



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA

LUCAS MATEUS SILVA

**O PARADIGMA INSTRUMENTAL EM HELMUT LACHENMANN E A VOZ
COMO MATERIAL COMPOSICIONAL EM *GOT LOST***

CAMPO GRANDE – MS

2023



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



O PARADIGMA INSTRUMENTAL EM HELMUT LACHENMANN E A VOZ COMO MATERIAL COMPOSICIONAL EM *GOT LOST*

Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como componente curricular do Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação do Prof. Dr. William Teixeira da Silva.

CAMPO GRANDE – MS

2023

Resumo: Este trabalho consiste em uma investigação sobre o instrumento vocal na obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Para tal, 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, buscando compreender de que maneira a gestualidade vocal na concatenação discursiva.

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

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1. O PARADIGMA INSTRUMENTAL EM HELMUT LACHENMANN.....	8
1.1. COMPOR É <i>REFLETIR SOBRE OS MEIOS</i>	10
1.2. COMPOR É <i>CONSTRUIR UM INSTRUMENTO</i>	14
1.2.1. OS TIPOS SONOROS DA NOVA MÚSICA (1966).....	18
1.3. COMPOR É <i>NÃO IR, MAS DEIXAR-SE CHEGAR</i> : A FENOMENOLOGIA EM LACHENMANN.....	28
1.4. CONCLUSÕES PRELIMINARES: O GESTO, A ESCRITURA E A SONORIDADE NA MÚSICA CONCRETA INSTRUMENTAL.....	29
2. A POÉTICA DA VOZ: O INSTRUMENTO VOCAL EM CONSTRUÇÃO.....	37
2.1. MÚSICA, VOZ E TEXTO: UM BREVE PANORAMA.....	37
2.2. A QUESTÃO FONÉTICA NA MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA EM <i>OS COMPOSITORES E A LÍNGUA NACIONAL</i> , DE MÁRIO DE ANDRADE.....	40
2.3. O APARELHO FONADOR E A FONÉTICA NO PORTUGUÊS BRASILEIRO.....	42
2.3.1. A PRODUÇÃO DAS VOGAIS.....	45
2.3.2. A PRODUÇÃO DAS CONSOANTES.....	51
2.3.3. SOBRE ASPECTOS BÁSICOS DA FONOLOGIA ARTICULATÓRIA.....	54
2.3.4. QUADRO FONÉTICO DO IPA.....	57
3. O TRATAMENTO FONÉTICO-TEXTUAL EM HELMUT LACHENMANN.....	58
CONCLUSÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	70

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: SOM-CADÊNCIA HELMUT LACHENMANN, TRIO FLUIDO, C. 1986.....	20
FIGURA 2: SOM-CADÊNCIA REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	20
FIGURA 3: SOM-IMPULSO REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	20
FIGURA 4: SOM-IMPULSO HELMUT LACHENMANN, INTERIUR.....	20
FIGURA 5: SOM-IMPULSO COM REVERBERAÇÃO ARTIFICIAL REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	21
FIGURA 6: SOM-IMPULSO COM REVERBERAÇÃO ARTIFICIAL KARLHEINZ STOCKHOUSEN, GRUPPEN FÜR DREI ORCHESTER.....	21
FIGURA 7: SOM-TRANSIÊNCIA LUIGI NONO, LA TERRA E LA CAMPAGNA, CC. 159/160.....	21
FIGURA 8: SOM-TRANSIÊNCIA REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	21
FIGURA 9: SOM-DECAIMENTO GYORGYLIGETI, APARITIONS, C. 49.....	21
FIGURA 10: SOM-DECAIMENTO REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	21
FIGURA 11: SOM-COR REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	23
FIGURA 12: SOM-COR KRZYSZTOF PENDERECK, ANAKLISIS.....	23
FIGURA 13: SOM-FLUTUAÇÃO (FLUTUAÇÃO INTERNA) REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	23
FIGURA 14: SOM FLUTUAÇÃO (INTERNA) FREDERIC CHOPIN, ETUDE OP. 25 N.1, COMPASSOS 45/46.....	23
FIGURA 15: SOM-FLUTUAÇÃO (FLUTUAÇÃO INTERNA E EXTERNA) REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	24
FIGURA 16: SOM-FLUTUAÇÃO (INTERNA E EXTERNA) FREDERIC CHOPIN, ETUDE OP. 25, N.11, COMPASSOS 9/10.....	24

FIGURA 17: SOM-TEXTURA REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA 	24
FIGURA 18: SOM-TEXTURA KARLHEINZ STOCKHOUSEN.....	25
FIGURA 19: SOM-ESTRUTURA REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA.....	25
FIGURA 20: O PARADIGMA INSTRUMENTAL EM HELMUT LACHENMANN.....	27
FIGURA 21: EXCERTO DE “ <i>SE VOCÊ COMPREENDESSE...</i> ”, DE CAMARGO GUARNIERI.....	42
FIGURA 22: O APARELHO FONADOR.....	45
FIGURA 23: ARREDONDAMENTO DOS LÁBIOS.....	48
FIGURA 24: TABELA DOS SONS VOCÁLICOS.....	50
FIGURA 25: TABELA DOS DITONGOS.....	51
FIGURA 26: EXCERTO DE "FIM DE ROMANCE", DE FRANCISCO MIGNONE.....	52
FIGURA 27: DIFERENTES CONFIGURAÇÕES GLOTAIS.....	54
FIGURA 28: TABELA DOS SONS CONSONANTAIS.....	55
FIGURA 29: TABELA COMPARATIVA FONÉTICA E FONOLOGIA.....	56
FIGURA 29: <i>GOT LOST</i> : COMPASSOS 152 E 153.....	62
FIGURA 30: <i>GOT LOST</i> : COMPASSOS 152 E 153: HARMONIA E TIPOLOGIA.....	64
FIGURA 31: <i>GOT LOST</i> : COMPASSOS 154 E 155.....	65
FIGURA 32: <i>GOT LOST</i> : COMPASSOS 155, 156 E 157.....	66
FIGURA 33: <i>GOT LOST</i> : COMPASSOS 167, 168 E 169.....	67

INTRODUÇÃO

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 (CAMPESATO, 2010) 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 Ferruccio 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*, a terceira de suas *Cinco peças para orquestra* do Opus 16; 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).

Sendo assim, 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 (CATANZARO, 2018), já renunciava 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:

[...] para poder continuar a compor sem, ao mesmo tempo, deixar de perseguir suas convicções composicionais, Edgar Varèse acabou por se render à escrita para instrumentos tradicionais, mesmo com tantas ressalvas, por ser o meio disponível à época, mas tentou aproximar a questão tímbrica desses o mais que pôde dos sons que emergiam de seus pensamentos. Desenvolveu assim uma escrita refinada de emissões e articulações instrumentais, além de utilizar-se comumente – numa primeira concepção, mesmo que incipiente, do princípio de síntese instrumental –, a fim de gerar novos timbres, como ele mesmo diria, insólitos, para a sua música. (CATANZARO, 2018, p. 34)

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 composicionais 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. No entanto, justamente pela prática evolucionária de compositores anteriores à música eletrônica, Carl Dahlhaus aponta a complexidade da afirmação sobre a suposta influência da música eletroacústica na música tradicional a partir da seguinte argumentação:

Entretanto, é-nos por vezes difícil, senão impossível decidirmos sem arbitrariedade se certas transformações na música instrumental se deveram à experiência dos compositores com a música eletrônica ou à influência de princípios que se situam cronologicamente já antes mesmo do advento da música eletrônica, ainda que tais transformações somente tenham sido trazidas à consciência geral através da música eletrônica, e mais precisamente em seus primórdios. (DAHLHAUS, 2009, p. 175)

Apesar de tal comentário estar em conformidade com as premissas iniciais desta pesquisa, também concordamos com Catanzaro quando esta afirma que

Se, por um lado, esta é uma questão realmente difícil de se responder (ainda mais se pensarmos no trabalho composicional de um Edgar Varèse, por exemplo, muito anterior à criação da música eletroacústica), por outro, podemos dizer, assim como no caso da corrente espectral, que, se em muitos pontos a experimentação direta com a linguagem eletroacústica pode não ter sido a responsável pelo encaminhamento dos problemas e possibilidades composicionais no século XX, foi a partir dela que esses problemas e essas possibilidades assumiram um problema muito mais profundo e acelerado, ou seja, nos casos onde ela não foi a causa direta, foi,

1 Tecnomorfismo, de acordo com a aceção 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).

certamente, uma causa indireta ou o elemento catalisador que impulsionou suas posteriores consequências (CATANZARO, 2018, p. 79).

Ambas as considerações fornecem os subsídios para que mais uma vez possamos compreender o cenário histórico em que novos procedimentos são assimilados pela prática instrumental, seja através da especulação inerente ao fazer musical (como sugere Dahlhaus), seja pela influência, direta ou indireta, dos meios eletroacústicos (conforme Catanzaro). Soma-se a esses dois pontos, a interessante análise de B. A. Zimmermann sobre a 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, p. 170, 2021).

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 estendidas², assim como a noção de gesto e a interseccionalidade com o pensamento eletroacústico, tendo como principal referencial o universo composicional de Helmut Lachenmann. Para tanto, é interessante lembrarmos que o início de sua trajetória musical coincide com a extrapolação do pensamento serial na década de 1950, fator preponderante para a tomada de decisões artísticas que buscariam superar tais delimitações:

Lachenmann ao se confrontar com o esgotamento do pensamento lógico paramétrico serialista, e conjuntamente influenciado pelo advento da música concreta, passa a

2 “Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão *técnicas estendidas* se tornou comum no meio musical a partir do século XX, referindo-se ao modo de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em *técnicas estendidas*. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo *técnica estendida* equivale a *técnica não-usual*: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (2011, p. 11)”.

formular novas poéticas composicionais se reaproximando do material sonoro, e buscando novas possibilidades para sua prática composicional. Propõe assim uma poética unificadora, uma opção onde convergia o pensamento da música concreta ao pensamento serialista apontando para novas perspectivas no fazer musical, além de questionar sobre a própria concepção de uma obra de arte, tomando posições políticas-filosóficas a respeito da composição, técnica e performance ligadas à tradição musical (STEIDLE, 2021, p. 1).

Sendo assim, buscando sintetizar tais propostas, trataremos no primeiro capítulo de compreender o paradigma instrumental em Lachenmann, articulando os principais conceitos expostos em seu ensaio, *Philosophy of Composition*, como 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 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; no terceiro e último capítulo, 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, além de utilizar os escritos de Mário de Andrade acerca das problemáticas do uso da língua portuguesa na música de câmara (buscando uma articulação com as soluções propostas por Lachenmann em *Got Lost*), 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.

1. O PARADIGMA INSTRUMENTAL EM HELMUT LACHENMANN

Até então, constatamos 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 desvelamento 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, 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, 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:

A utilização do termo por Lachenmann refere a esse espírito inquisitivo sobre a natureza e o potencial de metamorfose do som, como objecto passível de infinitas abordagens acústicas, sendo que em Lachenmann, esse processo de descoberta e de transformação ocorre sem o uso de elementos eletrônicos, mas sim, através da exploração do universo de possibilidades que constitui o instrumento musical como corpo sonoro. (LOPES, 2013, p. 149)

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”. E prossegue:

Tal paradigma abarca, portanto, não apenas os instrumentos enquanto produtos acabados e enciclopedicamente organizados e, sim, enquanto objetos técnicos materialmente dados ou engendrados enquanto *imagens* e que, a partir de seus componentes técnicos, mecanismos e processos de geração, transdução e ressonância, deixam-se explorar poética, sonora e tatilmente quando – no mais amplo sentido – *os tocamos* (Ibidem, grifos originais).

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 tátil 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*. Neste trabalho, cujo viés teórico expositivo visa explicar 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* (1966), *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (1979) e *Über das Komponieren* (1986). Além de referenciar estes no âmbito de sua *musique concrète instrumentale*, um outro conceito inerente à sua conduta compositiva – o aparato estético³ – é, conseqüentemente, 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.

3 LACHENMANN (1980)

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 composicionais, seja a partir do controle intuitivo ou intelectual, afirmando a importância desse processo reflexivo para a formação cotidiana de um ímpeto criativo (LACHENMANN, 2004). 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.

Refletir sobre os meios: significa identificar, reconhecer, perceber, estudar, ter consciência das relações que tais meios trazem desde o princípio, reagindo a elas intelectualmente, intuitivamente, espontaneamente ou de maneira altamente calculada. Tal reflexão não ocorre apenas diretamente na composição, mas permanentemente, a partir de milhares de maneiras: a partir da análise, a partir de experimentos, do treinamento auditivo e da formação, em sentido amplo, a partir de uma vida diligente – e claro, também a partir da composição. E portanto nessa primeira observação se volta não apenas ao intelecto, mas também à intuição e à nossa sensibilidade, muito longe da aptidão de um registro racional (LACHENMANN, 1986, p. 3, trad. preliminar: José Henrique Padovani).

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 que se pretende é um pensamento que não pode ser orientado apenas para a criação, estipulação ou desvio de atenção para as estruturas musicais, mas que se concentra no local onde tais estruturas emergem, tomam forma e promovem a consciência de si próprias como resultado do confronto direto e indireto com estruturas existentes no material derivado de todas as áreas de experiência e existência, todas as realidades, incluindo aquelas fora do domínio da música. As estruturas musicais derivam a sua força unicamente da resistência consciente ou inconsciente, do atrito entre elas e as estruturas prevaletentes de existência e consciência. Qualquer conceito de complexidade que ignore esse aspecto é desprovido de sentido (LACHENMANN, 1995, p. 100, tradução nossa).

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

Na prática, o compositor que se preocupa em expressar-se é obrigado a ter em conta o “aparato estético” – ou seja, a soma total das categorias de percepção musical tal como evoluíram ao longo da história até aos dias de hoje; do “instrumental” que os acompanha; das técnicas de performance e notação; e por último, mas não menos importante, das instituições e mercados relevantes na nossa sociedade (LACHENMANN, 1980, p. 22, tradução nossa).

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 aura⁴:

– Todo o elemento sujeito ao tratamento composicional é moldado materialmente através da tradição, ou pelo menos em relação a ela. Os seus requisitos são: tonalidade, com toda a sua dialética altamente complexa e polivalente de consonância/dissonância, tonal/atonal, familiar/não familiar, doméstica/exótica, para citar apenas algumas áreas de tensão que constituem este aspecto da sua predisposição sócio-histórica; também as formas tradicionais, as teorias tonais, bem como a prática musical que as acompanha em toda a sua riqueza.

– Todo o elemento sujeito ao tratamento composicional pode ser definido como um estímulo corporal imediato transmitido através do gesto. Todas as tentativas de tornar este fato perceptível no ato composicional equivalem inevitavelmente a uma resistência contra as predisposições acima mencionadas. Esta segunda condição reside na dialética da proposta de “evidenciar”, através da retenção, aquilo que se

4 LACHENMANN, 1995, p.98

tornou convenção. Um olhar sobre a anatomia física e energética imediatamente perceptível dos acontecimentos sonoros implica a exclusão de um modo de audição “polido” pela tradição e pelo hábito. No entanto, uma prática perceptiva diretamente ligada aos “dados acústicos” é também ambivalente. Pois aquilo que por sua vez é experienciado em todo o seu imediatismo físico representa ou se define através de um contexto determinado pelas regras do jogo: ele próprio é aberto a ser experienciado como uma estrutura ao mesmo tempo que se revela como uma parte, uma mensagem de um sistema, de um princípio generativo, como um componente de uma estrutura superior.

– A terceira condição não está assim em oposição à segunda, como a segunda é à primeira; constituiu antes o resultado do desdobramento da experiência puramente física. Defino-a como a estrutura do som como um produto recentemente individualizado de sistemas, regras, leis, constelações temporalmente articuladas.

