

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I
ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCAS MATEUS SILVA

ENTRE ESCUTA E COMPOSIÇÃO: A MÚSICA CONCRETA
INSTRUMENTAL DE HELMUT LACHENMANN COMO SUPORTE PARA
A CRIAÇÃO SONORA ELETROACÚSTICA

CURITIBA
2025

LUCAS MATEUS SILVA

ENTRE ESCUTA E COMPOSIÇÃO: A MÚSICA CONCRETA
INSTRUMENTAL DE HELMUT LACHENMANN COMO SUPORTE PARA
A CRIAÇÃO SONORA ELETROACÚSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Música e Processos Criativos.
Orientador: Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro.


CURITIBA
2025

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCAS MATEUS SILVA


ENTRE ESCUTA E COMPOSIÇÃO: A MÚSICA CONCRETA INSTRUMENTAL DE HELMUT LACHENMANN COMO SUPORTE PARA A CRIAÇÃO SONORA ELETROACÚSTICA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa em Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:


Documento assinado digitalmente
 **FELIPE DE ALMEIDA RIBEIRO**
Data: 19/08/2025 09:45:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador:

Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro
UNESPAR

Documento assinado digitalmente
 **WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA**
Data: 21/08/2025 19:07:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. William Teixeira
UFMS

Documento assinado digitalmente
 **SERGIO KAFEJIAN CARDOSO FRANCO**
Data: 26/08/2025 10:40:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Sergio Kafejian Cardoso Franco
Faculdade Santa Marcelina

Curitiba, 18 de agosto de 2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Lucas Mateus

Entre escuta e composição: a música concreta instrumental de Helmut Lachenmann como suporte para a criação sonora eletroacústica / Lucas Mateus Silva. -- Curitiba-PR, 2025.

89 f.: il.

Orientador: Felipe de Almeida Ribeiro.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Helmut Lachenmann. 2. Música eletroacústica.
3. Música concreta instrumental. I - Ribeiro, Felipe de Almeida (orient). II - Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas com quem pude contar nesses dois anos de trajetória em Curitiba, onde pude trabalhar, pesquisar, conhecer e me desenvolver, no mais amplo sentido da palavra.

Um agradecimento especial ao professor Dr. Felipe de Almeida Ribeiro, não apenas pelo aceite em orientar este trabalho, mas pela generosidade que me inspirou o movimento, apesar das dificuldades implícitas à vida de um pesquisador brasileiro.

À CAPES pela bolsa de pesquisa, que possibilitou a realização deste trabalho.

À banca, Dr. Sergio Kafajian e Dr. William Teixeira pela paciência e pelos comentários pertinentes, posteriormente incorporados na versão final deste trabalho.

Aos professores e professoras da UFMS (ou que passaram por ela) que muito contribuíram para a minha formação, em especial ao professor William Teixeira, por indicar os horizontes possíveis desde muito cedo.

Aos amigos do Núcleo Música Nova, em especial ao Ricardo Thomasi, Fabio Cadore, Daniel Silva, Flora Holderbaum, Ingrid Yamazato, Juan Diego, Kino Lopes, Flavio Krüger e Rael Gimenes. Ao professor Paulo Demarchi pela bem-sucedida parceria artística.

Aos meus amigos e amigas de Campo Grande – MS que me incentivaram nessa jornada: Patrik Adam, Livia Barbosa, Jéssica Ortale, Anita França, Ísis Anunciato, Ingrid Yamazato, Giulia Leal, João Benitez, Alberto Warmling, Lucas Menezes.

À minha mãe e ao meu irmão Caio; aos meus tios.

À Anna Cecília, que me apareceu lá de Minas e iluminou os meus dias desde então.

Obrigado.

Não tivesse Robinson abandonado o ponto mais alto (ou com maior exatidão, o mais visível) da ilha, por desconsolo ou humildade ou medo ou ignorância ou nostalgia, e teria logo sucumbido; mas uma vez em que, sem fazer caso dos navios com suas fracas lunetas, pôs-se a explorar a ilha e a contentar-se nela, manteve-se com vida e sempre tornou a ser encontrado, numa sequência de fatos encadeados de maneira razoavelmente necessária.

Franz Kafka em *O Náufrago*.

RESUMO

SILVA, Lucas Mateus. **Entre escuta e composição: a música concreta instrumental de Helmut Lachenmann como suporte para a criação sonora eletroacústica.** 89p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I. Curitiba, 2025.

Esta pesquisa busca investigar o conceito de *música concreta instrumental* na obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935), no intuito de compreender as implicações do emprego de uma poética concreta no âmbito da música instrumental e seus possíveis desdobramentos estéticos na música eletroacústica. Como procedimento metodológico, propomos investigar as categorias instrumentais em Lachenmann enquanto a) *interface*, mobilizando a concretude instrumental e b) *imagem*, partindo da concepção de *instrumento imaginário*, a fim de elaborar sua noção de *gesto* como um ponto de articulação para as problemáticas elaboradas no campo eletroacústico. Nesse sentido, dividimos o trabalho em duas partes: na primeira, reunimos as proposições teóricas do compositor de modo a sintetizar os conceitos desenvolvidas no escopo de sua obra, analisando a peça fundante de sua fase concreta, *temA* (1968), para flauta, mezzosoprano e violoncelo; na segunda parte, situamos tais conceitos no âmbito da criação sonora eletroacústica, propondo uma análise sobre a relação do compositor com tais meios através de comentários sobre *Szenario* (1965), para fita magnética e *Accanto* (1978), para clarinete, orquestra e *tape*. Por fim, propomos uma reflexão sobre possíveis direções composicionais na música eletroacústica a partir dos conceitos investigados neste trabalho.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann, música eletroacústica, música concreta instrumental.

ABSTRACT

SILVA, Lucas Mateus. **Between Listening and Composition: Helmut Lachenmann's Musique Concrète Instrumentalle as a Foundation for Electroacoustic Sound Creation.** 89p. Master thesis. State University of Paraná, Curitiba, Campus I. Music Graduate Program. Curitiba, 2025.

Abstract: This research aims to investigate the concept of *musique concrète instrumentalle* in the work of German composer Helmut Lachenmann (b.1935), in order to understand the implications of employing a concrete poetics within instrumental music and its possible aesthetic ramifications in electroacoustic music. As a methodological approach, we propose examining Lachenmann's instrumental categories as: a) *interface*, mobilizing instrumental concreteness, and b) *image*, based on the conception of an *imaginary instrument*, thereby elaborating his notion of *gesture* as a point of articulation for the issues raised in the electroacoustic field. In this regard, the study is divided into two parts: in the first, we gather the composer's theoretical propositions to synthesize the concepts developed within the scope of his work, analyzing the foundational piece of his concrete phase, *temA* (1968), for flute, mezzo-soprano, and cello; in the second part, we situate these concepts within the realm of electroacoustic sound creation, proposing an analysis of the composer's relationship with such media through commentary on *Szenario* (1965), for magnetic tape, and *Accanto* (1978), for clarinet, orchestra, and *tape*. Finally, the paper concludes with a reflection on potential compositional directions in electroacoustic music informed by the concepts investigated in this work.

