negam, se afirmam. Segundo Oviedo,

Se a notação fragmenta a continuidade do gesto e abstrai sua temporalidade transformando-a em um esquema espacial, ela permite também o desenvolvimento de diferentes técnicas de escritura, a invenção de novos gestos. Pierre Boulez defende a ideia de que mergulhar na abstração da escritura e da técnica permite fazer emergir gestos que teriam sido inimagináveis sem este artifício. O gesto vai então para além do corpo do intérprete, a

composição inventa seu próprio corpo, seus gestos, seu ouvido (Oviedo, 2019, p. 84, tradução nossa).

Nota-se então que a escritura corrobora para o engendramento gestual que estabelece uma série de relações que estruturam um *corpo*, retornando para a concepção que corrobora para o surgimento do *instrumento concreto*. Nesse sentido, o instrumento concreto, ao configurar-se enquanto o suporte direto da experimentação criativa, faz da escritura a extensão desse suporte, referenciando-a não mais como um código secundário (como na notação tradicional), mas a partir de um novo paradigma, em que “a ideia de linguagem como algo que o compositor coloca na obra, ou como o modo pelo qual ele constitui os significados, fica abalada. A linguagem não mais está na obra. Ela está *na* escuta, no *modelar da percepção no contínuo de possibilidades* que é a composição” (Zampronha, 1998, p. 261, grifos originais). Essa direção, portanto, assimila a historicidade da escritura; de acordo com Kafefian (2022, p. 41), “seus procedimentos se desenvolveram durante séculos, em estreita relação de reciprocidade e interdependência com o desenvolvimento dos sistemas de notação musical”. Nessa perspectiva, no contexto do paradigma lachenmaniano, a escritura assume a dimensão do instrumento, desdobrando-se enquanto parte estrutural da escuta.

Portanto, conforme a discussão deste tópico, a condição histórica dos materiais é um aspecto imprescindível, apresentado por Lachenmann como um fator crucial para o processo composicional: conscientizar-se desta é compreender que, nas palavras de Adorno, “os novos meios da música são, contudo, o resultado do movimento imanente da música antiga, da qual se distingue também por um salto qualitativo” (Adorno, 2011, p. 19). Portanto, nessa perspectiva, cabe-nos lembrar uma importante citação de Lachenmann que sintetiza as conclusões deste primeiro tópico: “a música só tem um sentido na medida em que suas estruturas apontam para além de si mesmas – isto é, realidades e possibilidades – à nossa volta e em nós próprios” (Lachenmann, 1995, p. 102).

2. A poética da voz: o instrumento vocal em construção

Antes de adentrarmos especificamente a perspectiva lachenmaniana quanto a relação música e texto, é importante que lancemos olhar sobre um texto emblemático ao que concerne sua atitude face à música vocal. Trata-se do artigo “Texto – Música – Canto”, pronunciado por Luigi Nono no Curso

de Verão de Darmstadt em duas conferências, nos dias 7 e 8 de julho de 1960 e elaborado em parceria com Lachenmann, razão pela qual consta também publicado nos escritos do compositor alemão⁴.

Ainda que o texto ecoe mais claramente a visão de Nono, a relação entre ambos e os postulados nele contidos tornam relevantes suas contribuições aos nossos propósitos. A primeira palestra inicia com uma citação de Schoenberg, onde esse admite não apenas nunca ter se atentado ao conteúdo do texto dos *Lieder* de Schubert – algo de inusitado para nós, ouvintes, cuja proficiência do alemão igualmente impede tal compreensão – como também confessa mal ter refletido sobre o sentido do texto de seus próprios *Lieder*, tendo se relacionado com os poemas originais em pouco além de um interesse pela sonoridade de suas palavras ou versos iniciais – curiosamente corroborando e estendendo o diagnóstico idêntico que posteriormente Mário de Andrade faria sobre a utilização de poemas por compositores brasileiros (Andrade, 2012).

A palestra então propõe um olhar histórico para a relação entre a palavra e a música, propondo quatro estágios históricos dessa relação no Ocidente: 1) a concepção idealístico-formal ligada à teologia cristã; 2) a concepção naturalista do século XIX; 3) uma concepção fonológica ligada à língua falada, sobretudo na ópera da passagem do século XIX para o XX; 4) finalmente, a concepção renovadora de Schoenberg. Na medida em que tal relação remonta à mútua influência entre retórica e música, o trabalho revisa como essa relação se atualizou ao longo dos quatro períodos, chegando ao *Sprechgesang* de Schönberg como ponto culminante de uma reconfiguração da própria palavra e sua forma falada em prol de seu uso musical.