– Finalmente, como quarta condição, a “aura”, ou seja, a história do material em contextos mais amplos e extramusicais, em todas as esferas da nossa realidade social e cultural, da nossa consciência e subconsciência, da nossa memória arquetípica, tanto coletiva como individual (LACHENMANN, 2004, p. 58, tradução nossa).

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 tonalidade⁵ por parte da subversão burguesa, que tende a alocar a experiência tonal ao *hábito* das expectativas convencionalmente cumpridas.

Após tê-la sumariamente rejeitado como expressão esclerosada de uma arte “burguesa” “meio sensível de uma esclerose social”, ele passa a preferir considerar que o problema é menos o de saber como escapar da influência tonal, que lhe parece, afinal, inevitável, por fazer parte do “ruído branco” da cultura ocidental, do que o de realocar esse tonalismo latente no universo particular de cada obra, para melhor cercá-lo, domá-lo, por assim dizer (GUIGUE, 2011. p. 300).

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

5 A crítica de Lachenmann vai de 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.

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:

[...] um compositor seriamente preocupado em “expressar-se” é fascinado pelo aparato estético, ao mesmo tempo em que dele desconfia. Em nenhuma circunstância fará simplesmente uso deste; deve antes dominá-lo, técnica e espiritualmente. Quer o reconheça ou não, não pode lutar com as regras do jogo implícitas no aparato estético sem ser levado ao conflito que determina a consciência da nossa sociedade. Este conflito – medo da liberdade e anseio simultâneo por ela – é também seu, e conseqüentemente não pode fugir à decisão crucial. Ou ele tem de enfrentar o conflito e encará-lo ou tem de dosear os olhos e confiar na sua “arte ingênua”. Se escolher a última via, deve tentar salvar a sua consciência fingindo que as regras atuais do aparato estético são “leis da natureza” inofensivas, que podem ser ingenuamente exploradas uma vez que tenha se adaptado a elas. Mas deve reconhecer que o material que utiliza, por mais arcaico ou familiar, está sempre e desde o início em ligação direta e sob o domínio do aparato estético (LACHENMANN, 1980, p. 23, tradução nossa).

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). Em sua justificativa, relembra que

Hoje há a necessidade de se investigar na música de Bach, Beethoven, Mozart e Schubert, o grau de individuação, intensidade e veracidade alcançados, visando demonstrar que tais aspectos eram inseparáveis do processo de confrontação com o aparato estético em cada fase do seu desenvolvimento histórico e social. Desde a consistência harmônica dos corais de Bach, que tanto espantou os seus contemporâneos, passando pelo uso subversivo que Mozart fez dos elementos do *Empfindsamkeit*, que em outros tempos haviam sido tão graciosos, o conceito de forma liberada em Beethoven a partir do material temático, até Schubert, Schumann, Wagner e Mahler, os elementos de individuação composicional são diretamente apreensíveis como rejeições do habitual; como causa latente ou aberta de escândalo, como a redefinição expressiva dos meios de composição (Ibidem, *grifos originais*, tradução nossa).

Desse modo, podemos compreender, aproximadamente, 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) 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”⁶. 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*:

É evidente que tais atividades analíticas e especulativas mantêm incessantemente em movimento o pensamento de um compositor e determinam *per se* sua vida cotidiana. Diante disso, me vem portanto a necessidade de apresentar a própria atividade imediata da composição, isto é, o trabalho dedicado a uma obra, enquanto uma tal reflexão esteticamente mediada sobre os meios e enquanto uma exploração consciente do ambiente: reflexão enquanto trabalho concreto, enquanto jogo que permite aguçá-la a consciência (LACHENMANN, 1986, p. 6, trad. preliminar José Henrique Padovani).

Sendo assim, a partir da resolução “compor é: no confronto refletido com os meios, e a partir deles, ‘construir um instrumento’” (Ibidem, p. 10), analisaremos então de que maneira “refletir sobre os meios” se concretiza a partir da segunda tese lachenmaniana. Para tal, as outras duas condições do material – experiência físico-acústica e estrutura – serão pontos fundamentais para a articulação metodológica entre as duas primeiras teses.

1.2. Compor é *construir um instrumento*

O segundo ponto aborda os aspectos que definem a categoria de instrumento em acordo com a noção de paradigma instrumental, já mencionada neste texto. Aqui, Lachenmann esclarece a terceira condição do material, estrutura, a partir do desenvolvimento de suas tipologias sonoras, 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 composicionais (tipologias) que se consolidam a partir da gestualidade física e se incorporam na estrutura que está sendo projetada no tempo. Para

6 LACHENMANN, 2009, p. 98

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.

O termo “família” [...] permite que sons e objetos aparentemente incompatíveis sejam colocados debaixo do mesmo teto e transformados numa unidade de sentido musical – ou seja, categoria de experiência – que é assim definida pela primeira vez. Permite que elementos incomensuráveis possam ser projetados em um plano temporal comum. [...] Pode acontecer na música que tal hierarquia, se for estabelecida desde o início como unidade sensorial, acabe por ser confrontada com outras unidades sensoriais, sujeita a stress por estas, e na verdade, eventualmente subvertida ao ponto de dissolução – como o que acontece com o tema na sonata clássica. Mas também pode acontecer do compositor, por razões que ele próprio desconhece, ligar elementos aparentemente incompatíveis porque suspeita da existência de uma determinada unidade sensorial, procurando-a e descobrindo-a intuitivamente durante o curso de sua obra (LACHENMANN, 1995, p. 98-99, tradução nossa).

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 (Kafeijan 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 esta 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 dão 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 e, na prática, podemos compreendê-lo da seguinte maneira:

(1) exploração tátil, exploratória de toda a superfície de produção sonora de um instrumento; (2) processo de desconstrução das sonoridades de um instrumento estendendo o uso tradicional de produção sonora ou expandindo sua superfície musicalmente pertinente; (3) elaboração de um novo universo sonoro para um instrumento, ou grupos de instrumentos; (4) descoberta de novas funções e possibilidades instrumentais em um instrumento (KAFEIJAN & FERRAZ, 2017, p. 23).

A partir de tal prática, Kafeijan 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”, e exemplificam citando o próprio Lachenmann:

um som de piano em stacatto seguido de um som de um ataque em um prato suspenso imediatamente abafado se apresentam enquanto eventos que podem ser o “toque de um instrumento imaginário não explorado” do qual podemos “deduzir sua configuração geral, para em seguida a modificar, seguindo ou indo de encontro às regras da arte, acentuar as contradições da configuração de forma chegar ao desconhecido” (LACHENMANN, 2009, apud KAFEIJAN & FERRAZ, 2017, p. 203).

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. Nas palavras do próprio compositor,

[A ideia de música concreta instrumental] Significa uma extensa desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser curvado, pressionado, batido, rasgado, talvez sufocado, esfregado, perfurado e assim por diante. Ao mesmo tempo, o novo som deve satisfazer os requisitos do antigo som familiar à sala de concerto que, nesse contexto, perde qualquer referencialidade e se torna (novamente) uma novidade, até mesmo ‘desconhecida’. Tal perspectiva exige mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros básicos clássicos, como altura, duração,

timbre, volume e seus derivados, mantenham sua significância apenas como aspectos subordinados da categoria composicional que trata da manifestação da energia (LACHENMANN, 1999, p. 21, tradução nossa).

Podemos constatar em Lachenmann que, na prática, seu pensamento transgressor desconsidera a dicotomia “técnicas convencionais/estendidas”, enxergando na radicalização da técnica a via de acesso à dimensão especulativa da criação instrumental. Compreende-se que, ao 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 iminentemente 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 Flo Menezes (2020) quando este afirma que falar sobre técnicas “expandidas” ou “estendidas” na música contemporânea soa inapropriado, pois “toda técnica é uma extensão das outras técnicas anteriores” (SANTOS, MENEZES, 2020, p.600).

Sendo assim, 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 Monteverdi⁷ em *Il Combattimento 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*. Portanto, ao utilizarmos 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), entendendo-as como consequência do processo criativo e performático:

Essa linha imaginária que delimita a fronteira entre *estendido* e *tradicional* não é algo que se aplica de maneira tão simples na prática. Ainda que certos repertórios permitam facilmente essa distinção (como é o caso de algumas obras do Período Clássico, por exemplo), a Música se encaminhou cada vez mais por utilizar os instrumentos buscando potencializar suas inúmeras possibilidades combinatórias (orquestração ou soma de timbres) ou de emissão sonora (explorações tímbricas). E se um repertório específico permite essa delimitação, isso só se dá por uma constatação retrospectiva óbvia de que certos sons não foram requisitados em um repertório específico de certo instrumento. Essa divisão estanque e artificial resulta em grupos de gestos de pouca validade concreta, tanto em termos de utilidade, como em correspondência com a realidade (LABRADA, 2014, p. 15).

7 PADOVANI & FERRAZ (2011)

Não é o intuito deste trabalho se aprofundar em tal problemática, ainda que seja um fator preponderante na obra de Lachenmann. De todo modo, como já mencionado, é pertinente que possamos perceber que na conduta do compositor tal atitude composicional se apresenta de acordo com uma necessidade criativa que, por sua vez, se relaciona com a própria força motriz da música enquanto processo histórico. Além disso, a busca de Lachenmann por territórios sonoros a incorpora como um artifício necessário para a ampliação de seu leque tímbrico, agregando em seu repertório o ruído e as sonoridades expandidas que possibilitarão a futura ordenação desses parâmetros de acordo com suas potencialidades compositivas. Sendo assim, em 1966 Lachenmann detalha em seu artigo, Tipos Sonoros da Nova Música (*Klangtypen der Neuen Musik*), uma outra maneira de se pensar o discurso composicional.

1.2.1. Os Tipos Sonoros da Nova Música (1966)

Nesse artigo, Lachenmann busca elucidar a sua concepção sobre o som enquanto experiência estrutural definindo a mesma a partir de componentes dispostos no tempo (LACHENMANN, 1986). Para tal, descreve uma série de comportamentos sonoros que condicionam estruturalmente a concepção formal de uma obra, evidenciando o seu empreendimento em tratar dialeticamente o material composicional ao compreender a estrutura sonora (ou *som-estrutura*) como um instrumento que se compõe no tateamento (na condição físico-acústica) de suas possibilidades imanentes. Segundo o compositor,

O objetivo de tal categorização não pode ser aquele de estabelecer a terminologia de uma nova sintaxe musical que almeje obrigatoriedades gerais. Tais obrigatoriedades não existem mais desde o adeus da tonalidade. A tentativa que se segue faz uso apenas da possibilidade de abstração de certos modelos sonoros característicos, buscando oferecer aos interessados em manipulações composicionais-teoréticas, em seus intentos, recursos que permitam explorar a feitura de obras musicais a partir de suas próprias sonoridades. (LACHENMANN, 2013, p. 1, trad. preliminar: José Henrique Padovani).

É importante que compreendamos os níveis organizacionais e a proposta desempenhada por Lachenmann em tornar tais tipologias materiais de base para a produção de novas obras, como *temA* (1968) para flauta, *mezzo-soprano* e violoncelo, *Pression* (1969-70) para violoncelo e *Guero* (1970) para piano, que solidificam o conceito de música concreta instrumental (STEIDLE, 2021). A partir delas,

Lachenmann explora a utilização de ruídos e sons não convencionais comumente evitados no instrumento numa prática tradicional de música de concerto. A tipologia elaborada pelo compositor discorre acerca das características morfológicas dos materiais sonoros e mantém uma relação entre estes comportamentos e a estrutura geral da obra. Com esse trabalho, Lachenmann apresenta algumas abstrações de certos modelos sonoros característicos e passa a propor obras musicais estruturadas a partir de suas próprias sonoridades (STEIDLE, 2021, p. 5).

Nessa perspectiva, Lachenmann organiza suas tipologias em cinco categorias, onde cada uma delas possui um comportamento de acordo com situações sonoras dinâmicas e/ou estáticas⁸: “som-cadência” (*Kadenzklang*) e suas etapas, “som-cor” (*Farbklang*), “som-flutuação” (*Fluktuastionsklang*) e “som-textura” (*Texturklang*) sendo a relação entre as quatro primeiras categorias a origem de uma quinta, o “som-estrutura” (*Strukturklang*). Segundo o compositor, tais definições ocorrem da seguinte maneira:

Para a definição de um dado som acusticamente apresentado são sem dúvida indispensáveis altura, timbre, amplitude e duração, dentre os quais é especialmente relevante o timbre, enquanto soma e resultado de diferentes alturas e diferentes amplitudes de parciais naturais ou artificiais. Tão importante quanto essas quatro determinações é a discriminação entre som como estado, de um lado, e som como processo, de outro. Dito de outra maneira: o som de qualquer comprimento com duração exteriormente delimitada a uma simultaneidade, e o som delimitado temporalmente por si mesmo e por seu próprio desenrolar característico (LACHENMANN, 2013, p. 1, trad. preliminar: José Henrique Padovani).

Conforme o autor, as tipologias estão divididas em dois grupos: som enquanto *processo* e som enquanto *estado*, cada um configurando-se com um “tempo próprio” distinto. Em síntese, Lachenmann define que o “tempo próprio” (*Eigenzeit*) é entendido como “o tempo necessário para que o ouvido possa reconhecê-lo como um determinado tipo de som” (STEIDLE, 2021, p. 7). Para que um tipo sonoro seja percebido como *processo*, o seu tempo próprio precisa ser idêntico ao seu tempo de duração, ou seja, um som cuja qualidade dependa de um “processo característico de desdobramento” (TSAO, 2014, p. 217, tradução nossa). Para ser percebido como *estado*, “o ‘tempo próprio’ é menor do que o seu real tempo de duração, ou seja, um som cujas características sejam apreciáveis antes que o som acabe” (TSAO, 2014, p. 218, tradução nossa). A fim de descrever cada tipologia em suas características, começaremos pelos tipos organizados dentro da categoria *som-processo*.

A primeira tipologia listada por Lachenmann em seu ensaio é o *som-cadência*. De acordo com o autor, esse tipo simples (mas não primitivo) tem como principal característica um comportamento semelhante a um envelope dinâmico, tendo em sua estrutura três outros

8 STEIDLE, 2021, p.6

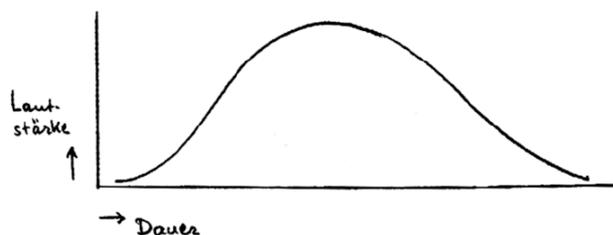
tipos subordinados: som-impulso (*Impulsklang*) cuja ocorrência se dá a partir do impulso inicial e que se desenvolve em duas possibilidades: “naturalmente” (ou seja, a estrutura interna do som é construída e extinguida a partir de sua própria ressonância), ou “artificialmente”, onde a sua ressonância é construída e extinguida a partir da interferência de uma estrutura sonora externa, ou seja, a partir de um processo composto (TSAO, 2014). As outras duas subcategorias são estágios subsequentes ao som-impulso: o som-transitório (*Einschwingklang*), que se define enquanto a sustentação de uma sonoridade a partir de múltiplos ataques; e o som-decaimento (*Ausschwingklang*), baseado no processo de supressão/ desconstrução dessa sonoridade, cujo conteúdo espectral pode permanecer perceptível mesmo após o desvanecimento. Abaixo, os exemplos práticos e as representações esquemáticas do *som-cadência* e de suas subclasses:

Figura 1: Som-cadência | Helmut Lachenmann, Trio Fluido, c. 1986



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 2: Som-cadência | Representação esquemática



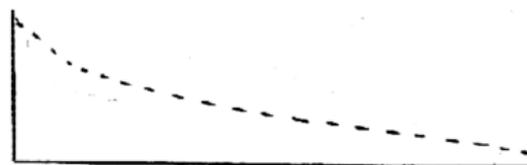
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 4: Som-impulso | Helmut Lachenmann, Interiur



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 3: Som-impulso | Representação esquemática



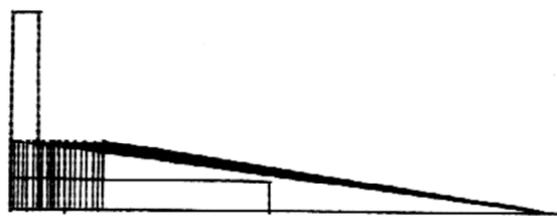
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 6: Som-impulso com reverberação artificial | Karlheinz Stockhausen, Gruppen für drei Orchester.