Key-words: Helmut Lachenmann, electroacoustic music, *musique concrète instrumentalle*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE I	19
O conceito de instrumento em Helmut Lachenmann	19
1.1. <i>Refletir sobre os meios</i> : Helmut Lachenmann e a música concreta instrumental.....	19
1.2. <i>A construção</i> do instrumento	23
1.3. <i>A situação instrumental em Tipos Sonoros da Nova Música</i>	25
1.3.1. O instrumento em <i>temA</i> (1968), de Helmut Lachenmann.....	27
1.3.2. O som-objeto (<i>Klang als Zustand</i>)	35
1.3.3. Manipulações teóricas de um som-objeto.....	40
1.3.4. O som-processo (<i>Klang als Prozeß</i>)	42
1.4. Som-estrutura (<i>Strukturklang</i>) e estruturalismo dialético	45
1.4.1. O som estrutura em <i>temA</i> : as famílias sonoras	46
1.5. Conclusões preliminares: sobre <i>interface</i> e <i>imagem</i>	51
1.5.1. Sobre a crítica aos meios eletroacústicos e a emergência da <i>imagem</i>	53
PARTE II	57
Convergências estéticas com a música eletroacústica.....	57
2.1. Aproximações de Helmut Lachenmann com o métier eletroacústico	57
2.2. Aproximação com os critérios tipológicos em Schaeffer.....	60
2.2.1. Som-objeto vs. Objeto sonoro	60
2.2.2. Sobre os limites compositivos dos <i>critérios estruturais</i>	63
2.2.3. Sobre os limites da reversibilidade entre <i>escuta</i> e <i>composição</i>	64
2.3. Considerações sobre <i>Szenario</i> (1965), para fita magnética.....	66
2.4. Considerações sobre <i>Accanto</i> (1978), para clarinete, orquestra e <i>tape</i>	72
2.5. Sobre o instrumento eletroacústico – ou – o <i>instrumento</i> é a própria escuta	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
As teorizações de Helmut Lachenmann como suporte composicional em poéticas eletroacústicas.....	81
REFERÊNCIAS	87

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

Figura 1 – Notas de performance, flauta, temA (1968).....	29
Figura 2 – Notas de performance, mezzosoprano (gestos), temA (1968).....	30
Figura 3 – Notas de performance, mezzosoprano (texto + gestos), temA (1968).....	31
Figura 4 – Compassos 174-175 - (13'25 - 13'35").....	32
Figura 5 – Cello: Notas de performance, violoncelo, temA (1968).	33
Figura 6 – Cello: Ruído na fenda lateral do cavalete, notado fora da pauta, c. 47.....	33
Figura 7 – Cello: Compasso 77, temA (1968).....	34
Figura 8 – Cello: Exemplo p. 14, c. 93.....	34
Figura 9 – Representação de um som-cor - Cc. 82-89 (7'04"-7'40").....	36
Figura 10 – Espectograma da passagem acima.	37
Figura 11 – Representação de um som-flutuação.....	38
Figura 12 – Representação de um som-flutuação.....	38
Figura 13 – Som-textura - C.c 174-179 - (13'26"-14'12").....	39
Figura 14 – Representação de um som-textura..	40
Figura 15 – Sobreposição de tipologias distintas, caracterizadas pelo som-objeto.....	41
Figura 16 – Representação espectral dos eventos acima.....	42
Figura 17 – Som-cadencial demonstrado em um som-impulso.	44
Figura 18 – Representação espectral da passagem acima.	44
Figura 19 – Som-processo denotando um perfil cadencial de uma Strukturklang.....	47
Figura 20 – Gráfico espectral indicando a densidade sonora.....	49
Figura 21 – Waveform ilustrando a Strukturklang global da obra.....	50
Figura 22 – Tipologias lachenmanianas a nível eletroacústico.	58
Figura 23 – Gráfico analítico de Szenario (1965).....	69
Figura 24 – Representação de um som-cadencial, em Szenario (1'06" - 1'26")..	70
Figura 25 – Som-objeto vs. som-processo em Szenario (2'00" - 2'15").....	71
Figura 26 – Representação espectral dos eventos relatados em Szenario.....	72
Figura 27 – Análise comparativa (Accanto - K.622).....	74
Figura 28 – A construção do instrumento em Lachenmann.....	80
Figura 29 – Esquematização representando os eventos da Tabela I (compassos 13-24).	84
Tabela 1 – Famílias sonoras, compassos 13-24.....	48

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar os pressupostos teóricos propostos pelo compositor alemão Helmut Lachenmann (1935), no intuito de fazer emergir a relação imagética que se realiza em sua noção de *instrumento* para, deste modo, situá-lo no contexto da música eletroacústica. O interesse por tal perspectiva justifica-se pela aproximação das proposições de Lachenmann com as teorias germinais da música eletroacústica, sobretudo das pesquisas realizadas por Pierre Schaeffer nas décadas de 1940 a 1960 (cujo *Tratado dos Objetos Musicais*, de 1966, se tornaria um marco histórico definitivo na área) e pela intensa reflexão estética em torno de procedimentos composicionais e analíticos orientados a uma abordagem tipomorfológica¹ do som, que resultaria em um conceito basilar na poética do compositor: a *música concreta instrumental*.

Contudo, as implicações de tal aproximação são o fio condutor para a elaboração metodológica deste trabalho. Ao adotar a música concreta instrumental como horizonte conceitual, Lachenmann passa a exprimir em sua obra um direcionamento que busca assimilar a concepção fenomenológica inerente ao *objeto sonoro* schaefferiano no âmbito da música instrumental, fato que, conseqüentemente, denota um conflito de ordem ontológica. Nesse contexto, compreendemos por *ontologia* o *ser* da poética concreta que, por sua vez, é revelado mediante os meios técnicos que se desenvolvem enquanto categorias² históricas.

Assim sendo, uma técnica desenvolvida pelos meios eletroacústicos e orientada à escuta acusmática, ao ser traduzida pela via instrumental lida, necessariamente, com as categorias dialéticas inerentes a este meio. Nesse contexto, o material passa a reportar uma escuta semantizada, cuja saturação indicial tem por objetivo não a suspensão do juízo perceptivo (como na “epoché” husserliana), mas revelar a concretude gestual do evento sonoro nas relações

¹ No âmbito dessa pesquisa, consideramos a diferença entre *morfologia* e *tipologia* de acordo com a descrição inicial de Schaeffer (2017, p. 315) e posterior análise de Palombini (1993, p. 66) em que *tipologia* se refere à identificação e isolamento do objeto sônico de um continuum enquanto a *morfologia* se refere à descrição das qualidades sonoras do objeto. Em Lachenmann, não há uma teorização de objetos, mas sim a identificação de microestruturas (as “famílias sonoras”), sendo o *gesto* a unidade elementar e os *tipos sonoros* [*Klang Typen*] propriamente ditos, normalmente descritos a partir de um comportamento sônico global. Por vezes, adotamos *tipomorfologia* no contexto lachenmaniano apenas pela redundância do termo; no entanto, consideramos as diferentes perspectivas como um dado fundamental para as premissas deste trabalho. Abordaremos esta discussão no segundo capítulo deste trabalho.