Na segunda palestra, são apresentadas análises que exemplificam como o uso musical da palavra, tal qual proposto por Schoenberg, significa não a abdicação de sua significação, mas a reinvenção de seu significado pela fragmentação e reconstrução de seus elementos fonológico-estruturais no contexto musical. Em *La terra e la compagna*, é demonstrado como Nono escreveu dois textos com orientações expressivas distintas, objetivando justamente que em seu entrelaçamento surgisse uma camada resultante de significado. Remontando assim aos motetos politextuais renascentistas, notamos como tal prática retorna revigorada às poéticas experimentais do século XX, apontando claramente para uma técnica como a que é empregada por Lachenmann em *Got Lost*. Ao

⁴ Utilizaremos aqui a versão publicada sob autoria de Nono, tal qual traduzida ao português por Paulo de Assis em Nono (2015).

contrário de ser uma textura casualmente produzida, tal problemática adentra a prática criativa como mais uma questão de contraponto, sendo objeto do artesanato composicional, por meio de “constelações de palavras e fonemas” (Nono, 2015, p. 60) que constituem o material a ser trabalhado. Nesse sentido, tal renovação comprehende o prolongamento do vetor histórico antes apresentado, onde a composição se apresenta como uma análise musical do texto, extraíndo dele não apenas a musicalidade de seus fonemas, mas junto de seu potencial sonoro todo o seu substrato semântico, agora transformado em expressão musical.

2. 1. O tratamento fonético-textual em Lachenmann

Para que possamos compreender a relevância do instrumento vocal em Lachenmann, situaremos a sua trajetória composicional em dois momentos distintos, onde a relação entre texto e tratamento vocal se realiza de maneiras diferentes. Em sua primeira fase, compreendida entre 1967 e 1968, o compositor apresenta as primeiras obras de seu catálogo que contém o elemento texto/voz, sendo estas respectivamente *Consolation I* (1967) para coro e percussão, *temA* (1967) para flauta, soprano e violoncelo e *Consolation II* (1968) para coro. Nessa fase, o texto é utilizado principalmente a partir da fragmentação fonética, onde a semântica textual é negada em detrimento da percepção sonora do elemento vocal enquanto fluxo energético (Lopes, 2013).

A segunda fase do pensamento vocal lachenmaniano está compreendida entre 1976 a 1992, e caracteriza-se por uma retomada da pregnância textual, priorizando a condição semântica do discurso. Nesta fase há duas obras compostas por Lachenmann cujo intuito passa pela priorização do texto: *Salut für Caudwell* (1977) para dois violões e narração e “...*Zwei Gefühle...*” (1992), para narradores e ensemble (Lopes, 2013).

Em *Got Lost* (2008), obra escrita para voz soprano e piano, Lachenmann sintetiza as duas abordagens ao relacionar três textos diferentes para a elaboração da peça: *Der Wanderer* (O Caminhante), vigésimo sétimo poema do *Prólogo em Verso em Die Fröhliche Wissenschaft* (A Gaia Ciência), de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900); *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa (1888 – 1935), sob heterônimo de Álvaro de Campos; e, por último, um pequeno anúncio de elevador escrito em inglês – intitulado *Got Lost* – onde o proprietário de um cesto de roupas solicita

para que contatem-no caso encontrem o objeto, perdido no dia anterior. Nessa pesquisa, concentraremos nossa análise no terceiro momento da peça, contexto em que é introduzido o texto de Campos em justaposição ao enigmático bilhete *Got Lost* (Lachenmann, 2015, p. 11):

Todas as cartas de amor são ridículas

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas.

Também escrevi em meu tempo cartas de amor
Como as outras,
Ridículas.

As cartas de amor, se há amor,
Têm de ser
Ridículas.

Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.

A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.

(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas).

Got Lost

*Today my laundry basket got lost.
It was last seen standing near the dryer.
Since it is pretty difficult to carry the laundry without it
I'd be most happy to get it back.*

É importante frisar o caráter dos textos utilizados. Pensando através de Bakhtin (2016), há nesse contexto duas categorias de gêneros textuais distintas: o de Campos, de cunho poético, gênero que corresponde à categoria complexa (ou secundária), e um bilhete informal, representando o gênero simples (ou primário). Nessa perspectiva, os dois textos adequados ao âmbito composicional de uma

obra musical escrita, amalgamam-se num único gênero (complexo), estando agora submetidos às circunstâncias necessárias ao discurso musical – nesse caso, o tratamento fonético peculiar a cada texto. Assim sendo, de acordo com Nono (2015, p. 62), “a composição com os elementos fonéticos serve hoje, como em épocas precedentes, para transpor o seu significado semântico na linguagem musical do compositor”; conforme o autor, no que tange ao tratamento semântico, há ainda uma diferença substancial entre contexto literário e musical: as exigências semânticas não seguem necessariamente as mesmas leis para ambos⁵.