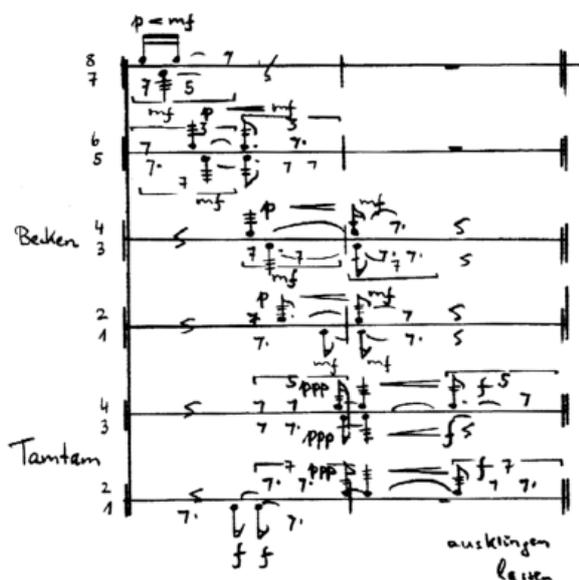
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 5: Som-impulso com reverberação artificial | Representação esquemática



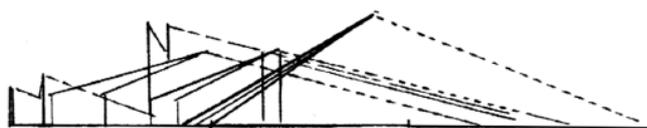
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 7: Som-transiência | Luigi Nono, La terra e la campagna, cc. 159/160



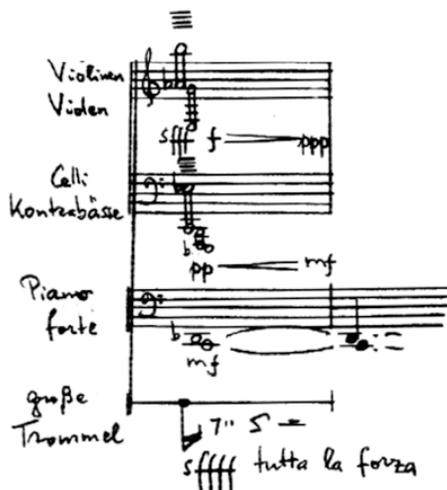
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 8: Som-transiência | Representação esquemática



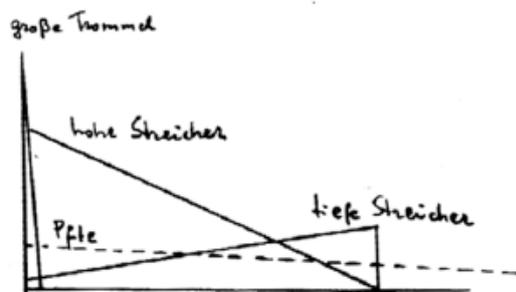
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 9: Som-decaimento | Gyorgy Ligeti, Apparitions, c. 49



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 10: Som-decaimento | Representação esquemática



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Portanto, constata-se que o som-cadência, sendo uma tipologia cujas propriedades são percebidas a partir do desdobramento temporal de suas características – sendo este o processo necessário para o reconhecimento de seu “tempo próprio” – encontra-se, como sugere sua própria definição, na categoria de som-processo. Sendo assim, as próximas tipologias analisadas estarão inseridas na categoria de som-estado, sendo o “som-cor” (*Farbklang*) a mais simples dentre elas. De acordo com a definição de Lachenmann, podemos compreender a categoria de som-estado a partir de suas explanações acerca do som-cor:

[...] O ouvido registra imediatamente o resultado vertical constante de sons ou parciais simultâneos. Ao contrário do tipo *som-cadência*, a duração final de tais *sons-cor* não tem absolutamente nenhuma relação com tal “tempo próprio” já que o som-cor pode ser arbitrariamente curto ou longo. Sua duração precisa ser estabelecida exteriormente. O ouvido é informado e saturado com frequência longamente, antes que o *som-cor* em questão termine. (LACHENMANN, 2013, p. 8, trad. preliminar: José Henrique Padovani).

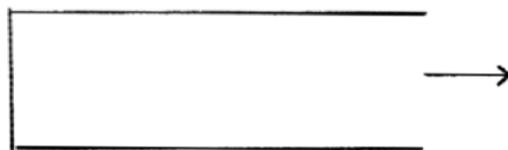
Morfologicamente, Lachenmann define o som-cor enquanto um “espectro fixo de sons simultaneamente sustentados”⁹, cuja densidade sonora e contorno são estáticos. No momento em que um som-cor incorpora pequenas oscilações (como, por exemplo, trilos ou trinados), reiterando periodicamente tais elementos em sua estrutura, percebemos então a terceira tipologia: o “som-flutuação” (*Fluktuationklang*). Nessa tipologia, as oscilações ocorrem tanto na estrutura interna (flutuação interna, porém mantendo o contorno estático), quanto na estrutura externa, onde o contorno também se move periodicamente junto aos seus elementos internos. De acordo com Lachenmann, “ele não se deixa mais vivenciar simultaneamente, mas sucessivamente, como o tatear progressivo de um movimento geral”.¹⁰ Ainda segundo o compositor, para que se perceba o som-flutuação adequadamente, é importante que sua estrutura mantenha um padrão de escuta regular, evitando que tais oscilações soem como algo novo ou inesperado.¹¹

9 *Ibid.* p. 10

10 *Ibid.* p. 13

11 *Ibid.* p. 14

Figura 11: Som-cor | Representação esquemática



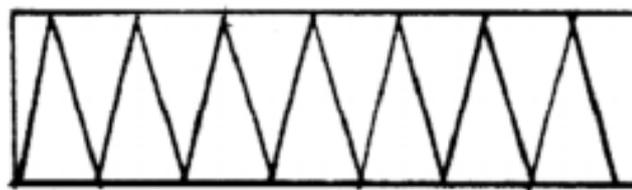
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 12: Som-cor | Krzysztof Pendereck, Anaklasis

A musical score for Krzysztof Pendereck's 'Anaklasis'. The score is written for strings and includes several annotations for sound-color. At the top, there are three horizontal bars representing sound-color: a black bar labeled 'ff', a grey bar labeled 'f', and a white bar with a wavy line above it labeled 'pp'. Above the first bar is 'tutti Streicher', above the second is '10 Violinen & Violen', and above the third is '10 Violinen'. Below the score, there are three clusters of notes: 'Cluster aus 42 Vierteltönen', 'Cluster aus 18 Vierteltönen', and 'Cluster aus 10 Vierteltönen'. The score is in B-flat major and 4/4 time.

Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 13: Som-flutuação (flutuação interna) | Representação esquemática



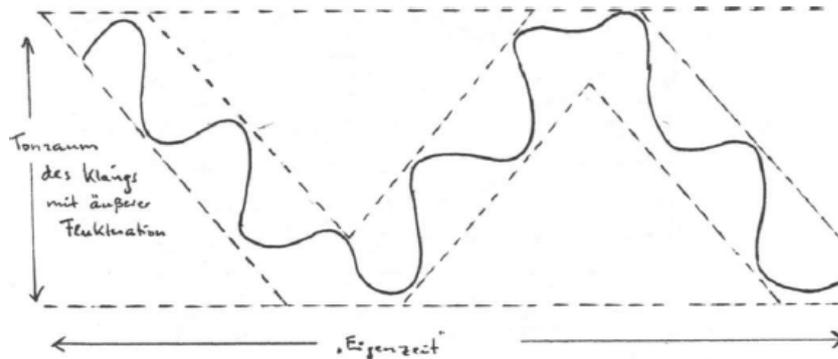
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 14: Som flutuação (interna) | Frederic Chopin, Etude Op. 25 N.1, compassos 45/46

A musical score for Frederic Chopin's Etude Op. 25 N.1, measures 45/46. The score is written for piano and includes a 'Ped' (pedal) marking. The music is in B-flat major and 4/4 time. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a large slur over the top staff.

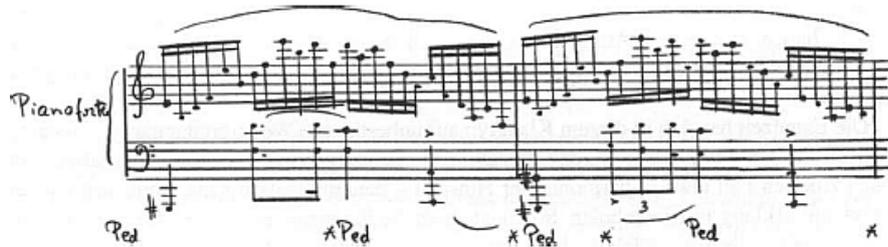
Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 15: Som-flutuação (flutuação interna e externa) |
Representação esquemática



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

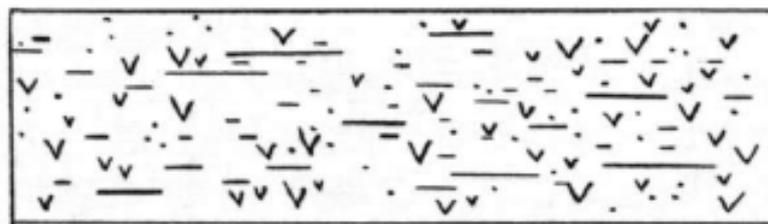
Figura 16: Som-flutuação (interna e externa) | Frederic Chopin, Etude
Op. 25, N.11, compassos 9/10



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

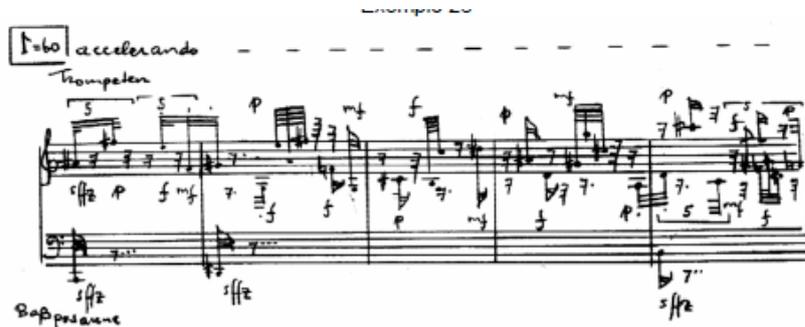
O quarto tipo, “som-textura” (*Texturklang*), descrito como um som complexo, comporta em sua estrutura um desenvolvimento semelhante ao som-flutuação, diferenciando-se deste por não apresentar em suas oscilações um padrão de desenvolvimento definido. O som-textura pode ser então definido enquanto “um aglomerado sonoro composto por irregularidades rítmicas internas” (STEIDLE, 2021, p. 9). De acordo com Lachenmann, o “tempo próprio” nessa tipologia torna-se ampliável ao concentrar a escuta na novidade permanente de sua variação interna ao invés da estaticidade das características globais.

Figura 17: Som-textura | Representação esquemática |



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

Figura 18: Som-textura | Karlheinz Stockhausen

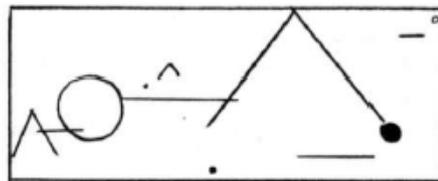


Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

A última categoria, som-estrutura (*Strukturklang*), é em síntese a elevação do desenvolvimento temporal enquanto condição formal em si mesma, assimilando todas as estruturas anteriores e tornando-se, conforme Lachenmann, “uma multiplicidade de detalhes diferentes, de sons individuais que não são em nada idênticos ao caráter global mas agem juntos de maneira a edificá-lo”¹². Sobre esse caráter dialético do som-estrutura, o compositor afirma que:

No início dos anos 60 eu tinha desenvolvido uma espécie de tipologia dos sons que tomou como ponto de partida a percepção acústica puramente determinada fisicamente (por mais irrealista que isso possa parecer) de sons individuais – e culminou em “som estrutural” ou, inversamente “estrutura sonora”. Estrutura como objeto dialético de percepção, na medida em que o significado musical e a experiência sonora dos sons individuais ou dos seus elementos não eram determinados apenas por eles próprios – ou seja, pelas suas próprias características físicas diretas – mas pela sua relação com o ambiente imediato e mais amplo, as suas afinidades, os vários papéis que desempenhavam num contexto ou hierarquia – qualquer que fosse a forma que assumisse – criados pelo compositor e pelos quais ele assumisse a responsabilidade. O resultado foi que no conceito de “som estrutura” o velho dualismo de som e forma desapareceu porque a ideia de som acabou por resultar o conceito provisório de forma, e inversamente a ideia de forma acabou por resultar do conceito de som (LACHENMANN, 1995, p. 97).

Figura 19: Som-estrutura |
Representação esquemática



Fonte: LACHENMANN (2013 [2004])

¹² *Ibid.* p. 17

Novamente, é no conceito de som-estrutura que podemos compreender como Lachenmann lida com o material composicional dialeticamente, sendo essa tipologia a síntese relacional entre o procedimento concreto de se *construir* um instrumento e as reflexões anteriormente abordadas sobre as condições do material. Aqui podemos perceber a articulação entre as quatro condições, sendo a experiência físico-acústica e a estrutura, dentro do plano da *Strukturklang*, amalgamadas à concepção lachenmaniana de tonalidade:

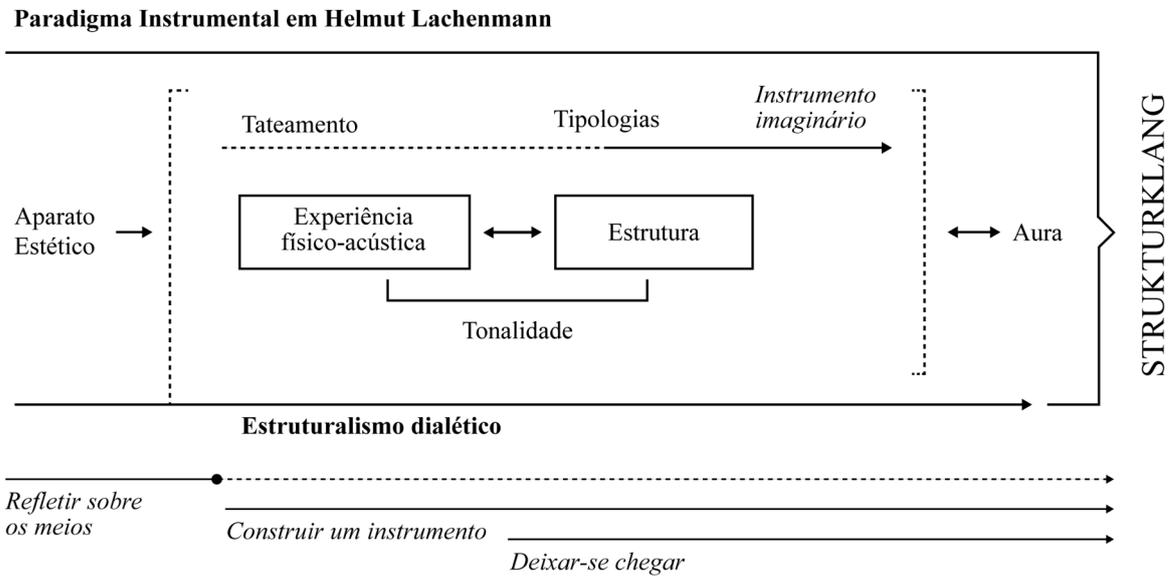
O sensual (físico-acústico) e a estrutura são fundidas na ideia de uma *Strukturklang*, incorporando o aspecto fenomênico da experiência sonora (incluindo seus parâmetros puramente acústicos) em uma estrutura quase-serial de “justaposições ordenadas”. [...] De fato, para Lachenmann, o aspecto tonal refere-se à “ênfase gestual” – como energia direta – incluindo o “mecanismo dialético de tensão e liberação”, aspectos retóricos que são trazidos para a fruição em obras tardias como em sua grande peça para conjunto, *Concertini*. Tais qualidades retóricas (e expressivas) alimentam uma composição com tensões dialéticas entre o que Lachenmann se refere como um “texto discursivo” e uma “situação” ou, melhor, entre música como discurso e música como aspectos fenomênicos da experiência sonora (TSAO, 2014, p. 235, tradução nossa).