² A noção de “categoria histórica” utilizada nesse contexto está vinculada à categoria de contradição, presente no materialismo dialético. De acordo com Santos Neto (2011, p. 138), “as categorias não são produções de um ente isolado em relação ao mundo objetivo, mas expressão de uma forma específica de conhecimento do mundo que é imanente ao próprio mundo, não possuindo nada de estranho ou transcendente ao mundo”. Nesse sentido, entendemos as categorias “concretas” trabalhadas neste contexto, como categorias imanentes a um dado momento histórico e, portanto, o *ser* na poética concreta está diretamente condicionado a este momento.

contraditórias entre *gesto* e dado perceptivo. Nesse sentido, tal contradição revela, em sua condição imanente, as relações contraditórias implicadas no desenvolvimento histórico da música ocidental, visto que o *gesto* é uma força significativa no desenvolvimento técnico e expressivo desta arte.

Portanto, o entendimento ontológico que este trabalho busca evidenciar é sobre a música concreta instrumental enquanto um modo de *ação*, que se afirma conforme as condições históricas, e não como uma mera transposição lógica entre suportes. Nesse sentido, esta pesquisa busca compreender tal perspectiva investigando a maneira com a qual Lachenmann revela uma condição inerente ao *ser* da música – nesse contexto, o *gesto* – enquanto o engendramento de um tensionamento dialético imanente, e de que maneira as problemáticas implicadas na noção de *gesto* em Lachenmann podem ser problematizadas no âmbito eletroacústico, sobretudo, enquanto proposição estética.

Contextualmente, torna-se relevante um panorama sobre o contexto da música ocidental no pós-guerra, período que corresponde ao início da trajetória artística de Lachenmann. Naquele momento, o paradigma instrumental se depara com tecnologias sonoras emergentes, o que incidiria diretamente sobre os procedimentos escriturais. Um aspecto importante deste advento é a abertura de um novo escopo teórico para a elaboração de conceitos, como o próprio conceito de “objeto sonoro” em Pierre Schaeffer, a morfologia do tempo musical em Karlheinz Stockhausen e, posteriormente, o conceito de “tecnomorfismo” explorado pelos spectralistas. Assim, as implicações dessa realidade sobre as observações de Lachenmann são próprias do espírito de uma época; no entanto, consideramos que o compositor vai além ao elaborar uma complexa trama conceitual que, ao assimilar a realidade histórica de seu tempo, viabiliza uma escritura que eleva o material concreto para além de uma representação mimética – isto é, *mimese* enquanto mera transposição de sonoridades concretas do suporte eletroacústico ao instrumental – incorporando a noção de *objeto sonoro* (ainda que não se utilize dessa terminologia) à historicidade gestual da música instrumental.

Nessa direção, as contribuições de Helmut Lachenmann para a emergência do som na segunda metade do século XX, tornam-se interessantes particularmente pela maneira com a qual opera o dado sonoro em sua poética concreta, articulando a temporalidade da obra não apenas a nível local, como ocorre na temporalidade do objeto sonoro schaefferiano, mas a nível global, em que tensiona dialeticamente a própria noção de forma através do seu conceito de *som-estrutura*, última das tipologias descritas em seu ensaio “Klang Typen der Neuen Musik” (*Tipos Sonoros da Nova Música*, 1966). Nessa perspectiva, mais do que a descrição de modelos

tipo, as reflexões estéticas de Lachenmann se direcionavam para a elaboração de questões inerentes à *práxis* composicional, o que podemos observar em sua prolífica produção artística, como nas obras seminais realizadas no âmbito das reflexões sobre a música concreta instrumental, principalmente no período compreendido entre *temA* (1968) e *Accanto* (1978), e em textos posteriores, como *Sobre o Compor* (1986) e *Sobre o Estruturalismo* (1995). Nesse contexto, o clássico questionamento retórico de Pierre Schaeffer (2017, p. 538) sobre como passar do sonoro ao musical, encontraria em Lachenmann, se não uma observação contundente, um direcionamento plausível.

Tal questionamento remete aos impasses históricos com os quais a então emergente música eletroacústica precisou lidar no âmbito composicional, problemas que, em grande parte, permanecem atuais³. Inicialmente, diários pessoais relatam uma preocupação que o próprio Schaeffer demonstrou em relação à necessidade de apresentar obras finalizadas, dadas as condições em que se encontrava no Studio d'Essai, em fins da década de 1940 (Palombini, 1998, n.p.). À época, por ser um espaço cedido pela Rádio Francesa, Schaeffer buscava evitar qualquer percepção de dispêndio de recursos (como tempo, material e estrutura física), visando legitimar seu trabalho e garantir a manutenção do apoio institucional. Tal contexto é um sintoma indicativo das dificuldades inerentes ao tratamento do material⁴ sonoro nos estudos experimentais daquele momento, e as preocupações políticas de Schaeffer apenas confirmavam tais limitações.

No âmbito estético, a complexidade em lidar com o material emergente estava principalmente na não familiaridade dos compositores com a nova realidade técnica e com as necessidades imanentes do material em questão. Schaeffer (2017) comenta em seu tratado as dificuldades iniciais em lidar com um material tão limitado, cuja escassez de recursos técnicos tornava as incursões ao terreno criativo uma tentativa ainda rudimentar. Posteriormente, a aplicação de procedimentos seriais ao material concreto por parte de compositores como Pierre Boulez, por exemplo, era recebida com certa desconfiança por parte de Schaeffer que, embora não imputasse incompatibilidades entre material concreto e serialismo, era avesso ao método e à estética serial (Palombini, 1998, n.p.).

Outro ponto controverso seria a dicotomia entre “música concreta” e “música eletrônica” (*concrète/elektronische*) que, ao apresentar diferentes perspectivas sobre um mesmo paradigma

³ Zampronha (2011) aponta sobre a impossibilidade de reversão das regras de escuta, formuladas por Schaeffer em seu *Solfejo do Objeto Sonoro*, para o campo composicional.

⁴ Assim como em Palombini (1998, n.p.), o termo “material”, quando tratado no contexto da música concreta, refere-se ao som gravado.

(o desenvolvimento musical a partir de novos meios), sintetiza o ideal schaefferiano de uma “música experimental” (Palombini, 1993, n.p.), ou seja, a pluralidade de perspectivas sobre o dado sonoro. Nesse sentido, o GRM - *Grupo de Pesquisas de Música Concreta*, observando as possibilidades sincréticas de diferentes linhas de pesquisa, organiza um grupo de estudos para investigar tais vertentes da música experimental⁵, visando a organização de metodologias possíveis para a elaboração do novo material (Ibidem).