É justamente nesse ponto que conseguimos diferenciar o contraste entre o tratamento textual na polifonia medieval com as técnicas utilizadas na música moderna: enquanto nesta a fragmentação fonética das palavras atua conscientemente ao conteúdo semântico, ora negando-o ativamente, ora evidenciando-o, há naquela, de um modo geral, um procedimento onde o conteúdo semântico é tratado secundariamente, em detrimento das necessidades contrapontísticas. Não há, portanto, a intenção explícita de negá-lo ou evidenciá-lo, mas sim de torná-lo apreciável apenas quando o todo musical se realiza. Em *Got Lost*, Lachenmann estabelece a semantização textual a partir do tratamento diferenciado que direciona para cada texto, autonomizando a construção fonética ao considerar as condições próprias de cada gênero:

A formação expressiva dos fonemas notados e de suas formas de articulação decorre, não menos, do caráter dos textos que estão no cerne desses trabalhos e dos quais esses fonemas são desenhados. As evocações não inteiramente indiferentes de Nietzsche (no diálogo interno) de um errante sonhador em território intransponível e perigoso; O desprezo auto subvertido de Pessoa pelo aparente ridículo das cartas de amor; finalmente, a nota pedindo informações sobre o cesto de roupa suja perdido descoberta na parede de um elevador em uma pousada em Berlim, que é o único “lamento” verdadeiramente *cantabile* nesta obra. (Lachenmann, 2015:IV, apud. Godoi, 2021, p. 85, grifos originais).

Nessa abordagem, o poema de Álvaro de Campos passa por um tratamento que busca valorizar as qualidades recitativas do poema, enfocando os aspectos suprasegmentais (rítmicos e entoacionais) possibilitados pelas características fonológicas da língua portuguesa. Nesse contexto, o significado semântico é mantido ao tempo em que as palavras são conduzidas como objetos sonoros, resultando em pequenos fluxos de energia gestual.

⁵ “Mas deverá compreender-se o texto que se tornou música ou o texto literariamente formulado?” (Nono, 2015, p. 60)

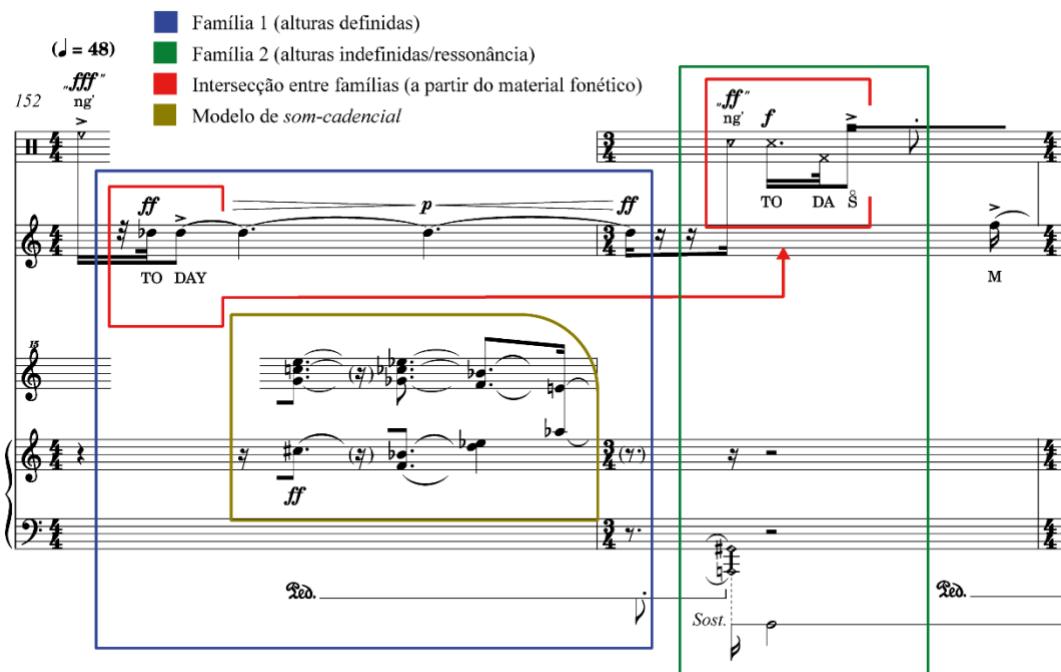
Nesse sentido, Lachenmann lida em *Got Lost* com a referência fonética do português de Portugal e, portanto, as soluções para o tratamento fonético que o compositor dispõe para o texto de Campos coadunam com esse referencial sonoro. Ao observarmos alguns excertos de *Got Lost*, podemos constatar que essa característica sonora é crucial para a construção do instrumento vocal nesse contexto, sobretudo, pelas especificidades da voz corporificada no idioma português em sua articulação com os elementos musicais propostos pelo piano, corroborando para a realização de um instrumento imaginário próprio ao contexto da peça. Aqui, analisaremos a primeira parte⁶ do terceiro momento da obra⁷, em que há a inserção do texto de Campos pela primeira vez.