Nesse plano, a aura preexistente nos elementos estruturais absorvidos pela *Strukturklang* passa a confrontar-se com as estruturas impostas pelo compositor, corroborando então para o desenvolvimento do “estruturalismo dialético”:

O aspecto existencial em Lachenmann torna-se *aura*, o reino das associações (tal como um sino de igreja com certos instrumentos de percussão ou a evocação de materiais de músicas tradicionais), em que “estruturas existenciais preexistentes” são absorvidas em uma *Strukturklang* ocasionando o abandono de sua “autocontenção” e passando a referenciar coisas fora de si mesma. É precisamente o confronto fluído entre tais “estruturas existenciais preexistentes” e as estruturas impostas pelo compositor que Lachenmann denomina como *estruturalismo dialético* (TSAO, 2014, p. 235, *grifo do autor*, tradução nossa).

Portanto, podemos concluir que, ao propor a exploração tímbrica a partir das noções elementares do paradigma instrumental, Lachenmann busca através da expansão das possibilidades sonoras estabelecer uma discursividade a partir de uma estrutura unificada, onde o som deixa de ser apenas uma representação puramente acústica e passa a ser compreendido também como uma concepção formal. Entende-se então que “as duas categorias (sonora e estrutural) estão inter-relacionadas, sendo a primeira a geradora consequente da segunda devido a sua manipulação e estiramento no tempo. Estabelece-se assim uma relação dialética entre os elementos” (ibidem, p. 11).

Figura 20: O paradigma instrumental em Helmut Lachenmann



Fonte: *Do autor*

Por fim, as tipologias organizam-se da seguinte maneira:

● **Som-processo**

- ◆ Som-cadência
 - *Som-impulso*
 - *Som-transitório*
 - *Som-decaimento*
- ◆ Som-flutuação (externa)
- ◆ Som-estrutura

● **Som-estado**

- ◆ Som-cor
- ◆ Som-flutuação (interna)
- ◆ Som-textura

■ **Som-estrutura (*Strukturklang*)**

- ◆ Som enquanto condição formal.

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”¹³. Portanto,

A tradição fenomenológica apoia-se no princípio de que a mente utiliza processos de retenção (memória) e protensão (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 amorfo 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 fugidio 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”:

Quebrar as estruturas predominantes que afetam o material significa libertar, arrancar os elementos sonoros específicos dessas estruturas de sua existência, de um contexto aparentemente evidente e atribuí-los a diferentes categorias, recém-criadas e estabelecidas pelo compositor. Isto significa experimentar o familiar num contexto desconhecido, mobilizar, relançar a percepção e torná-la acessível, como uma experiência. Assim, no cerne deste processo de destruição encontra-se a “percepção liberada”. Isto se refere não apenas à consciência do elemento acústico – embora o inclua – mas sim à abordagem artística da percepção que funciona dialeticamente: a

13 LACHENMANN, 1986, p. 13, trad. preliminar José Henrique Padovani.

qualidade e o significado experimental do som muda e define-se de novo dentro das estruturas relacionais recentemente criadas (Ibidem, tradução nossa).

Percebe-se então que o conceito de percepção liberada se complementa com a noção de estruturalismo dialético (STEIDLE, 2021), 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: Vilém Flusser. Nesse contexto, apresentamos o filósofo checo-brasileiro como um importante elo para a compreensão da fenomenologia na perspectiva lachenmaniana. 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 conseqüentemente 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 (PFÜNTZENREUTER, SPINELLI, 2022). Nesse sentido,

Jogando é possível estar dentro e fora a um só tempo. É possível não se negar a ser sujeito do mundo, mas também não se deixar tomar como objeto. Estar dentro para

conhecer e estar fora para pensar. Jogar seria a única maneira viável de exercício de liberdade. Um modo de ser que pode se traduzir na passagem do Homo sapiens para o Homo ludeuns (Ibidem, p. 112).

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 (Ibidem), 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 provenientes da música concreta, enquanto 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:

[Pierre Schaeffer] definiu que a música abstrata deveria ser assim denominada pelo fato de ser primeiramente concebida mentalmente, sendo depois notada teoricamente e somente num terceiro momento, executada instrumentalmente; definiu igualmente que música concreta, por sua vez, deveria receber esta denominação por ser constituída a partir de elementos preexistentes e compostos experimentalmente por uma construção direta, tornando impossível, e até mesmo incoerente, uma notação musical ordinária. (CATANZARO, 2017, p. 52)

Portanto, a partir dessa citação, percebemos que a gênese do espírito especulativo de Lachenmann vai de encontro à definição schaefferiana de *música concreta* – sendo esta, composta experimentalmente por uma construção direta, convergindo então com as propostas lachenmanianas indicadas até aqui, como a exploração tátil do instrumento dentro da noção de paradigma instrumental. Nesse sentido, o conceito de música concreta instrumental

toma a “música concreta” de Pierre Schaeffer (1910 – 1995) e Pierre Henry (1927) na abertura à integração dos ruídos quotidianos no universo sonoro criativo, direccionando esta postura para o universo instrumental através de uma exploração radical do instrumento musical na sua totalidade sonora. A “música concreta instrumental” de Lachenmann introduz uma compreensão do universo instrumental como possibilidade de transformação dos paradigmas da audição, convencionalmente direccionados para “o quê” está a ser tocado e que o compositor modula para um “como está a ser tocado”. (LOPES, 2013, p. 24)

Dessa forma, podemos considerar que de maneira implícita Helmut Lachenmann lida com o material instrumental numa perspectiva muito próxima ao tecnomorfismo, pois compreende 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:

As novas abordagens sobre o material sonoro e os novos modos de escuta propostos por Schaeffer em sua música concreta influenciariam Lachenmann a pensar a música instrumental através de tais propostas, concebendo uma música concreta fora do domínio da música eletroacústica, na qual propõe uma reflexão musical em torno das relações do material sonoro com a estrutura musical, além de uma preocupação acerca da morfologia sonora em situações de relações físico-mecânicas, apresentando a noção de “música concreta instrumental”. (STEIDLE, 2021, p. 4)

No entanto, ressalta-se que, ao contrário do que ocorre na música concreta, a *música concreta instrumental* se interessa pela morfologia sonora através da primazia do gesto, ou seja, das relações físico-mecânicas que se realizam a partir da gestualidade. 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). Quanto a essa diferenciação entre as duas vertentes, Valente afirma que

Lachenmann enfatiza que, em sua *música concreta instrumental*, a maneira de se produzir um evento sonoro é tão importante quanto suas propriedades acústicas. Não se trata de aderir a uma escuta de objetos sonoros autonomizados de suas causas físicas pela cortina acústica da membrana dos alto-falantes, mas sim de propor ações sonoras que não prescindem da causalidade mecânica dos sons, pelo contrário as enfatiza, estabelecendo uma situação *concreta* na qual energias e materiais são postos em interação, revelando resistências e ressonâncias particulares. (ibidem)

Nesse sentido, segundo Kafejian e Ferraz (2011, p. 201), em uma clara alusão à experiência físico-acústica e estrutural, “podemos entender que, para o compositor alemão, criar relações entre material musical passa a ser também criar relações entre as forças e os gestos físicos que determinam e condicionam essas sonoridades”, e complementam que

Em Lachenmann, a sistematização dos procedimentos de desconstrução e reconstrução dos diversos gestos são os principais caminhos para o estabelecimento de um novo arcabouço de modos de produção sonora, de sonoridades e de organização do material musical. [...] Sendo assim, o que observamos em Lachenmann, assim como também desponta em outros compositores na virada para os anos 70 (como em Brian Ferneyough) é que o instrumento musical deve ser compreendido em uma cadeia de transdução energética que compreende um sistema complexo de excitadores, corpos excitados, estruturas de transmissão, ressonância e difusão (ibidem).

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*. 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”. Portanto, para Lachenmann

a ideia de música instrumental concreta está ligada à noção de energia mecânica, uma energia gestual que o instrumentista aplica em determinado instrumento. O compositor busca a expressão de sons específicos, propondo subverter a gestualidade ‘natural’ do instrumentista para com o instrumento, busca através dessa manipulação destacar sons não usuais ou até mesmo evitados dentro do repertório tradicional através da manipulação do instrumento com determinadas pressões de

energia mecânica aplicadas e, como foi observado em suas obras, a estrutura musical nasce a partir do uso dessas técnicas. (STEIDLE, 2021, p. 31)

Weiss (2019, p. 4) afirma que ao enfatizar tais causalidades mecânicas “o compositor atribui ao *gesto instrumental* novas dimensões sensoriais, além da auditiva e da visual, e um potencial cinético inusitado”. Segundo a autora, há então um aspecto cênico que por sua vez viabiliza o êxtase da expressividade gestual, culminando no que a mesma define por “pensamento musical corporificado” (*embodied*), cuja manifestação, além de evidenciar a importância da integração entre as principais instâncias do fazer musical (gesto-percepção-pensamento)¹⁴, condiciona diretamente a natureza da própria notação musical, “que se torna cada vez mais espacializada com relação à folha em que é gravada” (2019, p. 5), tornando-se um ponto de convergência entre o gesto da escrita e o gesto performático. Nesse sentido, de acordo com Oviedo (2019), a notação é parte integral do corpo que está sendo construído, 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 artificios. Um desses artificios 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 nevrálgico da poética lachenmaniana visto que, apesar dos procedimentos explicitamente concretos de sua prática composicional, o mesmo não abandona a notação, um recurso abstrato, como prática criativa. Nesse contexto, é pertinente que façamos uma pequena distinção entre notação e escritura. De acordo com Guigue (2011, p.41, *grifos do autor*), “os musicólogos franceses fazem uma apropriada distinção entre ‘notação’ e ‘escrita’ (*écriture*), em que a primeira, técnica de *transcrição*, é historicamente anterior à segunda, técnica de *invenção*, que usa a notação gráfica como suporte”. Segundo o autor, o espaço da escritura é entendido aqui como um “‘lugar de especulação’, é o código que, dando forma, com mais ou menos precisões ou omissões, voluntárias ou não, ao pensamento do músico, permite à composição, nos termos de Adorno, ‘afirmar-se a si própria’” (Ibid.). Nessa mesma direção, entende-se que

14 GODOY, LEMAN, 2010, p.4 apud. WEISS, 2019, p. 7

A escritura é a dimensão técnica em que o pensamento composicional é representado e elaborado. Na tradição da música de concerto, a escritura permitiu o desenvolvimento de uma memória tecnológica, conjugação de um código musical a certas práticas de interpretação por meio de uma representação gráfica. Entretanto, diferentemente da *escrita*, que remete de forma direta à notação musical, o termo *escritura* ultrapassa essa significação imediata e supõe um pensamento musical, um modo de representar e organizar as transformações dos sons no tempo. A escrita é apenas a face visível desse pensamento, o conjunto de marcas materiais que remete a uma arquitetura imaterial de formações sonoras instáveis (BARBOSA, 2014, p. 108, grifos originais).

Sendo a escritura o espaço de experimentação onde ocorre uma “técnica de *invenção* auxiliada por uma representação gráfica”¹⁵, não se dissociando, portanto, do instrumento que está sendo construído (OVIEDO, 2019), 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. Nesse ponto, portanto, temos na escritura e no tateamento duas temporalidades distintas que, paradoxalmente, na mesma medida em que se negam, se afirmam. Segundo Oviedo (2019),

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 (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

15 GUIGUE, Op.cit., p. 41, grifos originais

originais). Essa direção, portanto, assimila a historicidade da escritura, considerando que “seus procedimentos se desenvolveram durante séculos, em estreita relação de reciprocidade e interdependência com o desenvolvimento dos sistemas de notação musical” (KAFEIJAN, 2022, p. 41), porém, no paradigma lachenmaniano, a escritura deixa de ser o fundamento da obra para ser a *representação*¹⁶ desta como parte da experiência estrutural da escuta.

Enquanto experiência estrutural, a escuta não se orienta unicamente de maneira positiva seguindo as características (Beschaffenheit) do objeto sonoro, mas se precisa na relação desse objeto com seu entorno. A percepção do sonoro se estreita e se alarga ao mesmo tempo pelas relações que se desdobram entre o que ressoa e seu entorno próximo ou distante, no tempo e no espaço; dito de outra forma, a escuta – conscientemente ou inconscientemente – percebe ao mesmo tempo, além de seu objeto, relações – de onde ele provém, onde ele se insere no momento presente – que esclarecem de maneira nova cada momento sonoro de uma obra (LACHENMANN, 2000, p. 120 apud BARBOSA, 2014, p. 110).

Assim sendo, ao fundamentar sua prática criativa no âmbito da música instrumental, Lachenman inevitavelmente lida com uma contradição histórica, que em sua abordagem torna-se um processo imanente. No entanto, ciente do papel da escritura no percurso composicional, Lachenmann a incorpora, aparentemente, como parte essencial de seu paradigma instrumental, constatando-se, portanto, outra diferença substancial entre a música concreta de Pierre Schaeffer com a música concreta instrumental de Lachenmann. Podemos então concluir que, apesar das convergências entre as duas correntes estéticas e até mesmo da influência de uma sobre a outra, há um ponto de distinção que se define a partir do suporte instrumental, que por sua vez determina a concepção discursiva que difere as duas abordagens. Nesse contexto, na música concreta o “conceito de *concreto* diz respeito à *concretude* do *objeto sonoro*, que se realiza na percepção do ouvinte através da *escuta reduzida*” (VALENTE, 2020, p. 46), enquanto em Lachenmann, o tatear, a escritura e a gestualidade são ocorrências essenciais para a realização de seu objetivo.

Portanto, o objetivo da leitura realizada até aqui é, em síntese, demonstrar as principais diretrizes que fundamentam o pensamento composicional de Helmut Lachenmann. Nesse sentido, fez-se necessário a compreensão dos conceitos basilares de sua poética partindo de textos e declarações do próprio compositor, visando a descrição de postulados teóricos que, em sua aplicação prática, demonstram a concretização de preceitos estruturais que se utilizam da via fenomenológica presente no tateamento, na gestualidade corpórea, no fluxo energético

16 O conceito de *representação* refere-se às reflexões elaboradas por Zampronha (1998) em sua tese de doutorado.

e na percepção liberada elementos cruciais para a definição de sua música concreta instrumental. Portanto, justamente pelo caráter fenomenológico, é possível afirmar que em Helmut Lachenmann a concepção cartesiana entre teoria e prática deixa de fazer sentido, estando ambas amalgamadas em uma única via processual, a *poética do concreto*.