No entanto, após o distanciamento da iniciativa em 1953 e com a publicação de *Vers Une Musique Expérimentale* em 1957, Schaeffer renuncia ao ideal sincrético, mantendo, no entanto, o termo “música experimental” e se afastando da terminologia “concreta” visando dedicar ao “abstrato musical” (Schaeffer, 2017, p. 8), isto é, as pesquisas experimentais em torno do som, que resultaria posteriormente em seu tratado. Entretanto, apesar de sua extensa produção de pesquisa em torno do tema, Schaeffer se concentrou primariamente e compreensivelmente em um desenvolvimento da *escuta* – primariamente pois, apesar do ruído não ser uma novidade àquela altura, o entendimento em torno de sua natureza era ainda insipiente; compreensivelmente, portanto, seria o estudo sobre as propriedades do som, no intuito de classificá-lo e descrevê-lo enquanto um fenômeno emergente na música, na busca de situá-lo enquanto um dado a ser incorporado artisticamente.

Nesse contexto, seu *Tratado dos Objetos Musicais*, embora seja um trabalho fundamental sobre o paradigma sonoro que se emancipa no século XX, buscou inicialmente descrever e analisar o dado perceptivo em detrimento do desenvolvimento do problema formal nos mais variáveis níveis (Gras, 2020, p. 6). Na mesma direção, Zampronha (2011) discute a problemática do objeto sonoro e sua abordagem voltada inicialmente à *escuta*, cuja premissa relega à composição um plano distinto. O autor busca então sintetizar as considerações de Schaeffer no *Solfejo do Objeto Sonoro* a partir de uma perspectiva composicional, ainda que existam lacunas nas proposições schaefferianas entre os planos de *escuta* e *composição*:

Em outras palavras, não se pode presumir que o modo de funcionamento da *escuta* (recepção) possa ser adotado como procedimento de composição (criação): *as regras da escuta não são necessariamente reversíveis em regras de composição*. É esta constatação que, acredito, leva Schaeffer a afirmar que, em outras palavras, o solfejo e a composição musical seguem caminhos independentes (Zampronha, 2011, p. 78, grifos do autor).

⁵ O grupo reunia a *musique concrète*, *elektronische musik*, *music for tape* e “músicas exóticas” (ou “músicas do mundo”), sob a bandeira da “música experimental” (Ibid).

Do mesmo modo, Denis Smalley (1986;1996;1997) propõe a noção de *espectromorfologia* também como um método de organização e descrição do sonoro. Para Smalley (1997, p. 107), a espectromorfologia se propõe a definir a interação entre o espectro sonoro e a maneira pela qual eles são morfologicamente ao longo do tempo. A partir dessa concepção, Smalley busca expandir as categorias de análise tipo-morfológicas em Schaeffer, propondo uma complexa revisão em que estabelece, entre outros, os conceitos de *gesto* e *textura*, tornando plausível um fundamento de estruturação. Nesse contexto, Smalley afirma que a espectromorfologia, apesar de ser elaborada no âmbito da música eletroacústica, não é tão somente um método analítico-descritivo próprio dos meios eletroacústicos, podendo ser estendido aos instrumentos tradicionais (Smalley; Grass; Aragão, 2021, p. 2).

Ao mesmo tempo que Smalley reconhece que a espectromorfologia não está circunscrita à eletroacústica, afirma que a limitação de instrumentos concebidos e desenvolvidos para a “música harmônica” (Ibidem) implica na necessidade de novos instrumentos, justificando ser este o caminho da “música do futuro” (Ibid.). Reconhecemos que tal afirmação, além de conservar um certo anacronismo pela associação consequente de uma hipotética música do futuro a instrumentos do futuro – pois tal suposição, superada, já era uma questão em Russolo e Varèse, cada qual ao seu modo – aparenta não levar em consideração os processos históricos ao qual a própria técnica musical está implicada. Por mais que novas técnicas de criação tenham sido possibilitadas por novos meios instrumentais, é falsa a afirmação de que uma música do futuro necessariamente implique na demanda por novos instrumentos – prova irrefutável deste argumento é que, após o surgimento dos instrumentos elétricos, os instrumentos acústicos não deixaram de existir, sendo, ao contrário, o suporte de experiências e pesquisas em torno dos paradigmas concernentes também à música eletroacústica, tanto pela via da *mimese*, como no tecnomorfismo, quanto pela via de uma ontologia, como em Lachenmann.

Nessa perspectiva, Helmut Lachenmann se torna paradigmático justamente por compreender a condição dialética inerente ao instrumento enquanto produto de um engendramento histórico. Assim, ao invés de negar os caminhos que a música de seu tempo começava a trilhar, compreende tais mecanismos de contradição e busca, por intermédio do *gesto* instrumental, assimilar as novas discussões da emancipação sonora, sobretudo, através da incorporação do ruído, evidenciando uma condição imanente. Nesse contexto, é importante salientar que o *som*, enquanto dado emergente da música ocidental, nunca esteve completamente exterior a ela: desde a relação conflituosa em um trítone, passando pelos

experimentos microtonais de Nicola Vicentino e Emílio de' Cavalieri⁶, por Monteverdi e seu *Stile Concitato*⁷ (que incorporava *tremolos* e *pizzicatos* em um momento ainda crítico a tais sonoridades), à luteria experimental em torno da invenção e estabelecimento do pianoforte⁸ e ao desenvolvimento da percussão e instrumentos não convencionais no século XX, sempre houve um conflito imanente entre instituição e expressão que, em detrimento desta última, relegou à condição subalterna (quando não, indesejáveis) sonoridades consideradas ruidosas para uma determinada situação.

Portanto, através da dimensão histórica do *gesto* em Lachenmann, conscientizando-se da relevância de tal princípio como um meio de investigar o *gesto* na música eletroacústica pela mesma perspectiva, buscamos investigar um caminho possível para aproximar as teorizações do compositor em sua música concreta instrumental como um meio de propor outras reflexões possíveis no âmbito estético da música eletroacústica, seja para fins criativos, seja para fins analíticos. Para tal, buscamos trabalhar com a categoria de *instrumento*, revelada na poética do compositor, para pensarmos então o que entendemos por *instrumento eletroacústico*. Definimos o “instrumento eletroacústico” não enquanto uma categoria *a priori*, mas enquanto uma consequência das discussões realizadas no contexto da *música concreta instrumental* refletidas na música eletroacústica. Assim sendo, a noção de “instrumento eletroacústico” é utilizada para se referir tanto à própria condição da obra eletroacústica (obra enquanto *instrumento*) quanto ao contexto analítico e criativo (a *construção* de um instrumento). Nesse contexto, abordamos o “instrumento eletroacústico” enquanto a consumação do *instrumento imaginário* (o significado veremos no escopo deste trabalho) no contexto da música eletroacústica.