No trecho a seguir (Fig. 1), além do contraste entre alturas definidas e indefinidas conferido à politextualidade, é nítido o tratamento rítmico do poema de Campos, primeiramente, pela inserção do texto em clave de percussão. Dessa maneira, a estrutura fonética do texto é, como mencionado anteriormente, submetida a um tratamento predominantemente rítmico, em que a característica mais notável é a conservação do aspecto declamável do poema. Assim sendo, as estruturas fonéticas são majoritariamente focadas no aspecto consonantal do texto, fonte de onde se obtém, justamente, as gestualidades rítmicas do aparelho vocal. Portanto, a questão fonética no texto de Campos é submetida às necessidades rítmicas; nesse sentido, Lachenmann opera, majoritariamente, sob dois pontos cruciais: primeiramente, sobre os aspectos fisiológicos da voz em relação aos sons vocálicos e consonantais e, o segundo, sobre o estudo da declamação, a fim de perceber os aspectos rítmicos textuais e musicais.

⁶ Compreendida entre os compassos 151 e 159

⁷ Compreendido entre os compassos 151 e 192. Os critérios utilizados assemelham-se à análise de Lopes (2013), no entanto, são aqui estabelecidas de acordo com a mudança de caráter entre as passagens.

FIGURA 1 – Encadeamento entre famílias distintas, cc. 152-153



Fonte: Transcrição dos autores a partir do original (Lachenmann, 2015, p. 31)

No que diz respeito ao estudo declamatório, percebe-se a ênfase, no trecho acima, da consoante /s/ grafada no registro superior, em uma notação cujo som fonético *fricativo alveopalatal não-vozeado*, representado pela consoante pulmônica [ʃ], corresponde à pronuncia do português falado em Portugal (fonema /ch/). Nesse contexto, o som consonantal é tratado isoladamente para evidenciar suas peculiaridades sonoras, tornando-se um ponto conectivo entre os planos discursivos, como veremos em exemplos posteriores. Já os fonemas /to/ e /da/ são expressos a partir do ‘x’ notado na cabeça da nota, sugerindo um canto falado, sem altura definida, distinguidos e distribuídos tímbricamente a partir dos traços fonéticos homorgânicos [t] e [d]. O tratamento tímbrico também é dispensido aos *cliques de palato* representados por triângulos na cabeça de nota (ng'), indicam uma gestualidade que se realiza pressionando a língua contra o palato. Para sua realização, Lachenmann (2015) indica que o formato de emissão da boca deve configurar a vogal [i] ou [e] para a região mais aguda (ou brilhante) e [o] para a região mais grave (ou escura).

As configurações vocais analisadas no trecho acima, denotam uma *família* de objetos

propostas a partir do texto de Campos, que se distingue da família sonora proposta para o texto *got lost*. Cada qual traz consigo um grau de “parentesco” com as respectivas famílias sonoras do piano: enquanto o texto do bilhete *got lost* é trabalhado com o piano em um contexto de alturas definidas, as alturas indefinidas no texto de Campos trabalham principalmente os aspectos de ressonância do piano, sendo este um importante meio de concatenação discursiva entre os dois materiais textuais (tal característica é recorrente em toda a obra, a partir de então). Um outro aspecto fundamental nesse contexto é a maneira com que Lachenmann trabalha dialeticamente (de acordo com a sua própria trajetória) os materiais textuais distintos, assumindo, ao mesmo tempo, a carga semântica e sonora. Nesse contexto, mesmo mantendo a carga semântica da palavra *Today*, é sua semelhança fonética (ou seja, sonora), que possibilita a concatenação com a palavra *Todas* do poema de Campos, sendo este o principal aspecto conectivo entre as diferentes famílias sonoras ao longo da obra.

Ao analisar a passagem citada, notamos alguns dos principais aspectos do pensamento composicional de Lachenmann aplicados na prática, como a justaposição em planos entre as famílias sonoras e a aplicação de elementos harmônicos direcionais utilizando-se de procedimentos que assimilam a discursividade tonal a partir da dicotomia tensão/resolução presente na radicalização cromática e na sobreposição de materiais textuais, cuja carga semântica distinta é concatenada a partir da sonoridade fonética. Tais aplicações são parte da *Strukturklang* que compõe a obra, que em seus aproximadamente trinta minutos de execução, é permeada de passagens que se organizam a partir de tipologias distintas, como o *som-cadencial*⁸, apontado no trecho analisado.