Soma-se a esta análise a constatação sobre a importância da direcionalidade temporal na obra lachenmaniana. Seu conceito de estruturalismo dialético é a expressão mais notável de como Lachenmann se aproxima da dialética enquanto força motriz para a construção de um pensamento formal em larga escala, observando as possibilidades construtivas inerentes aos próprios processos dialéticos que se caracterizam na justaposição, oposição e combinação/síntese entre diferentes materiais (LESSER, 2010). Tal aproximação com o pensamento dialético insere Lachenmann em meio às principais discussões estéticas em torno da música do século XX. Nesse contexto, por exemplo, Adorno refletiu sobre como “os materiais musicais se transformam, encontram e procuram novos contextos, novas formas de afirmar uma existência”¹⁷, defendendo uma estética que coloca a percepção em primeiro plano¹⁸. A similaridade entre os dois pensadores é refletida por Adorno em seu ensaio, *Vers une musique informelle*, onde o autor, critica o serialismo integral e, tal como Lachenmann, propõe uma espécie de *reflexão sobre os meios*, concebendo seu conceito de *musique informelle* como uma música a-serial (ADORNO, 2018). Importante salientar que a crítica adorniana à primeira fase do serialismo integral concentra-se não só no aspecto estático das obras (destituindo de direcionalidade o discurso temporal), mas sobretudo na negação da condição histórica do material no âmbito de sua formulação:

Com a abdicação da dimensão linguístico-retórica e temporal da música, que ao longo do período da prática comum estivera indissociavelmente ligada ao trabalho motivico-temático e sua lógica temporal associada ao efeito da tonalidade, em função da pura estrutura determinada matemática e espacialmente, o vazio construtivo passa a girar em falso, decretando, por consequência, o fim da experiência e da expressão musical como estas vinham sendo pensadas ao longo da modernidade musical, isto é, como resultado do relacionamento dialético entre o sujeito e o material. A pura estrutura subjetiva se confunde com o puro objeto, e com a eliminação de toda intenção subjetiva que se percebia aderida ao material musical no passado acredita-se chegar ao puro som signo natural do puro ser, a uma espécie de verdade ontológico-científica (BAGGIO, 2014, n.p.).

Como vimos, a condição histórica dos materiais é outro aspecto apresentado por Lachenmann como um fator crucial para o processo composicional: conscientizar-se desta é

17 ABBINANT, 2004, p. 81-82

18 HEATHCOTE, 2003

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 Lachenmann¹⁹ que sintetiza as conclusões deste capítulo: “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”.

19 LACHENMANN, 1995, p. 102

2. A POÉTICA DA VOZ: O INSTRUMENTO VOCAL EM CONSTRUÇÃO

2.1. Música, voz e texto: um breve panorama

Antes de adentrarmos especificamente a perspectiva lachenmaniana quanto a relação música e texto, é importante que lancemos um olhar panorâmico sobre a histórica relação entre esses dois aspectos. Enquanto parte do material composicional, o texto é submetido a diferentes formas de tratamento ao longo da história, seguindo os diferentes parâmetros musicais que se difundiam em cada período – ora com ênfase em seu conteúdo semântico, ora com mais atenção à sonoridade de suas estruturas morfológicas. Nessa perspectiva, práticas polifônicas dos séculos XII e XIII tem como característica recorrente a redução da compreensibilidade do texto em detrimento de técnicas contrapontísticas, onde o uso de recursos politextuais que se consolidam a partir de gêneros como o moteto se atentavam, primeiramente, à condução melódica das vozes (GODOI, 2021). Sobre esse aspecto, Nono (2015) cita as “confusões” semânticas que decorriam da sobreposição contrapontística entre textos que muitas vezes tinham origens linguísticas diferentes e discorre sobre a mudança de paradigma que ocorre com a evolução da prática polifônica:

A sobreposição de diversos conteúdos criava uma “confusão” semântica (textos), ou havia uma ideia global que resultava, na diversidade (música + textos). A sua simultaneidade articulava sobretudo a composição, embora com consequências ‘mecânicas’ destrutivas pela ausência de relações (textos). Um texto punha em causa a inteligibilidade do outro. Com a prática da polifonia a várias vozes, e com a complexidade das sobreposições de textos daí resultante, surgiram igualmente possibilidades mais eficazes de criar, para lá do canto linear (texto), relações entre palavras ou sílabas (música) (NONO, 2015, p. 48).

O relato de Nono parece apontar para as circunstâncias que podemos observar já no Renascimento tardio, onde a complexidade do desenvolvimento polifônico viabiliza a emancipação de outros caminhos para a condução das vozes, como o tratamento homorrítmico e a tentativa de enfatizar aspectos fonéticos importantes, como as vogais – tal recurso pode ser notado, por exemplo, na prática de compositores como Gesualdo da Venosa (1566 – 1613). Pouco antes, nos primórdios do período Renascentista, Josquin des Prez (1450 – 1521) fazia do texto um meio para “adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las de veras diante dos olhos” (GROUT & PALISCA, 1988, p. 209). Tal conduta, definidora do

estilo que ficaria conhecido como *Música Reservata*, tinha o propósito de reunir compositores que, “impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, introduziram na música e num grau até então inédito o cromatismo, a variedade modal, os ornamentos e os contrastes de ritmo” (Ibidem, p. 210).

Deste modo, aspectos desse processo estariam contidos nos fatores que engendrariam a transição para o período barroco, que acontece entre os séculos XVII e XVIII: nesse contexto o desenvolvimento musical passa por acontecimentos importantes, como a consolidação da homofonia e a invenção do melodrama (IGAYARA, 1999); em Florença, a Camerata Fiorentina, um grupo de intelectuais e artistas da aristocracia local, proclamava a necessidade de um olhar atento à antiguidade clássica na busca de aspectos da monodia grega para que, deste modo, pudessem conferir ao texto um maior ideal expressivo a partir de um estilo melódico declamatório, recusando as características da polifonia renascentista (MASSIN, 1997). Nessa direção, Claudio Monteverdi (1567 – 1643) e seus contemporâneos introduziram o já mencionado *stile concitato*, “uma projeção de intensa dramaticidade do texto que se alternava entre recitativo e aria”²⁰, conferindo à oratória o desenvolvimento de fatores estruturais a partir da dicção e emocionalidade contidas no texto; dessa maneira, a oratória desenvolvida nesse período será continuamente elaborada até compositores como Johann S. Bach e Georg F. Haendel (NONO, 2015), onde o cromatismo será tratado radicalmente em suas possibilidades.

Já no século XIX, o *Lied* se estabelece como um importante gênero no romantismo alemão, trazendo contribuições estilísticas que abrangem tanto o canto popular como aspectos da fala. Em relação ao texto, o *Lied* busca em sua gênese a fidelidade ao conteúdo semântico, trazendo para o canto a analogia da declamação (Ibidem), sendo um importante amálgama entre música e texto poético. Ainda, conforme Godoi (2021, p. 26), “uma interessante inovação dos compositores da geração romântica foi a de transformar ciclos de poesias em ciclos de canções coesos que conseguem manifestar uma narrativa mesmo sem tê-la aparente e tradicional como um romance linear”. Nesse sentido, “o significado de muitos dos elementos só pode ser compreendido retrospectivamente, de uma maneira essencialmente diferente da percepção, no tempo, de uma forma musical do século XVIII” (ROSEN, 1995:282 – 283 apud GODOI, 2021, p. 27).

20 FERNANDES, KAYAMA, 2008, p. 59

No contexto do Brasil imperial, a influência da música europeia²¹ tende a distanciar os compositores das problemáticas concernentes ao texto, fazendo com que aspectos elementares da língua sejam relegados a um segundo plano. Tal postura corrobora para a perpetuação de problemas estruturais na música camerística brasileira, onde gêneros predominantemente vocais, como óperas e canções, transparecem os conflitos entre a adequação textual e as necessidades musicais. Mário de Andrade atribui tal negligência aos compositores nacionais de então, concluindo que “os nossos compositores, quase todos, jamais não se preocuparam com o problema, jamais não se lançaram na árdua pesquisa estética de acomodar às exigências do canto as exigências da palavra nacional” (2012, n.p.). É nesse sentido que o importante escritor e musicólogo brasileiro instrui a musicalização do texto a partir das características próprias da língua portuguesa, atentando-nos para a correlação entre a questão fonética e musical:

Sim, um compositor soluciona mal um ditongo, si converte um hiato, claramente emitido em duas prolações consecutivas, a uma prolação única, obrigada por um curto som só; si o compositor, por não ter pronunciado bastante o seu texto, liga mal as palavras, dando dois sons para duas vogais que si encontram e que na pronúncia normal se fundem numa só; si a uma vogal grave da série o compositor faz corresponder um som agudo, e vice-versa; si dá sons longos a palavras ou sílabas pronunciadas normalmente rápidas; si fraseia de modo muito diverso do fraseio do texto: nada disso impede que a peça seja cantável, está claro. Mas nunca poderá ser cantada da maneira a que a voz musical se apresente em todo o seu esplendor, e consequentemente, a melodia si desnuda em toda a sua plasticidade e expressão. (DE ANDRADE, 2012, n.p.)²²

A partir de suas análises, revisaremos então alguns apontamentos sobre as questões linguísticas levantadas pelo autor, buscando articular metodologicamente com os escritos de Luigi Nono, reconhecido compositor italiano e professor de Helmut Lachenmann (1935), sendo uma importante influência em sua formação. Deste modo, a partir da análise do trecho de *Got Lost* (2008) onde o compositor se utiliza de um excerto de *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa, buscamos compreender de que maneira Lachenmann se apropria das peculiaridades da língua portuguesa, levantando posteriormente as reflexões e problematizações necessárias.

21 Vide, por exemplo, o livreto de *O Guarani*, de Carlos Gomes, escrito à época em italiano.

22 Optamos, nesse contexto, por manter o texto em acordo com as resoluções gramaticais da época, conforme a edição do texto citado.

2.2. A questão fonética na música de câmara brasileira em *Os compositores e a língua nacional*, de Mário de Andrade

Nesse texto, escrito na década de 1930, Mario de Andrade tece críticas severas à inabilidade de compositores *eruditos* com o manuseio da língua portuguesa, a começar pela maneira equivocada com a qual concebem os elementos musicais a partir dos textos poéticos. Segundo o autor, não há por parte desses compositores preocupações em torno de problemas sintáticos e nem mesmo à relação que se estabelecerá a partir das limitações fonéticas da língua com determinada tessitura – ao contrário, buscam inspiração em aspectos meramente imagéticos do texto, fazendo com que desta forma, se incorra drasticamente em procedimentos equivocados:

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas, mais raramente, eles são enganados por um efeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como frequentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer neles. E é a frase melódica surgida que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dele totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que texto e melodia são igualmente importantes. [...] O fenômeno psíquico a que chamamos de “inspiração” é realmente curto e, na arte tão forçosamente dinâmica que é a música, quase jamais é uma síntese (DE ANDRADE, 2012, n.p.).

Nesse sentido, Mario de Andrade cita o deslocamento fonético, o tratamento de hiatos e ditongos, a ligação entre as palavras e o ritmo das frases como os principais pontos em que falhavam os compositores da época. Como exemplo, traz alguns excertos de obras em que tais críticas se faziam notáveis: no caso de “Se você compreendesse...” de Camargo Guarnieri (Fig. 1), indica a maneira inconveniente com a qual o compositor organiza as sílabas nasais, onde “ao cantar a frase ‘Si você adivinhasse toda a minha aflição, certamente você...’, faz a melodia subir em ‘aflição’ dando a sílaba nasal por cinco tempos dum ‘devagar’ com semínima a 60” (DE ANDRADE, 2012, n.p.). Conforme o autor, tal procedimento tende a ser desconfortável para quem canta, pois “nessa intensidade e tessitura, jamais esse texto sairá na sua exata cor nasal nem a voz bem timbrada” (Ibidem).

Figura 21: Excerto de “*Se você compreendesse...*”, de Camargo Guarnieri



Fonte: DE ANDRADE (2012)

A questão da nasalidade fonética é apontada em diversos outros contextos como um dos fatores mais negligenciados na musicalização dos textos, em exemplos que passam por compositores de alto calibre, como Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos:

É Camargo Guarnieri em “Nas ondas da praia” colocando os dois *ii* de “feliz” (filiz) na descida melódica si-lá graves. Nunca obterá um *e* reduzido bem característico na cor, e fatigará os seus coristas. Também Nepomuceno, nas “Uiaras”, põe a palavra “rio” no si bemol grave dos contraltos. Barroso Neto, malvadamente, numa canção escolar de fim de ano (“Canção da despedida”), dá três dós sustentidos graves pra seriação silábica “guinhusqui” (... *amiguinhos que...*), obrigando as crianças a dois *ii*. [...] E Villa-Lobos, no coro de “Meu país”, com a maior sem-cerimônia fonética, faz os baixos atacarem fortíssimo no lá grave o *i* da palavra “Brasil”, princípio do coral. E o que é pior, pouco depois vocaliza os baixos nos sons fá sustentido, sol graves, na sílaba *in* (DE ANDRADE, 2012, n.p., grifos originais).

Portanto, o autor deixa implícito que um estudo sobre a característica nasal que se atenha às limitações de tessitura é essencial para qualquer compositor que tenha a pretensão de escrever para voz:

O nasal é um dos problemas delicados do canto brasileiro, não só porque a nossa língua é bastante nasal por si mesma, como porque a voz brasileira tem uma timbração nasal muito especificamente sua, muito característica, que a mim me parece deliciosa. Tanto pela sua frequência nos textos como pelo seu caráter específico, o nasal brasileiro deve ser carinhosamente tratado pelos nossos compositores pra que não se destrua pela impossibilidade de emissão, nem se torne odioso e agressivo pelos maus tratos da melodia (DE ANDRADE, 2012, n.p.).

Assim sendo, a questão da língua cantada para Mario de Andrade recai em grande parte em aspectos fisiológicos, sendo esta responsável pela inteligibilidade do texto. Para o autor, tais questões precisam ser resolvidas de antemão para que, nesse processo, tanto a

técnica vocal quanto a significação semântica sejam plenamente realizáveis, sendo ambas as partes o resultado conseqüente uma da outra. Como forma de instrução, Mario de Andrade conclui seu ensaio apresentando uma proposta de moção aos compositores que incursionam pelo território da canção, sendo esta dividida em quatro pontos principais:

I) estudem abalizadamente a fonética da língua nacional, principalmente em suas relações com as exigências e caracteres da voz cantada; II) estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto à emissão das vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal; III) estudem abalizadamente a declamação, de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos; IV) conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas (DE ANDRADE, 2012, n.p.)

Por fim é importante salientar que, mesmo estando as análises de Mario de Andrade circunscritas à qualidade tonal dos aspectos fraseológicos da canção, suas conclusões não se restringem ao repertório tonal; ao contrário, por se tratar de uma análise focada majoritariamente nos aspectos fisiológicos da voz – possibilitando, portanto, a compreensão acerca do trato vocal enquanto um instrumento a ser desvelado no *tateamento* de suas características – tal método torna-se uma importante ferramenta de análise entre a articulação texto/voz também na música pós-tonal. No próximo tópico, nos atemos a alguns dos aspectos fundamentais que constituem a fonética na língua portuguesa.