Antes, faz-se necessária uma delimitação do que compreendemos como “música eletroacústica”, dada a variedade de vertentes estéticas associadas ao termo – vertentes que vão desde a arte sonora e suas subcategorias, como a poesia sonora, a instalação sonora e o amplo conceito de paisagem sonora e *soundwalking* estéticas trabalhadas por nomes como Murray Schaffer, Barry Truax, Pauline Oliveros, Hildegard Westerkamp, Luc Ferrari – para citar alguns nomes –, como na eletroacústica que se desenvolve a partir das pesquisas experimentais em torno da estruturação e sintaxe dos novos meios junto aos novos paradigmas instrumentais eletrônicos, como na música *acusmática* e na música mista. Nesse contexto, nos atemos principalmente à segunda vertente, por compreendê-la como a via primeira de problematização

⁶ A título de curiosidade, há um interessante material sobre os experimentos de Emílio de' Cavalieri em <<https://youtu.be/-tyIvvhv1hc0?si=j2xrEHUlyGwMUsm->> Acessado em 28 jan. 2025.

⁷ Me refiro aqui à importante pesquisa de Padovani e Ferraz (2011, p. 12) sobre o desenvolvimento histórico do que os autores identificam como “técnicas estendidas”.

⁸ Op. cit., p. 17.

da nota em torno de uma poética do som, com as pesquisas de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. De um modo geral, no entanto, a proposta de investigação deste trabalho tem como objetivo conclusivo se voltar às poéticas que, através dos dispositivos eletroacústicos, buscam pensar processos de estruturação do material sonoro através da concepção de *gesto* que aqui nos interessa.

Para a investigação do problema proposto, dividimos este trabalho em duas partes: a primeira, em que buscamos investigar as proposições de Lachenmann em seus escritos, a fim de compreender, em seus próprios termos, de que maneira sua orientação radical ao som o aproxima de uma *ética* do concreto, buscando identificar o escopo de sua poética enquanto uma *ação* que engendra na noção de *gesto* uma contradição imanente, própria aos processos dialéticos da tradição musical no ocidente. Ainda na primeira parte, propomos uma análise da primeira obra de sua fase concreta, *temA* (1968), para flauta, violoncelo e mezzosoprano, no intuito de revelar o *instrumento* em Lachenmann; para tanto, analisamos as categorias tipológicas propostas em seu ensaio, *Tipos Sonoros da Nova Música*, associando-as com os próprios mecanismos de produção da obra, com o objetivo de revelar de que maneira o compositor pensa *interface* e *imagem* em sua poética.

Na segunda parte, buscamos realizar uma aproximação do objeto investigado com o campo da eletroacústica. Para tal, realizamos a análise da única obra de Lachenmann para meios estritamente eletroacústicos – *Szenario* (1965), para fita magnética –, a fim de compreender sua concepção estrutural nesse contexto e de que modo a eletroacústica influenciaria em sua práxis – além de breves comentários sobre *Accanto* (1978), para clarinete, orquestra e *tape*, obra que fecha o período de sua fase concreta. Em outro momento, problematizamos a concepção tipológica em Schaeffer e Lachenmann, no intuito de reconhecer as diferenças entre ambas, para então afirmar as características que tornam a proposta lachenmaniana uma ferramenta orientada diretamente para a *práxis* composicional, uma diferença substancial à proposta analítico-descritiva de Schaeffer. Por fim, concluímos com a proposta de incorporar as hipóteses levantadas neste projeto enquanto ferramentas criativas no âmbito da eletroacústica, evidenciando o potencial não apenas estético, mas também pedagógico, possibilitado pelas reflexões aqui presentes.

PARTE I

O conceito de instrumento em Helmut Lachenmann

1.1. Refletir sobre os meios: Helmut Lachenmann e a música concreta instrumental

Na década de 1960, Helmut Lachenmann apresenta o seu ensaio “Klang Typen der Neuen Musik” (*Tipos Sonoros da Nova Música*, lançado em 1966, revisado em 1993), um trabalho fundamental em sua trajetória intelectual. Além de representar uma importante síntese do que viria a ser o *métier* do compositor nas próximas décadas, o artigo é amplamente reconhecido como um texto paradigmático na literatura musical do século XX, trazendo contribuições substanciais para as discussões acerca da noção de morfologia na música contemporânea. Nas décadas subsequentes, o compositor segue publicando e refletindo sobre problemas que já são apresentados implicitamente em *Tipos Sonoros de Nova Música*, como um sintoma da crise generalizada que se seguiu após a saturação do estruturalismo serial, mantendo-se atento, no entanto, às problemáticas musicais possibilitadas pela incorporação de sua abordagem tipomorfológica em sua trajetória.

Historicamente, as proposições de Lachenmann estão inseridas em um momento em que o viés morfológico da obra musical é amplamente discutido enquanto aspecto estrutural (Bonduki, 2021). Nessa mesma época, a pesquisa musical⁹ de Pierre Schaeffer resultaria no *Tratado dos Objetos Sonoros* (1966), uma síntese das investigações iniciadas no final da década de 1940, cuja relevância histórica refletirá a influência do autor da música concreta no âmbito da morfologia sonora, enfatizada através da escuta reduzida, um modo de escuta orientado à autonomia do som. Curiosamente, é com o empréstimo da terminologia “concreta” que Lachenmann passa a fundamentar sua própria poética na década de 1960, a partir do conceito de “música concreta instrumental”. Tal fato é percebido na obra do compositor não apenas como uma postura radical de orientação ao som – embasada, portanto, na teoria de Schaeffer – mas como um princípio estético que buscava elaborar, no campo da música instrumental, as problemáticas de uma discursividade que já não estava atrelada exclusivamente ao paradigma das alturas.

Nessa direção, Lachenmann mantém uma constante reflexão sobre o lugar da percepção no século XX, sendo capaz de conciliar a complexidade de suas elaborações estéticas com sua

⁹ Palombini (1998, n.p.) aponta quatro momentos distintos da trajetória de pesquisa de Pierre Schaeffer, sendo estas: pesquisa de ruídos (1948-49); música concreta (1948-58); música experimental (1953-59) e pesquisa musical (1958-).

prática composicional. Suas inclinações políticas, como a proximidade com a filosofia de Theodor W. Adorno (Tsao, 2016) – sobretudo, a curiosa relação da prática composicional de Lachenmann com os postulados de *Vers une musique informelle* (*Por uma música informal*), de 1961 (Socha, 2018) – além da influência de seu professor, o compositor italiano Luigi Nono, evidenciaram sua aproximação com o pensamento dialético, corroborando para o surgimento de importantes trabalhos como os ensaios “Bedingungen des Materials” (*Condições do Material*, 1978) e “Vier Grundbestimmungen des Musikhörens” (*Quatro Condições Essenciais da Escuta Musical*, 1979)¹⁰, em que realiza uma síntese histórico-dialética do material musical a partir do que chamou de condições inerentes do material, sendo estes os aspectos tonais (por *tonais* compreende-se tanto o *gesto* tonal quanto o mecanismo dialético de tensão e resolução que ocorre, inclusive, em formas não-tonais), sensoriais (a percepção de eventos sonoros complexos, como as tipologias), estruturais (sobre a *poiética* inerente à obra) e existencial (ou *aura*¹¹, sobre memória, arquétipos, experiências, direções extramusicais)¹². Tal perspectiva é um dos fundamentos da orientação estética de Lachenmann, que busca desenvolver a ontologia de sua música concreta instrumental através dos processos dialéticos implicados no desenvolvimento histórico da música ocidental.