Outra característica importante que podemos perceber nesse trecho são os pontos conectivos entre as famílias sonoras. Como mencionado, percebe-se que as alturas são conectadas a partir de um movimento harmônico descendente, como podemos notar no trecho subsequente (Fig. 2):

⁸ O termo se refere à primeira tipologia apresentada por Lachenmann em seu famoso ensaio “Tipos sonoros da nova música” (*Klangtypen der Neuen Musik*, 1966), em que o compositor investiga e classifica o discurso musical em diferentes categorias morfológicas. Nesse contexto, o *som-cadência* (*Kadenzklang*) é um tipo de *som-processo* (*Klang als Prozeß*), ou seja, uma tipologia cujo desdobramento temporal tem origem em um evento teleológico. Assim sendo, o *som-cadência* é dividido em três subcategorias: o *som-impulso* (*Impulsklang*), definido enquanto o ataque inicial; o *som-acumulado* (*Einschwingklang*), definido enquanto o desenvolvimento do som; e o *som-decaimento* (*Ausschwingklang*), definido enquanto a desinência do som (Lachenmann, 2004a).

FIGURA 2 – Distensão temporal: harmonia como ponto conectivo, c. 154.



- Movimento harmônico descendente, distendido temporalmente em decorrência da intercalação entre famílias
- Pedal de sustentação utilizado como recurso unificador entre as diferentes famílias

Fonte: Transcrição dos autores a partir do original (Lachenmann, 2015, p. 31)

No trecho acima, as setas referem-se à direcionalidade harmônica descendente, denotando a continuidade dos compassos anteriores a partir de uma distensão temporal. Percebe-se também o modo como os planos vocais são intercalados e posteriormente “resgatados”: o Fá, que ocorre sobre a palavra (M) Y, é intercalado pela família sonora do texto de Campos, e posteriormente conectado ao Mi, da palavra *laundry*, exercendo o papel de uma sensível, também descendente. Da mesma maneira, o cluster de ressonância é o mecanismo que possibilita que ambas as famílias tenham um elo em comum. Importante salientar que, sobre a ligação entre pontos distintos na música, Lachenmann afirma que

A ligação entre dois sons não pode residir em um plano de experiência que é mensurável em micro ou macrotempo. Uma linha reta na música nem sempre é a distância mais curta entre dois sons. Frequentemente o denominador comum, a ponte, encontra-se num plano diferente e muitas vezes não é reconhecido como tal, ou não é articulado, mas é sentido com clareza (Lachenmann, 1995, p. 99, tradução nossa).

Uma passagem que se utiliza do gesto vocal como o principal vetor conectivo para a ligação entre planos distintos pode ser notada com clareza no exemplo abaixo (Fig. 3):

FIGURA 3 – Vetores conectivos, c. 156

156

,,basket'', ,,ridiculas'', ,,got lost'', RR RI, ph. A., S, A, S KE GO, T, BA A, fff

(Sost.)

Modelo de som-cadencial

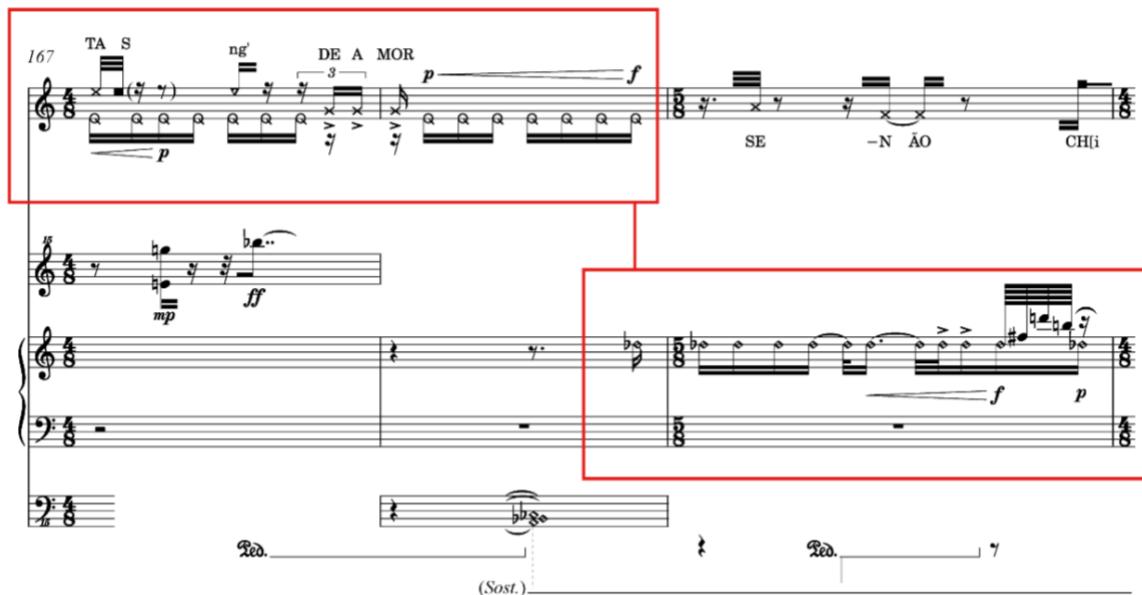
Ligação entre os diferentes planos instrumentais a partir do som consonantal /s/