2.3. O aparelho fonador e a fonética no português brasileiro

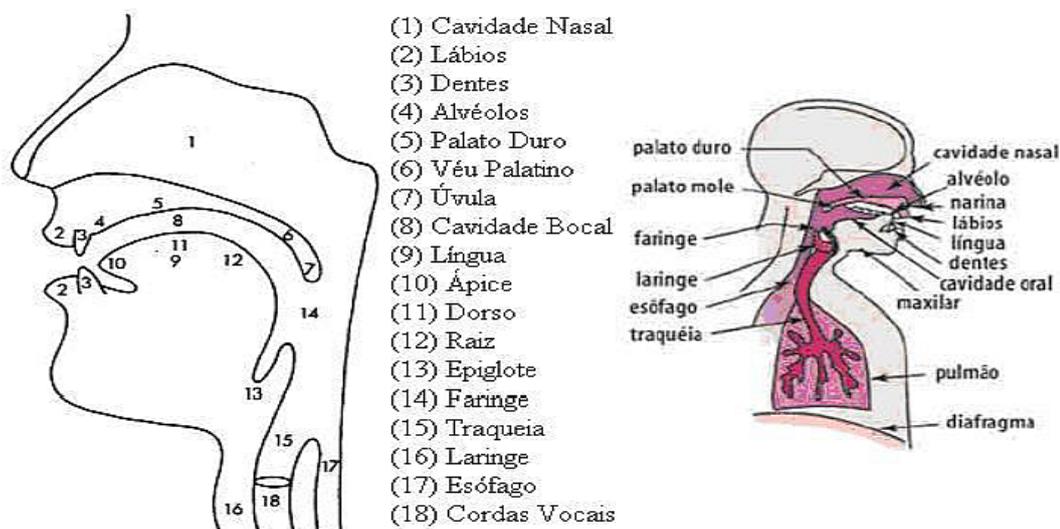
Dada a constituição do trabalho realizado até aqui, faz-se pertinente nos atermos, mesmo que resumidamente, às peculiaridades do aparelho fonador e o modo de produção que caracteriza as qualidades fonéticas do português brasileiro. Portanto, por fonética “podemos entender o estudo dos sons produzidos pelo aparelho fonador humano e utilizados na fala” (MARTINS, 2023, n.p.) e, para os interesses desta pesquisa, convém uma breve investigação acerca da fonética *articulatória*. Primeiramente, é importante ressaltar que, diferentemente de outras funções fisiológicas que possuem mecanismos próprios, como a circulação sanguínea e o sistema digestório, não há no corpo humano um sistema específico para a produção dos sons da fala, sendo esta possível apenas a partir da interação entre órgãos e sistemas distintos. Portanto, os sons da fala ocorrem a partir da articulação entre três sistemas: 1) o respiratório,

2) o fonatório e 3) o articulatório, sendo este conjunto o que possibilita o surgimento do aparelho fonador (SILVA et. al, 2019). Soma-se aos três sistemas outros dois de fundamental importância para a realização acústica da fala, o ressonador e o auditivo, sendo este último o responsável por desempenhar “um papel crítico na autocorreção do falante, permitindo-lhe ajustar/modificar as produções de altura tonal, volume, duração e sequência em relação à pré-conceptualização (imagem mental) do que pretende emitir” (GUIMARÃES, 2007, p. 38).

A produção da fala, portanto, pode ser descrita a partir da função exercida pela constituição de cada sistema. O sistema respiratório, constituído (entre outros órgãos) pelos pulmões e diafragma, é o responsável pela inspiração/expiração do ar. Nessa configuração, “todos os sons do PB [português brasileiro] são produzidos com a **corrente de ar pulmonar egressiva**, ou seja, são produzidos no momento em que o ar é expelido dos pulmões” (SILVA et. al, 2019, p.12, grifos do autor). Já o sistema fonatório “compreende a **glote** ou **espaço glótico**, que corresponde o espaço entre as **pregas vocais**. As pregas vocais são formadas por tecido muscular que vibra em diversas configurações” (Ibidem, grifos do autor). A partir dessas configurações, “os sons da fala podem ser classificados de duas maneiras: **vozeados** quando apresentam uma sucessão de ciclos glotais, e **não-vozeados**, quando não apresentam uma sucessão de ciclo glotais devido ao afastamento das pregas vocais” (Ibidem, grifos do autor). Tal classificação será importante para compreendermos as peculiaridades das configurações vocais que se formam na emissão de diferentes vogais e consoantes.

A passagem do ar pela glote acessa o sistema **articulatório**, compreendido acima da laringe. Tal sistema é constituído por articuladores ativos e passivos, sendo os articuladores ativos (lábio inferior, língua, véu palatino e pregas vocais) aqueles que se movimentam em direção aos passivos e os articuladores passivos aqueles que recebem o movimento (lábio superior, dentes superiores e céu da boca, dividido em alvéolos, palato duro, palato mole [véu palatino] e úvula). Nesse contexto a língua é o mais importante dentre os articuladores, pois está presente na produção de um vasto leque de sonoridades da fala. Na literatura fonética, a língua é dividida e denominada convencionalmente em três partes: **ponta, lâmina e corpo** (Silva et. al, 2019); uma outra denominação encontrada em nossas pesquisas, refere-se a essa divisão como **ápice, dorso e raiz** (MARTINS, 2023). Portanto, o papel da língua como órgão articulatório dispõe de crucial importância na formulação de vogais e consoantes, pois é através da aproximação desta com os demais articuladores que ocorrerá a diversidade fonética da fala, principalmente dos sons consonantais (*Ibidem*).

Figura 22: O aparelho fonador



Fonte: MARTINS (2023)

Entre as características articulatórias fundamentais para compreendermos a realização da fala está a já mencionada classificação entre sons *vozeados* e *não vozeados* (ou *desvozeados*), a *nasalidade* (característica recorrente nos apontamentos de Mário de Andrade) e os sons *aspirados* e *não-aspirados*, sendo os primeiros acompanhados de um pequeno sopro (MARTINS, 2023). Tais características atuam em complementaridade, sendo o resultado final uma articulação conjunta. Em síntese,

A maior parte dos sons da fala, em quase todas as línguas, é produzida pela modificação de como a corrente de ar expelida pelos pulmões chega aos lábios e narinas, considerando-se todo o caminho do sistema vocal. Sendo assim, se as cordas vocais vibram à proporção que o ar vai passando pela glote, o som produzido é *sonoro / vozeado*, se o ar passar sem vibração será *surdo / desvozeado*. Com isso, estabelece-se uma das principais variáveis articulatórias, distinguindo-se os sons vocálicos dos consonantais: as vogais sendo sonoras; e as consoantes, surdas ou sonoras. As consoantes surdas [p], [t], [k], [f], [s] e [ʃ], têm [b], [d], [g], [z] e [ʒ] como consoantes sonoras correspondentes, como suas homorgânicas (MARTINS, 2023, n.p.)

Já a *nasalidade* ocorre a partir da ressonância nas cavidades oral e nasal, quando o véu palatino está em repouso. Estando o véu palatino elevado, a passagem de ar é impedida pela cavidade nasal e o som será *oral* (não-nasal), “uma vez que a ressonância ocorrerá apenas pela cavidade oral” (Ibidem). No caso dos sons *aspirados*, podemos percebê-los a partir da emissão de consoâncias surdas, que são comumente aspiradas (com o sopro característico).

Portanto, considerando as características articulatórias descritas, investigaremos agora a ação destas nos diferentes modos de emissão vocálicos e consonantais.

2.3.1. A produção das vogais

De acordo com Silva (et.al, 2019, p. 15, grifos originais), “as vogais são produzidas com uma resistência mínima à passagem de ar pelo trato vocal. A **língua** é o principal articulador dos sons vocálicos”. Nesse contexto, o sistema articulatório e o sistema fonatório, a partir da ação glótica nas pregas vocais, atuam em conjunto na produção das vogais, consideradas sons *vozeados*. No entanto, há no PB, com menor incidência, casos onde as vogais podem aparecer *desvozeadas*. Assim sendo, buscando identificar tais peculiaridades, os sons vocálicos foram categorizados em quatro parâmetros articulatórios:

Parâmetros articulatórios das vogais Fonte: SILVA et.al, 2019	
1	Altura da língua ou abertura/fechamento da mandíbula
2	Avanço/recuo da língua
3	Arredondamento/estiramento dos lábios
4	Abertura/fechamento do véu palatino

O primeiro parâmetro refere-se ao posicionamento da língua e sua ação consequente na articulação da mandíbula. Desse modo, “se a mandíbula se abaixa, isto é, se a boca abre, o corpo da língua se abaixa. De maneira análoga, se a mandíbula se levanta, isto é se a boca se fecha, o corpo da língua se levanta” (Ibidem, p. 16). Tal configuração, estabelece na sonoridade das vogais do PB uma classificação que se relaciona com a altura da língua, em quatro etapas: a) alta, b) média-alta, c) média-baixa e d) baixa. Uma outra nomenclatura se relaciona diretamente com a abertura/fechamento da mandíbula, sendo: a) fechada, b) meio-fechada, c) meio-aberta e d) aberta. Assim, “vogais altas são articuladas com a mandíbula fechada e vogais baixas são articuladas com a mandíbula aberta” (Ibidem).

Vogal	Abertura da língua		Abertura da mandíbula	Exemplo
[i, u]	Alta	Ou	Fechada	Saci, caju
[e, o]	Média-alta	Ou	Meio-fechada	Lê, avô

[ε, ɔ]	Média-baixa	Ou	Meio-aberta	Pé, avó
[a]	Baixa	Ou	Aberta	Pá
Fonte: SILVA et.al, 2019				

No segundo parâmetro temos o **avanço/recuo** da língua, que indica o posicionamento do corpo da língua, em sua dimensão horizontal, dentro da cavidade oral. Tal característica influencia diretamente a qualidade das vogais no PB, classificando-as, portanto, em: a) **anteriores**, b) **centrais** e c) **posteriores**. (SILVA, et. al., 2019). Na prática, isso significa que

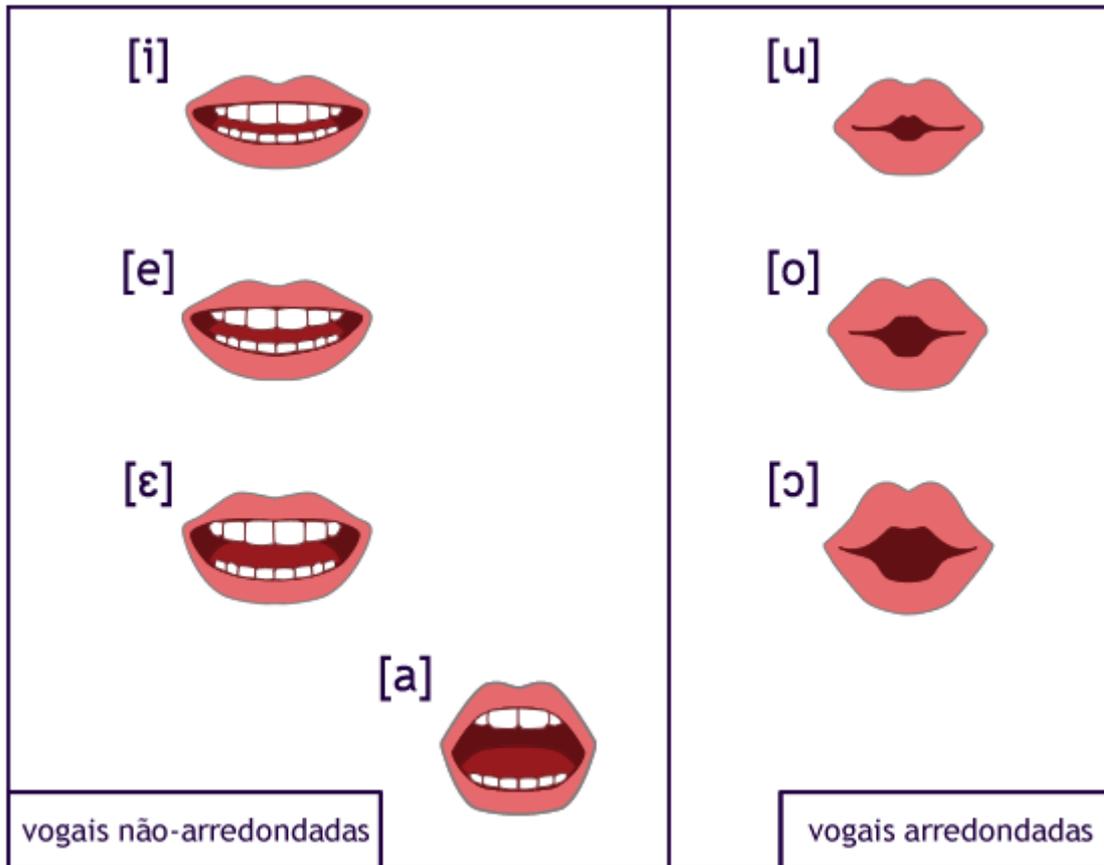
Afirmar que uma vogal é **anterior** significa dizer que o corpo da língua se encontra em seu ponto máximo de deslocamento horizontal para trás em relação à posição de repouso. Entre o ponto máximo de recuo e o ponto máximo de avanço da língua, há o ponto intermediário (B), que caracteriza uma vogal **central**. No PB, as vogais [i,e,ε] são anteriores, as vogais [o,u,ɔ] são posteriores e a vogal [a] é central (Ibidem, p. 18).

Vogal	Avanço/recuo da língua	Exemplo
[i, e, ε]	Anterior	Saci, lê, pé
[a]	Central	Pá
[ɔ, o, u]	Posterior	Avó, avô, caju
Fonte: SILVA et. al, 2019		

O terceiro parâmetro, **arredondamento/estiramento dos lábios**, caracteriza as vogais em arredondadas e não-arredondadas a partir da articulação entre os lábios. Nesse contexto, “há um contínuo entre o arredondamento máximo e mínimo dos lábios que pode variar em grau de língua para língua” (Ibidem, p. 19), no entanto, a classificação binária, de modo geral, é o suficiente para descrever as vogais linguísticas.

Vogal	Arredondamento dos lábios	Exemplo
[i, e, ε, a]	Não-arredondada	Saci, lê, pé, pá
[u, o, ɔ]	Arredondada	Caju, avô, avó
Fonte: SILVA et. al, 2019		

Figura 23: Arredondamento dos lábios



Disponível em <<https://fonologia.org/fonetica-articulatoria-aparelho-fonador/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

Já o quarto parâmetro articulatório refere-se às características nasais da emissão vocálica a partir da **abertura/fechamento do véu palatino**. Nessa situação ocorre o mecanismo já apontado nessa pesquisa, em que a posição do véu palatino influencia diretamente na nasalidade do som: “se o véu palatino estiver levantado, fechando a cavidade nasal, os sons gerados são orais. Por outro lado, se o véu palatino estiver abaixado, deixando que o ar escape pelas narinas, os sons gerados serão nasais” (SILVA et. al, 2019, p. 20).

Podemos constatar que, além de predominantemente vozeados, os sons vocálicos constituem o *cerne silábico*, “pois cada vogal determina a ocorrência de uma sílaba, constituindo o seu ápice. Dessa forma, temos uma vogal por sílaba, havendo sílabas constituídas apenas por uma vogal” (MARTINS, 2023, n.p.). Sobre a questão silábica, importante frisar os segmentos vocálicos que as caracteriza como sílaba *tônica* e *átone pretônica* ou *postônica*. Em sílabas tônicas, as vogais orais são sete (i, e, ε, a, ɔ, o, u), e

ocorrem em todos os dialetos do PB; as vogais orais pretônicas o PB se reduzem a cinco (I, e, a, o, U), ocorrentes em palavras como *vital, dedal, modelo, cueca*. Já as vogais postônicas pertencem a dois grupos: postônicas *mediais* e postônicas *finais*. As postônicas *mediais* “são aquelas que, nos vocábulos proparoxítonos, estão depois da tônica e antes da átona final” (*Ibidem, n.p.*), sendo as que mais sofrem variação. Dividem-se também em cinco (I, e, a, o, U), em palavras como *ópera, década, êxodo, úvula*, podendo variar de acordo com o dialeto. Já as postônicas *finais*, na maioria dos dialetos do PB, se reduzem a três: I, ə, U, como em *júri, jure, casa e mato* (MARTINS, 2023).