Assim sendo, Lachenmann recupera estas mesmas categorias em seu ensaio, “Sobre o Estruturalismo” (*On structuralism*, 1995), em que sintetiza as condições do material pelo viés do “estruturalismo dialético”, conceito pelo qual o autor busca pensar o material musical orientado por uma concepção estrutural continuamente informada e reestruturada pela dialética, partindo de um confronto entre as estruturas predefinidas pelo compositor e as condições inerentes ao material musical – em síntese, o estruturalismo dialético pode ser compreendido como o cerne de toda a teoria estética de Lachenmann. Nesse contexto, os desdobramentos da música concreta instrumental são descritos através da nova orientação auditiva que se revela na desfamiliarização do material através do “tateamento”.

¹⁰ Ambos os textos utilizados nesta pesquisa foram consultados em Lachenmann (2004).

¹¹ “Aura, como portadora de experiências arraigadas na realidade existencial – do cotidiano, das diversas classes sociais, da esfera religiosa, da cultura, da técnica, da história, das paisagens, possivelmente até do inconsciente oriundo de estratos arcaicos de nossa psique, do mundo onírico etc.” (Lachenmann, 2004, p. 61).

¹² As terminologias citadas são apresentadas conforme menções no texto original, *Bedingungen des Materials* (1978). A partir de *Vier Grundbestimmungen des Musikhörens* (1979) e também em *On structuralism* (1995), Lachenmann utiliza, respectivamente, *fisicalidade* e *aura* em vez de *sensorio* e *existencial*. Para esta pesquisa, utilizamos *corporeidade*, traduzido do termo alemão *Körperlichkeit* ao invés de *fisicalidade*, tradução pela qual Lachenmann optou no texto em inglês, por sua conotação fenomenológica mais próxima de *sensorio* (*Sinnliche*), e *aura*, por sua conotação com o sentido do termo em Walter Benjamin.

Em princípio, a noção de *tateamento*¹³ parte de um pressuposto em que o instrumento musical é uma *interface*, cuja configuração de execução e modos de se tocar são informados culturalmente. Ao buscar intervir ativamente sobre as possibilidades técnicas de execução instrumental, visando uma articulação gestual cuja produção mecânica é a lógica motriz do discurso, o compositor instaura o estágio de “percepção liberada” (Lachenmann, 1995, p. 100), situação perceptiva em que as condições apriorísticas do material são “iluminadas” dialeticamente e, posteriormente, reestruturadas.

Nesse contexto, “liberar” o material e “iluminá-lo” dialeticamente depende, primordialmente, de uma postura crítica diante das condições históricas em que esse material está inserido. Para tal, Lachenmann (1980, p. 22) mobiliza o conceito de *aparato estético* para definir a soma de categorias perceptivas que se desenvolvem ao longo da história, como gêneros, estilos e técnicas, assim como as relações sociais da música e o papel das instituições e da indústria cultural, por exemplo. Para o compositor, “a missão da arte não consiste em fugir nem em flertar com as condições que moldam a consciência da sociedade, mas sim em lidar com elas e dominá-las dialeticamente” (Ibidem). Assim sendo, a consciência sobre os processos engendrados no aparato estético contribui para a formação crítica do ato criativo no reconhecimento e conseqüente confronto às condições do material e, tal postura, está alicerçada sobre o entendimento de *beleza* enquanto *rejeição do hábito* (ibid.).

A compreensão de “beleza” enquanto *rejeição do hábito*¹⁴ é um mote elementar na poética lachenmaniana, pois é um dos princípios fundantes de sua teoria estética que, concomitantemente, se desdobra em sua *práxis* composicional. Nesse contexto, a música concreta instrumental é, em síntese, um movimento de recusa a um gesto vigente, no qual o compositor identifica a reificação da escuta através de um pretense sentido de beleza, engendrado por uma regressão reacionária que incorpora o belo através da assimilação ideológica do *status quo* – que, por sua vez, pode ser relacionado à maneira como a tonalidade foi incorporada como finalidade estética em si mesma. De acordo com Hockings (1995, p. 8),

¹³ Lachenmann, 2017, p. 136.

¹⁴ Em carta aberta ao compositor alemão Hans Werner Henze, Lachenmann comenta sobre o mal-entendido em relação ao conceito de “rejeição”, ao se defender de ataques proferidos anteriormente pelo compositor: “E, naturalmente, não se deve perder o jogo polêmico com o conceito de ‘rejeição’, com o qual gostaria de me apontar como o pregador ascético e mal-humorado com o dedo moralizador levantado no deserto de ruídos arranhados sufocados – um espantalho que se oferece como perfeito para ser golpeado devido à interpretação deliberada, como ‘rejeição do público’, do que sempre descrevi simplesmente como um *procedimento de técnica composicional*: a limpeza do que está espalhado ao ar livre, para descobrir o oculto e torná-lo mais claramente experiencial. Minha definição emergencial de beleza como ‘rejeição da convenção’ torna-se, em vez disso, no espelho distorcido da idiotice, ‘rejeição do prazer’. Convenção e prazer como um só: aqui os pequenos burgueses são desmascarados”. (Lachenmann, 1997, p. 192, tradução nossa, *grifos nossos*)

há uma aproximação da crítica lachenmaniana à leitura de Walter Benjamin, que conduz a um entendimento da tonalidade como portadora de um certo hábito de recepção na era da reprodução técnica. Tal afirmação pode estar correta quando tal leitura é realizada na perspectiva reificante; no entanto, ao buscar desfazer o mal-entendido que colocaria em xeque sua postura dialética, Lachenmann afirma que sua música não seria essencialmente uma rejeição à tonalidade, pois esta é uma parte substancial da tradição – ou, conforme Guigue (2011, p. 300), do “ruído branco ocidental” – exemplificando que Schoenberg não rejeitou a tonalidade ao fazer música *atonal*, apenas provocou o que estava posto pela tradição (Steenhuisen, 2004b, p. 14). É nessa direção que, de acordo com o compositor, se consuma a síntese dialética do ato composicional (Ibidem).