Fonte: Transcrição dos autores a partir do original (Lachenmann, 2015, p. 32)

No trecho acima, há uma morfologia cadencial que demarca a interulação entre as *famílias* de alturas definidas/indefinidas por intermédio do plano vocal. Após a cadênci, o som consonantal /s/ passa da soprano para o pianista e retorna para a cantora que, por sua vez, passa pelo plano das alturas definidas, transformando, num fluxo contínuo, o /s/ em /r/. Tal transformação é complexa, pois o /s/, enquanto consoante *fricativa dental não-vozeada*, precisa passar do modo de produção fricativo para o *tepe dental vozeado* do /r/. No entanto, a complexidade da transição consonantal indica, na prática, a maneira como Lachenmann se utiliza da gestualidade vocal para concatenar o discurso entre os diferentes planos, visto que, nesse trecho, as alturas definidas e indefinidas dos dois textos se sobrepõe pela primeira vez.

Por último, um exemplo de como as famílias sonoras da obra interagem a partir de pontos conectivos estratégicos é visto a seguir (Fig. 4):

FIGURA 4 – Relação temporal entre planos distintos, c. 167.



Fonte: Transcrição dos autores a partir do original (Lachenmann, 2015, p. 32)

Na passagem acima, as notas brancas sobre o texto de Campos representam os *cheek-patting slaps*, situação em que o poema é declamado com tapas na bochecha. Desse modo, se cria uma segunda linha percussiva que é capturada pelo piano no compasso 169 e trabalhada conjuntamente com alturas definidas, representando o amálgama entre as famílias sonoras no instrumento sobre uma irregularidade rítmica que denota o comportamento de um *som-textura*⁹. Outro aspecto interessante a ser apontado é a maneira como Lachenmann dispõe a vogal nasal [ã] da palavra *não* em uma região grave, facilitando a localização da formante, isto é, a coluna de ar e o gesto necessário para a realização da vogal.

⁹ Assim como o *som-cadencial*, o *som-textura* (*Texturklang*) é uma tipologia apresentada em *Klang Typen der Neuen Musik* (1966). Nesse contexto, o *som-textura* é definido, em sua condição morfológica, enquanto um som cuja unidade é caracterizada pela aperiocidade de suas relações internas. Diferentemente do *som-cadência*, o *som-textura* é definido na categoria de *som-estado* (*Klang als Zustand*), ou seja, sua temporalidade não depende necessariamente de um processo teleológico, sendo percebido independente de uma temporalidade processual (Lachenmann, 2004a).

Segundo o próprio Lachenmann, o tratamento do material textual se coloca como um verdadeiro problema em sua obra (Leipert, 2019, p. 589). Tal problema, que possivelmente diz respeito à complexidade e não à dificuldade, faz da pesquisa vocal empenhada pelo compositor um dispositivo de inúmeras possibilidades investigativas; em *temA* (1968), Lachenmann explora as diversas nuances vocais a partir do sistema respiratório, como exalar o ar pelos dentes, prender a respiração e soltá-la ruidosamente, experimentar a respiração sonolenta, zumbidos, etc (Hirst; Wright, 2000). Nesse processo, a acuidade no tateamento vocal dispensada pelo compositor pode ser constatada, em nosso exemplo, na maneira como estabelece os planos sonoros a partir da justaposição entre os textos de Álvaro de Campos e o bilhete anônimo. A reiteração de objetos específicos como as consonantes /r/, /s/ e /ʃ/, assim como outros recursos recorrentes, como os cliques de palato (ng'), é realizada de modo a possibilitar com que tais elementos sejam constantemente *re-informados* e novamente inseridos no discurso – concatenando, portanto, o desenvolvimento formal da estrutura sonora. Assim sendo, compreender as possibilidades vocais a partir da perspectiva lachenmaniana consiste, indelevelmente, na compreensão do potencial criativo da música concreta instrumental.