Vogal	Oral/Nasal	Exemplo
[i, e, ε, a, ɔ, o, u]	Oral	Saci, lê, pé, pá, avó, avô, caju
[ĩ, ê, ã, õ, ã]	Nasal	Sim, bem, lâ, bom, rum

Fonte: SILVA et. al, 2019

A descrição dos quatro parâmetros articulatórios dos sons vocálicos, portanto, é fundamental para que possamos compreender alguns aspectos básicos da fonética articulatória no PB e de seus princípios basilares. Com base na ordem dos parâmetros analisados, um som vocálico é sempre descrito em todas as suas características a partir do modelo **altura da língua/abertura da mandíbula → avanço/recuo da língua → arredondamento/estiramento dos lábios → abertura/fechamento do véu palatino**. Nesse sentido, a vogal [i], por exemplo, é denominada *vogal alta anterior não-arredondada* ou *vogal fechada anterior não-arredondada*. Já nas vogais nasais, faz-se necessário acrescentar o termo *nasal* na nomenclatura para indicar exatamente o parâmetro de abertura/fechamento do véu palatino (*vogal alta anterior não-arredondada nasal*) (Ibidem, p. 20).

A tessitura das vogais orais é também um parâmetro ao qual Mário de Andrade se dedicou em suas análises. Denotando estar consciente das peculiaridades do aparelho fonador, sintetiza o funcionamento dos parâmetros articulatórios ao indicar uma altura correspondente para cada vogal e propor uma tessitura aproximada para suas respectivas características, visando aprimorar a compreensão acerca das complexidades vocálicas da performance vocal no canto:

Já fiz notar atrás que os compositores não se preocupam também com a verdadeira altura das vogais. É lei da fonética que as vogais sucedem numa gradação sonora

ascendente na ordem *u-o-a-e-i*, sendo o *u* a mais grave delas e o *i* a mais aguda. Por outro lado, já fiz notar o perigo de dar ao *i* sons muito agudos, porque o brilho próprio dessa vogal se transformava em estridência (DE ANDRADE, 2012, n.p.).

Nesse contexto, Mario de Andrade parece estabelecer suas premissas a partir de constatações que observa no âmbito da performance vocal e de suas dificuldades práticas em relação à tessitura. No entanto, a descrição dos parâmetros articulatórios comparada à altura das vogais descrita pelo autor parece indicar uma interpretação paradoxal – ou até mesmo contraditória – do funcionamento dos mesmos, como, por exemplo, a abertura *alta* da mandíbula estar associada à vogal [u] ao mesmo tempo em que, para Mario de Andrade, é uma vogal considerada *baixa*, ou seja, preferivelmente cantada em tessituras graves. Tal problemática ocorre, provavelmente, por duas hipóteses, em que a) a qualidade resultante não pode ser considerada enquanto o resultado de apenas um parâmetro articulatório, mas sim da atuação conjunta entre estes e os demais parâmetros que constituem o aparelho fonador e b) a constatação de Mario de Andrade considera para as suas análises não só a fonética articulatória, mas, sobretudo, a fonética acústica, em que os critérios de investigação passam a considerar outros parâmetros.

Figura 24: Tabela dos sons vocálicos

VOGAIS									
anterior			central			posterior			
não-arredondada			não-arredondada			arredondada			
	oral	reduzida	nasal	oral	reduzida	nasal	nasal	reduzida	oral
alta	i	ɪ	ĩ				ũ	ɯ	u
média-alta	e		ẽ				õ		o
média-baixa	ɛ								ɔ
baixa				a	ə	ã			

Disponível em: <<https://fonologia.org/fonetica-articulatoria-quadro-fonetico/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

Outro ponto importante sobre os sons vocais é o *glide*, uma condição que ocorre quando a vogal deixa de ocupar o pico silábico, destituída de proeminência acentual (MARTINS, 2023). O *glide* é categorizado em palatal ou anterior, que na literatura fonética é

representado pelo símbolo [ɹ] ou [y] e posterior ou recuado, representado pelo símbolo [w] ou [ʊ]. De acordo com Silva (et. al, 2019, p. 22) “o *glide* palatal ocorre, por exemplo, na palavra *pai* [‘paj]²³, e o *glide* posterior ocorre na palavra *pau* [‘paw]”. Assim sendo, os *glides* “são mais conhecidos como semivogais, responsáveis pela formação de ditongos” (MARTINS, 2023, n.p.), sendo “um **ditongo** a combinação de uma vogal com um *glide*” (SILVA, et. al, 2019). Nesse contexto, um ditongo pode ser classificado como *oral* ou *nasal*, assim como *crescente* ou *decrecente*, dependendo da posição do glide:

Em palavras como *fui* e *viu*, temos as transcrições [‘fuy] e [‘viw], marcando a ocorrência de ditongos e a falta de proeminência acentual. Em uma sequência de vogais cuja proeminência acentual ocorre na primeira vogal, teremos uma sequência vogal/glide e dizemos haver um *ditongo decrecente*, como ocorre em *pais* – [‘pays]. Quando, ao contrário, a sequência é glide/vogal, o ditongo é *crescente*, como em *ciência* – [sɿ’ẽsyɐ] (MARTINS, 2023, n.p.).

Figura 25: Tabela dos ditongos

DITONGOS							
Ditongos decrecentes orais	glide palatal	[aɪ]	[eɪ]	[ɛɪ]	[oɪ]	[ɔɪ]	[uɪ]
	glide posterior	[aʊ]	[eʊ]	[ɛʊ]	[oʊ]	[iʊ]	
Ditongos decrecentes nasais	glide palatal	[ãɪ]	[[ẽɪ]	[õɪ]	[ũɪ]		
	glide posterior	[ãʊ]					
Ditongos crescentes orais	glide palatal	[ɪə]	[ɪɹ]	[ɪʊ]	[ɪo]		
	glide posterior	[ʊə]	[ʊɹ]	[ʊʊ]			

Disponível em: <<https://fonologia.org/fonetica-articulatoria-quadro-fonetico/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

O tratamento de ditongos e hiatos foi amplamente discutido por Mário de Andrade em seu ensaio e, para o autor, trata-se de um procedimento complexo e constantemente passível de erro, “onde fazem dos hiatos ditongos e dos ditongos hiatos” (2012, n.p.). Um exemplo desse problema é demonstrado por Mário de Andrade a partir de “Fim de romance”, de

23 Na bibliografia citada, os autores propõe também a utilização do [j] em alternativa aos símbolos [ɹ] ou [y].

Francisco Mignone, onde o compositor *hiatiza* o ditongo “meus” (me-us), oferecendo uma desconfortável solução para o canto:

Figura 26: Excerto de "Fim de Romance", de Francisco Mignone



Os me . us la.bios com . têm

Fonte: DE ANDRADE (2012)

Outra questão envolvendo o *glide* é a sua interpretação em tritongos, como nas palavras *quais* e *saguão*. Nesse contexto, as interpretações divergem, com autores classificando-o ambigualmente como consoante ou vogal, a depender do contexto; alguns autores entendem que *tritongo* não é a terminologia adequada, “porque, no PB, a consoante que precede o *glide* [w] é sempre uma oclusiva velar [k] ou [g]” (Bisol, 1989; Cristóvão Silva, 1992, 1995 apud. SILVA et. al, 2019), sugerindo que [k^w] e [g^w] sejam uma consoante complexa, o que indica que o *glide* [w] atua na língua, nesse caso, como uma consoante. Tal discussão se coloca para esta pesquisa apenas como um dado considerável, tornando-se plausível no hipotético momento em que nos depararmos com sua complexidade no âmbito de nosso trabalho de análise/criação. Portanto, em relação à natureza dos sons vocálicos, consideramos que aspectos importantes foram evidenciados, o que nos permite agora uma análise voltada para os parâmetros articulatórios dos sons consonantais.

2.3.2. A produção das consoantes

Assim como as vogais, os sons consonantais são divididos em parâmetros articulatórios, sendo estes representados em três categorias: a) modo/maneira de produção, b) ponto/lugar de articulação e c) vozeamento. O primeiro parâmetro, modo/maneira de produção, é subdividido em oito modos de articulação: oclusivo, nasal, fricativo, africado, tepe, vibrante, aproximante retroflexo e lateral. Nesse contexto, é estudado o comportamento e a resistência da corrente de ar no interior do trato vocal, onde a articulação de consoantes

atua desde o bloqueio total da passagem de ar até o bloqueio mínimo (SILVA et. al, 2019). Portanto, descreve-se as características articulatórias de cada modo da seguinte maneira:

MODO/MANEIRA DE PRODUÇÃO		
Modo	Característica	Exemplos
Oclusivo	Bloqueio total à passagem da corrente de ar.	Pato, bato
Nasal	Bloqueio total à passagem da corrente de ar na cavidade bucal, havendo ressonância nasal.	Mata, nó, vinho
Fricativo	Os articuladores estão muito próximos, constrictos, e a corrente de ar passa espremida, havendo ruído de fricção.	Fá, vá, Sá, zelo
Africado	Oclusão seguida por uma fricção. Presente no dialeto carioca.	Tia, dia
Tepe (vibrante simples)	Batida rápida da ponta da língua.	Caro, breve
Vibrante (vibrante múltipla)	Causa vibração múltipla.	Carro, marrento
Retroflexo	Levantamento e encurvamento da ponta da língua em direção ao palato duro. Presente no falar interiorano/caipira.	Porta, par
Lateral	Impedimento na parte central da cavidade bucal e passagem livre pelas fendas laterais.	Luto, pimpolho, sol

Fonte: MARTINS, 2023

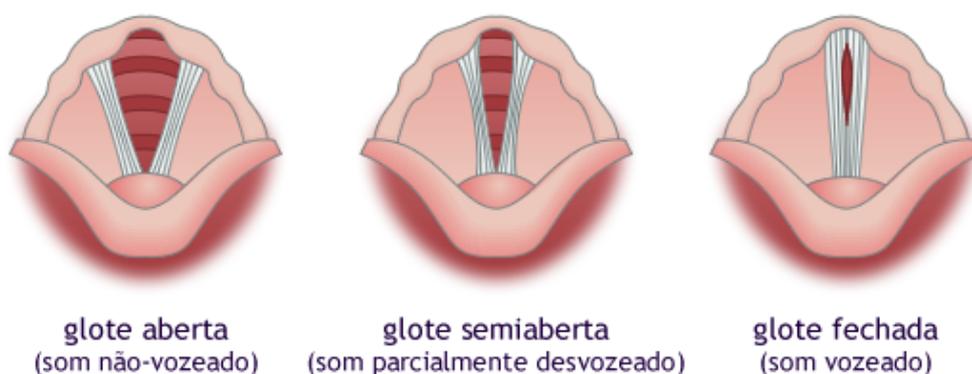
O segundo modo articulatório, ponto ou lugar de articulação, diz respeito aos diversos pontos de articulação, ativos e passivos, envolvidos na produção de uma consoante. Nesse contexto, os pontos de articulação indicam os diferentes pontos onde a passagem do ar pode ser obstruída ou restrita (MARTINS, 2023), estando este modo articulatório diretamente relacionado ao primeiro. Abaixo, a descrição de cada um dos pontos articulatórios indica o articulador ativo associado por uma seta (→) ao articulador passivo:

Ponto de articulação	Articulador ativo → Articulador passivo	Exemplos
Bilabial	Lábio inferior → lábio superior	Pato, bala, mata
Labiodental	Lábio inferior → dentes superiores	Fada, vida
Dental	Ponta da língua → dentes superiores	Toca, dama, nata

Alveolar	Ponta ou lâmina da língua → alvéolos	Sapo, zero, lata
Alveopalatal	Lâmina da língua → região entre alvéolos e palato	Chuva, jeito
Palatal	Corpo da língua → palato	Minhoca, molho
Velar	Corpo da língua → véu palatino	Casa, galo, rato
Glotal	Pregas vocais	Rato (no falar de Belo Horizonte)
Fonte: MARTINS, 2023 SILVA et. al, 2019		

O terceiro parâmetro articulatório, **vozeamento**, diz respeito à ação das pregas vocais. Como vimos, no início da sessão, os sons vozeados são realizados a partir da sucessão de ciclos glotais, devido à proximidade das pregas vocais, em contraposição aos sons não-vozeados (SILVA et. al, 2019), que ocorrem pelo distanciamento destas, onde o ar passa livremente. Desse modo, os sons vocálicos, por exemplo, costumam ser vozeados/sonoros, enquanto os sons consonantais podem ser surdos/não-vozeados ([p], [t], [k], [f], [s] e [ʃ]) ou sonoros/vozeados [b], [d], [g], [z] e [ʒ], sendo estas últimas as correspondentes homorgânicas das primeiras (MARTINS, 2023).

Figura 27: Diferentes configurações glotais



Disponível em <<https://fonologia.org/fonetica-articulatoria-aparelho-fonador/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

Sendo assim, um som consonantal pode ser descrito, em sua produção, a partir relação entre os três parâmetros articulatórios, **modo ou maneira de articulação** → **ponto de lugar de articulação** → **vozeamento**. Assim sendo, por exemplo, “a consoante [p] é denominada

oclusiva bilabial não-vozeada e a consoante [z] é denominada *fricativa alveolar vozeada*” (CRISTÓFARO SILVA et al., 2019). Nos sons consonantais também torna-se mais evidente alguns aspectos gestuais que tornam a realização do instrumento vocal mais aparente, como a utilização de gestualidades percussivas presentes em determinadas articulações. É nesse sentido que nos debruçaremos brevemente sobre características da fonologia e sua relação com os estudos fonéticos.

Figura 28: Tabela dos sons consonantais

CONSOANTES								
Ponto de articulação / Modo de articulação	Vozeamento	bilabial	lábio-dental	dental ou alveolar	alveopalatal	palatal	velar	glotal
	oclusiva	não-vozeada	p		t			k k ^w
vozeada		b		d			g g ^w	
fricativa	não-vozeada		f	s	ʃ		x	h
	vozeada		v	z	ʒ		ɣ	ɦ
africada	não-vozeada				tʃ			
	vozeada				dʒ			
nasal	vozeada	m		n		ɲ ñ		
tepe	vozeada			r				
vibrante	vozeada			ř				
aproximante retroflexa	vozeada			ɻ				
lateral	vozeada			l ł w		ʎ ɸ y		

Disponível em: <<https://fonologia.org/fonetica-articulatoria-quadro-fonetico/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

2.3.3. Sobre aspectos básicos da fonologia articulatória

Por ora, identificamos os fundamentos elementares para o estudo da fonética, compreendendo o modo de produção dos sons vocálicos e consonantais a partir do complexo mecanismo que compõe o aparelho fonador. Assim sendo, faz-se necessário uma breve incursão pelos aspectos que definem os estudos fonológicos. De acordo com Menezes (2016),

Fonética e fonologia são duas coisas distintas: enquanto o objeto de estudo da primeira é a articulação dos sons da linguagem e a forma como tais sons são

realizados do ponto de vista motor e acústico, abordando quais as zonas de articulação no aparelho fonador para cada som, quais os modos de produção vocal para os distintos fonemas e quais os sons que daí resultam, para a fonologia o que interessa é, após estudo da fonética, saber como funcionam os sons e, mais especificamente, os fonemas em um dado *sistema linguístico*, ou seja, em uma dada língua (MENEZES, 2016, pp. 67-68, grifos originais).

Figura 29: Tabela comparativa | Fonética e Fonologia

Fonética	Fonologia
Nível dos fones	Nível dos fonemas
Nível Concreto/Físico	Nível abstrato
Processamento Motor	Processamento Cognitivo
Pronunciável	Não-pronunciável
Desempenho	Competência
Gradiente	Discreto
Entre colchetes [.....]	Entre barras transversais /...../

Disponível em <<https://fonologia.org/fonologia/>>. Acesso em: 13 mai. 2023.