Mediante tal reflexão, a *música concreta instrumental* se realiza então enquanto *rejeição* no contexto em que o gesto é revelado não mais como tensão meramente funcional, em sentido tonal de tensão pelo trítone do quinto grau, mas *tonalidade* enquanto movimento processual, resultante do princípio cadencial¹⁵ de tensão e desinência que fundamenta este sistema, mas que também é amplamente identificável em contextos não-tonais, enquanto força motriz direcional. Nesse contexto, a produção mecânica mobiliza a concretude do instrumento, a desfamiliarização de um *hábito* e a conseqüente organização de novas categorias gestuais em torno de uma estrutura, estabelece uma relação dialógica entre estrutura e experiência aurática, induzindo a percepção à reflexão necessária para a emancipação crítica da escuta. Segundo o compositor,

A percepção, assim, percebe a si mesma e vai além disso para perceber também *sua capacidade de penetrar tanto a realidade quanto sua própria estrutura*. Desse modo, é lembrada de sua habilidade de superar a falta de liberdade pelo reconhecimento e, ao fazê-lo, alcançar a liberdade. A auto experiência, provocada por um meio criativo – uma liberação criativa –, torna-se então uma experiência espiritual, ou seja, “artística” e vice-versa. A “ênfase” [leia-se, a produção sonora]¹⁶ que foi assim posta em jogo retorna não apenas purificada, mas também revigorada – “resgatada”. A música só faz sentido “na medida em que suas estruturas apontam para além de si mesmas, para estruturas - ou seja, realidades e possibilidades – ao nosso redor e em nós mesmos.” (Lachenmann, 1995, p. 102, tradução nossa, grifos nossos)¹⁷

¹⁵ Tal conotação é apontada como analogia na primeira tipologia descrita por Lachenmann em seu ensaio, *Klang Typen der Neuen Musik, o som-cadencial*.

¹⁶ Nota do autor.

¹⁷ **Texto original:** “Perception thus perceives itself and goes beyond this to perceive also its ability to penetrate both reality and its own structure. Thus it is reminded of its ability to overcome lack of freedom by recognition and, in doing so, to achieve freedom. Self-experience, provoked by a creative medium, a creative liberation, then becomes a spiritual, i.e. “artistic” experience, and vice-versa. The ‘emphasis’ which has thus been put at stake returns not only cleansed but also recharged – ‘rescued’. Music only has a sense ‘insofar as its structures point beyond themselves to structures – i.e. realities and possibilities – around us and in ourselves.’”

O ato de “*apontar estruturas para além de si*” mencionado pelo compositor, é uma importante alusão sobre como os aspectos estruturais são iluminados pela experiência aurática através da temporalidade inerente ao conceito de *aura*. Tal temporalidade trata não apenas da dimensão local da obra que está sendo realizada em sentido *ad hoc*, i.e., para ser, também, o produto de uma aura em si mesma (como na perspectiva da alteridade aurática benjaminiana), mas de seu potencial em conectar a realidade sônica da obra com a experiência existencial do sujeito (Lachenmann, 2004, p. 46), espelhando-a na própria estrutura. Lachenmann afirma que o conceito de “estrutura pura”, como defendida pelos serialistas é, no máximo, capaz de alienar os meios de suas determinações e significados originais ou ignorá-las ativamente (Ibidem), sendo o tensionamento dialético entre aura e estrutura o caminho necessário para a *iluminação* desta última (Li, 2022, p. 191). Nessa perspectiva, o compositor afirma que “o aspecto aurático parece ser o complemento decisivo e o corretivo mais crucial à pretensão de autonomia inerente ao pensamento estrutural” (Lachenmann, 2004, p. 61).

Nesse contexto, portanto, as outras duas condições do material, *tonalidade* e *corporeidade*, se relacionam diretamente com *estrutura* e *aura*, na medida em que há uma relação de tensão permanente entre as quatro categorias. Em princípio, a *corporeidade*, enquanto foco na produção mecânica e tipo-morfológica do gesto, um confronto ao princípio de gesto tonal (no que tange a reificação gestual deste), contém em si o próprio elemento *estruturante*. De modo análogo, o conceito de *tonalidade* empregado por Lachenmann se relaciona diretamente com a experiência aurática inerente ao conceito que, por sua vez, autonomiza a estrutura através do tensionamento dialético mencionado anteriormente. No âmbito composicional, a tensão estabelecida resulta, enquanto síntese, na práxis laborativa do que entendemos nesta pesquisa como o conceito de *instrumento* em Lachenmann.

1.2. A construção do instrumento

Nessa perspectiva, compreendemos o instrumento em duas dimensões: primeiramente, como mencionamos anteriormente, enquanto *interface*; posteriormente, no desdobramento desta enquanto *imagem*¹⁸. Tal análise, como veremos, de modo algum se pretende enquanto

¹⁸ Tais considerações buscam dialogar com a definição de Padovani (2017) sobre a noção de paradigma instrumental discutida pelo autor em seu artigo: “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*” (Padovani, 2017, p. 2).

uma lógica dualista, como acontece na relação objeto e estrutura em Schaeffer; ao contrário, defendemos que tal definição é uma resultante consequente dos processos dialéticos descritos anteriormente, sendo a *imagem* um resultado direto, apenas e somente, das possibilidades inerentes à *interface*.

Portanto, nesse cenário, o instrumento musical assume a condição de um aparato que se constrói de acordo com as intenções do compositor, contexto em que suas convenções, i.e., os códigos culturais sobre como devem ser tocados, são repensados. No entanto, ao sugerir o “tateamento” como uma ação experimental de reconhecimento das possibilidades sonoras de um instrumento, o compositor não nega a sua carga aurática. Na prática, isso significa que, ao se tocar um piano, por exemplo, encontramos-nos em um território previamente estabelecido, em que técnicas de execução, sonoridades e limitações são conhecidas aprioristicamente e, ao confrontarmos essa realidade a partir do tateamento, não só outras técnicas de execução se tornam possíveis, mas também os processos de estruturação sonora. É nesse contexto que, enquanto *imagem*, o instrumento se apresenta a partir da última tipologia descrita por Lachenmann – o *som-estrutura* – cuja configuração é o resultado global (o *continuum*) do tateamento que, por sua vez, implica como processo o que o compositor denominou como *instrumento imaginário*.

Na poética lachenmaniana, o “instrumento imaginário” é o resultado de ações gestuais que definem uma sonoridade “imaginada”, i.e., a concatenação entre diferentes gestos instrumentais – seja em um único instrumento ou entre instrumentos diferentes – que contribuem para a formulação de um instrumento contextual, que se realiza na própria obra. Segundo Lachenmann (2004) em “Über das Komponieren” (*Sobre o Compor, 1986*), “trata-se justamente de uma imbricação tão intensa entre a articulação de tempo e som que não apenas o som, mas as relações sonoras, estão em função desse ‘instrumento imaginário’”.

Lachenmann faz uma interessante analogia em que o compositor, ao *construir* este instrumento, se equipara ao construtor de um “órgão”, cujas especificidades e modo de se tocar são estabelecidas de acordo com as necessidades deste compositor. Nesse contexto, Lachenmann (2004, p. 37) menciona o conceito de “famílias sonoras” como 1) o manual necessário para se compreender os mecanismos que permitem que este instrumento seja executado; 2) como “membros” dessa família, entende, por exemplo, as teclas; e 3) como “arpejo”, o modo como este “órgão” é revelado temporalmente, quando tocado – enquanto uma *polifonia de justaposições ordenadas* (Lachenmann, 1995, p. 98) Nesse processo, o emprego de suas tipologias, por exemplo, é utilizado como um meio sintático para a elaboração

discursiva, organizando a estrutura orientada pelo som, e não ao contrário, como na *Klangstruktur* serialista.