Considerações finais

Os procedimentos verificados nos excertos analisados, informam a maneira com a qual Lachenmann articula sua teoria composicional no âmbito prático, demonstrando a coerência do compositor com os fundamentos do estruturalismo dialético. Tal postura é percebida principalmente na maneira como Lachenmann ressignifica os materiais sem abrir mão do passado, como na utilização de procedimentos tonais aplicados em contextos onde a funcionalidade tonal é percebida em outros níveis. Nesse ponto, além da dicotomia histórica entre tensão/resolução aplicada a partir de aglomerados sonoros, o autor se utiliza da historicidade tonal como elo entre passagens que precisam ser ligadas a partir de um denominador comum, como a utilização de sensíveis e do cluster com a fundamental em Lá.

Já na relação texto/voz, um dos pontos primordiais dessa pesquisa, constatou-se, desde o princípio, a assimilação tanto das propriedades sonoras quanto semânticas, a fim de utilizá-las de acordo com a necessidade composicional. Os elementos semânticos, mantidos em ambos os textos,

auxiliam no tratamento composicional ao indicar a maneira com a qual cada um será trabalhado – no caso do poema, a percussividade aplicada está em acordo com a própria forma histórica do gênero discursivo, aproximando-o de sua condição declamatória. Desse modo, partindo da semanticidade dos materiais textuais, se extrai os recursos fonéticos para a criação de famílias sonoras, de onde surgem os pontos conectivos necessários para a relação entre os planos justapostos. Desse modo, se estabelece a partir da gestualidade vocal um dos principais fundamentos da discursividade presente na música concreta instrumental de Lachenmann, a saber, a concatenação entre fluxos de energia, que, de acordo com a fonologia articulatória, são mais precisamente notadas a partir do contraste do gesto lexical em segmentos e traços distintivos.

Por fim, um importante aspecto da música concreta instrumental é o conceito de “instrumento imaginário”, sobre o qual discorremos na primeira parte. No trecho analisado em *Got Lost*, percebemos a construção deste instrumento a partir da interação entre as famílias sonoras, demonstrada na constante fusão tímbrica entre os instrumentos e no tateamento das possibilidades vocais a partir dos materiais fonéticos verificados. Nesse contexto, a relação entre as famílias nos diferentes planos instrumentais sugere a realização instrumento, sobretudo, a partir da concepção morfológica que se desdobra no plano da estrutura sonora, ou seja, a realização da *Strukturklang*. Tais realidades, abre caminhos para a investigação das proposições lachenmanianas não só na perspectiva da música instrumental, mas também no âmbito da música eletroacústica, da qual o compositor manteve um certo distanciamento ao longo de sua trajetória. Ainda assim, sugere-se o caminho em questão justamente pela maneira como o compositor aborda o som como matéria-prima (Guigue, 2011, p. 293), a partir do qual viabiliza metodologias analíticas que denotam um potencial relevante no contexto de análise e criação de outros contextos musicais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música.** [tradução Magda França]. -- São Paulo : Perspectiva, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKTHIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso.** São Paulo: Editora 34, 2016.

BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **Sobre a composição musical: metamorfoses entre escuta e escritura.** In: A música dos séculos 20 e 21. 2014. p. 105.

BRANCO, Marta Castello (org). **Na música: Vilém Flusser** / Organização, apresentação e tradução Marta Castello Branco. - [1.ed.]. - São Paulo : Annablume, 2018.

CATANZARO, Tatiana. **Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70.** 7 Letras, 2018.

DE LIMA SANTOS, Jorge Luiz; MENEZES, Flo. **Do maximalismo e outras máximas – Entrevista com Flo Menezes.** Orfeu, v. 5, n. 1. 2020.

GODOI, Rafael Felício Silva et al. **Articulações texto/música na contemporaneidade: Perspectivas históricas e abordagens composicionais.** Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2021.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade.** Coleção Signos-Música. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HIRST, Linda; WRIGHT, David. **Alternative voices: contemporary vocal techniques.** In: POTTER, John (Org). The Cambridge Companion to Singing. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

KAFEJIAN, Sergio; FERRAZ, Silvio. 2017. **O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann.** MUSICA THEORICA. Salvador: TeMA, 201708, p. 198-214.

KAFEJIAN, Sergio. **Para além da escrita: o conceito de escritura musical.** In: Música de escritura: o Maximalismo na obra musical de Flo Menezes | Scripture music: Maximalism in the musical work of Flo Menezes / organização Flo Menezes. -- São Paulo: Florivaldo Menezes Filho, 2022.

LACHENMANN, Helmut. **Écrits et entretiens.** Éditions Contrechamps, 2017.

LACHENMANN, Helmut. **Got Lost.** Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 2015.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als existentielle Erfahrung.** 2^a edição atualizada. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004a.