Nesse contexto, a fonologia articulatória (FAR) é uma abordagem que se propõe a estabelecer uma ponte entre a estrutura física da linguagem (campo dos estudos fonéticos) com a estrutura fonológica (campo dos estudos linguísticos), sendo capaz de descrevê-la teórico-abstratamente a partir do gesto linguístico, em suas características espaço-temporais (MEIRELES, 2007). Nesse contexto,

o gesto na FAR é especificado através de um conjunto de VT [variáveis do trato vocal]. Por exemplo, local e grau de constrição da ponta da língua são duas dimensões da mesma constrição – ponta da língua. Dessa forma, temos cinco conjuntos de VT, a saber, lábios, ponta de língua, copo de língua, véu palatino e glote (Ibidem, p. 34).

O autor fala em *constelações gestuais* para descrever os desdobramentos espaço-temporais produzidos no ato da fala, que formam “as estruturas conhecidas tradicionalmente como segmentos, sílabas, palavras e enunciados maiores” (ibidem, p. 39). No caso de semelhanças fonéticas em que “um determinado som pode assemelhar-se a outro em uma ou mais dimensões (traços fonéticos), podendo distinguir-se dele, assemelhando-se a um terceiro em uma ou mais dimensões” (MARTINS, 2023, n.p.), podemos compreender tais diferenças

ou semelhanças como uma ocorrência gestual. Nesse contexto, “os itens lexicais são contrastados, basicamente, pela presença ou ausência de um determinado gesto (ex., “há” vs. “dá”, “dá” vs. “pá”, “si” vs. “sim”) (MEIRELES, 2007, p. 39).

Outro aspecto das pautas gestuais é o fato de o vozeamento ser considerado valor *default* para todos os gestos, como notamos na representação da consoante vozeada [d]. Notamos também que “dá” difere de “há” pela presença de um “segmento”, enquanto “si” e “sim” diferem por um único “traço”, nasalidade. Contudo, tanto as diferenças lexicais, baseadas tanto em “segmentos” quanto em “traços distintivos” são feitas na FAR pela presença ou ausência de um único gesto (*Ibidem*, p. 39).

Portanto, nos interessa no contexto da fonologia articulatória os preceitos gestuais que indicam as possibilidades do desenvolvimento temporal na fala, compreendendo as diferenças lexicais entre os traços fonéticos (aspectos segmentais) e desvelando o seu potencial sonoro, rítmico e entoacional (aspectos suprasegmentais). Desse modo, se atendo às contribuições de Mario de Andrade e considerando o estudo dos sons vocálicos e consonantais realizados até aqui, buscamos realizar uma análise do tratamento textual a partir da escansão fonética realizada por Helmut Lachenmann no texto de Alberto Caeiro em *Got Lost*, visando compreender as possíveis maneiras com as quais o compositor torna o material fonético um importante elemento para a realização do discurso musical.

3. O TRATAMENTO FONÉTICO-TEXTUAL EM HELMUT 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*²⁵:

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

25 LACHENMANN, 2015, p. 11

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.

Importante, pois, frisar o caráter dos textos utilizados. Pensando através de Bakhtin (2016), há nesse contexto duas categorias de gêneros textuais distintas: os dois primeiros, de cunho poético e filosófico, gêneros que correspondem à categoria complexa (ou secundária) e o último, um bilhete informal, representando o gênero simples (ou primário). Nessa perspectiva, os três 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 contextos literários e musicais: as exigências semânticas não seguem necessariamente as mesmas leis para ambos²⁶.

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 elevadas ao estatuto de objeto sonoro, resultando em pequenos fluxos de energia gestual. Em razão de sua qualidade recitativa, se retomarmos as reflexões de Boulez (2012) sobre a definição de *lied*, ou seja, da forma canção, veremos que o tratamento dispendido por Lachenmann ao poema segue alguns critérios que se aproximam das implicações textuais do gênero:

a “significação” do poema é salvaguardada, por razões várias: o tempo do poema falado identifica-se, grosso modo, com o do poema cantado; a linha vocal, contida num âmbito restrito, afugenta a virtuosidade; a prosódia tenta tornar o texto compreensível, na máxima aproximação à articulação e à acentuação faladas; o acompanhamento procura, quase sempre, “realçar”, embora dele não se exclua,

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

naturalmente, a “réplica”; a própria forma, estreitamente estrófica, começou por se flexibilizar, a fim de seguir o instante, um contexto apropriado, mais ou menos descritivo (BOULEZ, 2012, p. 159).

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 Caeiro coadunam apenas em partes com as propostas de moção citadas por Mario de Andrade. Como frisado anteriormente, as propostas do autor brasileiro se baseiam em aspectos próprios da morfologia fonética e da fisiologia vocal – critérios que antecedem a condição do material musical, sejam estes correspondentes à tonalidade ou não. Para tal, observemos alguns excertos de *Got Lost* para que possamos constatar na prática de que modo alguns apontamentos de Andrade se desdobram na poética lachenmanniana. Aqui, analisaremos a primeira parte²⁷ do terceiro momento da obra²⁸, em que há a inserção do texto de Campos pela primeira vez.

Figura 29: *Got Lost*: compassos 152 e 153

The image shows a musical score for measures 152 and 153 of the piece *Got Lost*. The score is written for voice and piano. The tempo is marked as quarter note = 48. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The vocal line includes the lyrics "TO DAY" and "TO DA S". The piano accompaniment features complex textures with various dynamics and articulations. Red boxes and arrows highlight specific musical elements and their relationships between the vocal and piano parts. A blue dashed box encloses the first part of the score. The page number 31 is visible in the top right corner.

Fonte : LACHENMANN (2015)

27 Compreendida entre os compassos 151 e 159

28 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.

No trecho acima, 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, onde 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, onde justamente se obtém 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 propostos por Mário de Andrade: o segundo, sobre os aspectos fisiológicos da voz em relação aos sons vocálicos e consonantais e o terceiro, sobre o estudo da declamação, a fim de perceber os aspectos rítmicos textuais e musicais.

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 pronúncia 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 timbristicamente a partir dos traços fonéticos homorgânicos [t] e [d]. O tratamento tímbrico também é dispendido 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), semelhante à configuração de alturas apontada por Mario de Andrade.

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 *familias* sonoras ao longo da obra.

Outro ponto importante é a densidade harmônica do trecho destacado em azul, denotando a organicidade cromática que estabelece uma concatenação temporal descendente, chegando até o *E4*. Nesse contexto, o *Réb5* da soprano, por exemplo, é enarmonizado no *Dó#5* do piano que, por sua vez, se conecta indiretamente ao *Ré5*, no último tempo do compasso. Ao mesmo tempo, o *Réb4* da soprano permanece sobre a passagem como elo conectivo, formando com o *Ré4*, *Eb4* e o *E3*, no último tempo do compasso 152, uma breve sobreposição de segundas. Já o *Láb4*, enquanto enarmônico de *G#4*, neutraliza o *Eb4* e o *E3* ao mesmo tempo em que antipolariza o *Ré4*, tornando-se, nesse contexto, um ponto-linha conectivo com o próximo momento harmônico. A passagem harmônica, portanto, ilustra o tratamento cromático descendente que Lachenmann dispõe à harmonia, sendo esta uma característica recorrente ao longo da obra. Nesse trecho, temos a saturação cromática de onze notas (*Cb, C, C#, D, Eb, E, F, Gb, G, Ab, Bb*), com exceção da nota *A*, que é acionada como fundamental do cluster cromático utilizado como recurso de ressonância no compasso 153, atribuindo ao *A*, portanto, o equivalente a uma *tônica*. Nesse contexto, podemos perceber o movimento enquanto um característico **som-cadência**, com reverberação artificial do cluster.

Figura 30: *Got Lost*: compassos 152 e 153: harmonia e tipologia

The image shows a musical score for 'Got Lost' across measures 152 and 153. It features four staves: Soprano, Tenor, Piano (right hand), and Piano (left hand). Red annotations highlight specific notes and their relationships: a red box around the Soprano's *Réb5* in measure 152, a red box around the Piano's *Dó#5* in measure 152, and a red box around the Soprano's *Réb4* in measure 153. Red arrows indicate connections between these notes across staves and measures. A blue dashed vertical line separates measure 152 from measure 153. The lyrics 'TO DAY' and 'TU DA S' are written below the vocal staves. Dynamics like 'ff' and 'péd.' are also present.

Fonte: LACHENMANN (2015)

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, 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 a 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-cadência*, 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:

Figura 31: *Got Lost*: compassos 154 e 155

The image shows a musical score for measures 154 and 155 of the piece 'Got Lost'. The score is written for voice and piano. The vocal line includes the lyrics: (M) Y AS CAR TA S CA R TA S DE A L LAU N DRY. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamics such as *f*, *p*, *ff*, and *fff*. A red dashed box highlights a specific passage in the piano accompaniment. Red arrows indicate a descending harmonic movement between notes in the vocal line and piano accompaniment. The score is marked with 'Breitkopf EB 9007'.

Fonte: LACHENMANN (2015)

No trecho acima, as duas primeiras setas referem-se ao cluster ressonante do compasso 153 e à continuidade do *Láb4* do compasso 152, que por sua vez aponta para um acorde formado pelas notas *F# - G - Bb - C*. 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 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:

Figura 32: *Got Lost*: compassos 155, 156 e 157

The image displays a musical score for three measures (155, 156, and 157) from the piece 'Got Lost'. The score is written for voice and piano. The vocal line includes lyrics: '- MO R SÂO RR RI S A S KE GO T'. Above the vocal line, there are markings for dynamics like *fff* and *fp*, and performance instructions like 'basket' and 'ridículas'. A red dashed box highlights a section of the score, with the text 'got lost' written above it. Below the vocal line, there are piano accompaniment parts. Annotations include: 'G-F-C B-E-A-D' in red above a piano line; 'f Bb - Ab - Gb - Db' and 'Eb' with arrows pointing to piano notes; '2a' and 'f' markings; and 'Sost.' at the bottom left.

No trecho acima, além da passagem harmônica em movimento contrário (nonas/segundas menores), sugerindo um giro completo no ciclo de quintas (com exceção do *E_b*, tocado posteriormente em pianíssimo), há a interpolação entre as *famílias* ocorrendo nos planos vocais. Dessa vez, o som consonantal [s] passa da soprano para o pianista e retorna para a cantora, após esta passar pelo plano das alturas definidas, e pouco antes transformar, 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 relatado a seguir:

Figura 33: *Got Lost*: compassos 167, 168 e 169

Fonte: LACHENMANN (2015)

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**. 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. Tal postura indica o conhecimento, por parte do compositor, sobre a dificuldade da emissão de sons vocálicos em registros agudos, estando em consonância com a segunda proposta de moção de Mario de Andrade, acerca da importância de se conhecer a produção dos sons vocálicos e consonantais da língua portuguesa no aparelho fonador.

Segundo o próprio Lachenmann, o tratamento do material textual se coloca como um verdadeiro problema em sua obra (LEIPERT, 2019). 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 (POTTER, 2000). Nesse processo, a acuidade no tateamento vocal dispendida 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 lachenmanniana consiste, indelevelmente, na compreensão do potencial criativo da música concreta instrumental.

CONCLUSÕES 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 conglomerados 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 surge 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 discorreremos no primeiro capítulo. No trecho analisado em *Got Lost*, percebemos a *construção* desse instrumento a partir da interação entre as *famílias* sonoras, demonstrada na constante fusão tímbrica entre os instrumentos. O *tateamento* das possibilidades vocais na obra é uma das características mais notáveis, sendo o espaço onde Lachenmann articula a gestualidade com a escritura de modo a adquirir resultados específicos para a composição. Desse modo, ao adentrarmos na formação do

aparelho fonador, tínhamos como intuito investigar as possibilidades concretas do trato vocal, como a produção de vogais e consoantes em suas especificidades, a fim de compreender minimamente algumas das soluções aplicadas por Lachenmann dentro das possibilidades fonéticas da língua. No mais, as considerações acerca das contribuições de Mário de Andrade, são um importante material de base para entender o comportamento da voz aplicado à fisiologia do canto. Em *Got Lost*, apenas alguns aspectos foram considerados, visto que, além das diferenças fonéticas entre o português brasileiro e o de Portugal, o texto de Campos é predominantemente tratado na estética do canto falado, onde as características nasais, por exemplo, são trabalhados em outro nível. Ainda assim, aspectos rítmicos e declamatórios são completamente plausíveis, visto as análises realizadas neste trabalho.

REFERÊNCIAS

ABBINANTI, Frank. Sections of Exergue 1/Evocations/Dialogue with Timbre. 2004. p. 81-90.

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

ADORNO, Theodor W. Quasi una fantasia. Traduzido por Eduardo Socha. – São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BAKTHIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. São Paulo: Editora 35, 2016. 176 páginas.

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

BAGGIO, Igor. Breves considerações sobre o diagnóstico adorniano a respeito do envelhecimento da Nova Música. In: Anais do XXIV Congresso da ANPPOM. 2014.

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

BOULEZ, Pierre. Poesia – Centro e Ausência – Música. In: Pierre Boulez – Escritos Seletos. Seleção: Paulo Assis. Empresa Diário do Porto. 2012

CAMPESATO, Lílian. Dialética do ruído. In: Proceedings of the XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2010. p. 1389-1393.

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.

DAHLHAUSS, Carl. Problemas estéticos da música eletrônica. In: MENEZES, Flo (Ed.) *Música eletroacústica: história e estéticas*. Traduzido para o português por Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 2009, p. 171-178.

DE ANDRADE, Mário. Aspectos da música brasileira. Nova Fronteira, 2012.

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

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola. A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco: subsídios para a performance barroca nos dias atuais. *Per Musi*, p. 59-68, 2008.

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

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

GUIMARÃES, Isabel. A ciência e a arte da voz humana. Alcoitão, Escola Superior de Saúde de Alcoitão, 2007.

HEATHCOTE, Abigail. Liberating sounds: philosophical perspectives on the music and writings of Helmut Lachenmann. 2003. Tese de Doutorado. Durham University.

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.

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.

LABRADA, Leonardo Bertolini. Possibilidades e categorias de exploração tímbrica: considerações sobre as relações intérprete-instrumento na performance. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2014.

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

LACHENMANN, Helmut. *Tipos sonoros da nova música* [Tradução preliminar para o português de circulação limitada feita por José Henrique Padovani em abril de 2013 do original em alemão “Klangtypen der Neuen Musik” in *Musik als existentielle Erfahrung*, 2ª edição atualizada]. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. 2004. 2013, p. 1-20.

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

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

LACHENMANN, Helmut. *Sobre Compor* [Tradução preliminar para 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

LESSER, David. Dialectic and form in the music of Helmut Lachenmann. p. 107-114. 2004.

MEIRELES, Alexsandro Rodrigues et al. Reestruturas rítmicas da fala no português brasileiro. São Paulo : 2007. Tese de Doutorado. Doctoral Dissertation, Universidade Estadual de Campinas, Brazil.

MENEZES, Flo. Luciano Berio [recurso eletrônico]: legado e atualidade / organização Flo Menezes. - 1.ed. - São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

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. SPINELLI, 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.

POTTER, John (Ed.). The Cambridge companion to singing. Cambridge University Press, 2000.

SILVA, Thaís Cristófaró et al. Fonética Acústica: os sons do português brasileiro. Editora Contexto, 2019.

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. 2021. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

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.

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. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. Corporificando a criação de sonoridades expandidas. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas/RS. 2019.

ZAMPRONHA, Edson S. et al. Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontífca Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

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 Wiliam Teixeira e Vitória Louveira. Mato Grosso do Sul: Editora UFMS, 2021, p. 170-180.