LACHENMANN, Helmut. **On Structuralism,** Contemporary Music Review, 12:1, 93-102, 1995.

LACHENMANN, Helmut. **Philosophy of composition – is there such a thing?** In: Identity and difference – Essays on Music, Language and Tune. Leuven University Press, 2004b, p. 55-69.

LACHENMANN, Helmut. RYAN, David. **Composer in Interview: Helmut Lachenmann.** In: Tempo, New Series, Nº. 210. UK: Cambridge University Press, 1999, P. 20-24.

LACHENMANN, Helmut. **Sobre Compor** [Tradução preliminar par o português de circulação limitada feita por José Henrique Padovani em 2018 do original em alemão “Über das Komponieren” In: Musik Als Existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, p. 73-82. 1996.

LACHENMANN, Helmut. **The ‘Beautiful’ in Music Today**, Tempo, New Ser., No. 135. pp. 20-24. 1980.

LEIPERT, Trent. **Lachenmann's Silent Voices (and the Speechless Echoes of Nono and Stockhausen).** Twentieth-Century Music, v. 16, n. 3, p. 589-619, 2019.

LOPES, João Daniel Guerreiro Quinteiro. **Got Lost: linguagem e percepção na obra de Helmut Lachenmann.** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Aveiro. 2013

NONO, Luigi. Música e Texto. In: **Luigi Nono, Escritos e entrevistas**, editado por Paulo de Assis, prefácio de Mário Vieira de Carvalho, traduzido por Artur Morão. Porto: Casa da Música – CESEM, 2015.

OVIEDO, Álvaro. Gesto, sonido, sensación. **Revista Argentina de Musicología**, n. 20, p. 81-99, 2019.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvio. **Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance.** Revista Música Hodie, v. 11, n. 2, 2011.

PADOVANI, José Henrique. **O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical.** In: Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

PFÜNTZENREUTER, Edson de Prado. SPINELI, Patricia Kiss. **Entre Potencialidades, Acasos e Extrapolações: Uma Visão do Processo de Criação em Flusser.** In A escritura pela rasura : a crítica genética em busca de outros saberes / organização Philippe Willemart. - 1. ed. - São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2022.

SOLOMOS, Makis. **Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução.** ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 2, n. 1, p. 54-68, 2015.

STEIDLE, Leon. **Investigação das noções e técnicas composicionais de Helmut Lachenmann sob a perspectiva do fluxo energético musical, e aplicabilidades dentro da prática composicional contemporânea**. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

TSAO, Ming. **Helmut Lachenmann's "Sound Types"**. Perspectives of New Music, v. 52, n. 1, p. 217-238, 2014.

VALENTE, Rodolfo Augusto Daniel Vaz. **Composição por modelo físico: a concretude do instrumento na criação musical**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. **Sobre a nova significação do violoncelo na música nova**. In: TEIXEIRA, William (Org.). Violoncelo: um compêndio brasileiro. Traduzido para o português por William Teixeira e Vitória Louveira. Mato Grosso do Sul: Editora UFMS, 2021, p. 170-180.

SOBRE OS AUTORES

Lucas Mateus Silva é compositor e pesquisador, bacharel em Design pela Universidade Católica Dom Bosco - UCDB (2014-2018) e graduado em música (licenciatura) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2019-2024). Durante a licenciatura, direcionou seus estudos para a área da composição e processos criativos com os professores Gustavo Penha e William Teixeira, estudando estéticas e procedimentos compostoriais consolidados ao longo da história da música. Atualmente é pesquisador bolsista (CAPES - Mestrado) no PPGMUS-Unespar e integrante do grupo de pesquisa Núcleo Música Nova, investigando as intersecções entre música instrumental e eletroacústica a partir da obra de Helmut Lachenmann, sob orientação do prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro. Também é aluno, na mesma instituição, do Curso de Especialização em Música Eletroacústica (Lato Sensu) com ênfase em composição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6743-2498>. E-mail: lms.composer@gmail.com

William Teixeira é Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul desde 2016. Atuou como pesquisador visitante na Universidade de Harvard (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) e no IRCAM (ERC-CONFAP-FUNDECT 2023). É Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012) e completou seus estudos de Pós-Graduação sob a orientação do compositor Silvio Ferraz, sendo bolsista FAPESP. Obteve os títulos de Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), realizando estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha). Prosseguiu sua formação por meio de Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS, concentrando-se na pesquisa sobre filosofia analítica da arte e atualmente é bolsista de Pós-Doutorado Senior do CNPq na UNICAMP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6622-378X>. E-mail: william.teixeira@ufms.br

CREDIT TAXONOMY

Lucas Mateus Silva			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

William Teixeira			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.