Nessa perspectiva, nos interessa compreender de que modo Lachenmann organiza a estrutura internas em função da própria obra, elaborando as relações microestruturais não como um dado *a priori*, mas como um dado imanente. Primeiramente, é importante salientar a dualidade entre *morfologia* e *tipologia* em Schaeffer (2017, p. 315); nesse contexto, a *tipologia* é a identificação e separação de um objeto de seu contexto sônico, de um continuum, enquanto a *morfologia* é a análise das características particulares deste objeto (Palombini, 1993a, p. 66). Em Lachenmann, essa divisão não existe de maneira formalizada; no entanto, apesar do compositor não mencionar tal relação em seu trabalho, sua elaboração teórica se assume terminologicamente enquanto “tipologia”, pois visa separá-la de um *continuum* (nesse caso, o *som-estrutura*) a analisá-la em sua própria condição, o que implica, conseqüentemente, em uma concepção também morfológica.

Assim sendo, em Lachenmann não compreendemos ambas as categorias em uma perspectiva dual, mas enquanto produtos de uma única contradição – o engendramento dialético na própria noção de gesto, como analisamos anteriormente. É interessante pensar que, nesse contexto, tal realidade se evidencia justamente pelo fato de Lachenmann não se ocupar em classificar, como em Schaeffer (2017) e posteriormente em Smalley (1986; 1996; 1997), o equivalente a uma categoria morfológica *a priori*, mas enquanto um dado que se realiza na relação entre instrumentista e obra, através das notas de performance. Nesse sentido, concordamos com Gras (2020, p. 20) quando este afirma que Lachenmann parte mais da necessidade da produção do que de uma necessidade de organização prévia em esquemas analíticos. Portanto, é sobre essa perspectiva de *ação* que nos interessa a música de Lachenmann e, sobretudo, a investigação do *instrumento imaginário* e de sua realização no tempo: como um engendramento gestual portador da obra enquanto justificativa em si mesma e da obra enquanto um manifesto existencial que ocorre sobre o tensionamento dialético entre estrutura e aura.

1.3. A situação instrumental em Tipos Sonoros da Nova Música

Ao investigar as proposições de Lachenmann em *Tipologias da Nova Música* à luz de sua própria obra artística, compreendemos que o método descritivo elaborado em seu ensaio resultaria posteriormente no desenvolvimento prático de um problema formal. Nesse sentido, mais do que uma descrição isolada de cada uma das tipologias descritas, nos interessa uma

abordagem que considere a análise das tipologias e suas respectivas gestualidades no contexto de uma obra, a fim de identificar de que modo o compositor elabora uma sintaxe do som no âmbito temporal e, posteriormente, verificar de que maneira tal sintaxe é, senão, a própria realização do instrumento imaginário.

No contexto das tipologias, Lachenmann se apoia em Stockhausen (1963) no emprego dos conceitos *Eigenzeit* (tempo próprio) e *Zeitgeräusch* (tempo de ruído) em uma tentativa de associá-las a conceitos de temporalidade. Nesse contexto, o compositor descreve duas categorias tipo-morfológicas iniciais: a primeira categoria como **som-processo** (*Klang als Prozeß*), abrangendo o “som-cadência” (com seus subtipos, “som-impulso”, “som-sedimentar” e “som-decaimento”) e o “som-estrutura”; a segunda categoria como **som-objeto** (*Klang als Zustand*), abrangendo o “som-cor”, o “som-flutuação” (interno e externo) e o “som-textura”, sendo ambas as categorias analisadas na lógica do “tempo-próprio”, acrescentando ao “som-estrutura” (*Strukturklang*) o conceito de “tempo de ruído”. O “tempo-próprio” indica o tempo necessário para que o ouvido reconheça a natureza de determinada sonoridade, para que possa compreendê-la enquanto um *processo* ou *estado*; já o “tempo de ruído”, refere-se à uma totalidade formal, em que cada um dos elementos sonoros implicados são fundamentais para a percepção estrutural (Lachenmann, 2004; Silva e Ribeiro, 2024). Os elementos sonoros em questão são evidenciados pelo conceito de “famílias sonoras”, que analisaremos com detalhes no tópico referente ao som-estrutura.

Para delinear a condição de tais categorias, propomos o estudo das tipologias a partir do ensaio original de Lachenmann (2004), incorporando as considerações de Guigue (2007; 2011, Mig Tsao (2014) e), Silva e Ribeiro (2024a), além das traduções do texto em alemão para o inglês realizado por Edwards (2024b) e tradução preliminar para o português, realizada por Padovani (2013). No intuito de aplicar tal investigação em termos práticos, optamos por analisar a obra *temA* (1968), para flauta, mezzosoprano e violoncelo. Parte do interesse pela obra é, sobretudo, por ser um trabalho representativo da trajetória do compositor, apontada como o marco inicial de sua *música concreta instrumental*. Para a análise da obra, optamos por descrever os eventos analisados através da partitura, enquanto suporte escritural das intenções do compositor, e sonograma, como um meio de propor outra dimensão visual das interpolações gestuais. Nesse contexto, os trechos analisados nas partituras serão referenciados com a minutagem do respectivo trecho da gravação¹⁹, para verificação integral dos eventos analisados.

¹⁹ A gravação utilizada para esta análise é a versão interpretada pelo Ensemble Recherche (Linda Hirst, Martin Fahlenbock e Lucas Fels) e pode ser acessada em < <https://youtu.be/wzuL82QIF1E?si=UGuW2KF58-OD2La0>>. Acesso em 05 jun. 2025.

1.3.1. O instrumento em *temA* (1968), de Helmut Lachenmann

Historicamente, *temA* (1968) representa um ponto chave na trajetória de Helmut Lachenmann. Nas décadas iniciais de sua formação, sobretudo na segunda metade da década de 1950, o compositor esteve inserido no circuito de Darmstadt, frequentando os cursos de verão e conscientizando-se sobre as discussões estéticas daquele período. Nesse contexto, entra em contato com os trabalhos de Berio, Boulez, Nono, Stockhausen e outros, e sua produção começa a vigorar com obras de sua primeira fase, anterior aos postulados da música concreta instrumental. Obras como *Streichtrio* (1965) e *Interieur I* (1965/1966), no entanto, denotam um compositor habilidoso e consciente dos meios – até mesmo *Szenario* (1965), realizada em meios eletrônicos, é um indício da abertura de Lachenmann para a experimentação e expansão de seu escopo técnico, fato que evidencia a prolificidade criativa que levaria o compositor a estabelecer suas próprias métricas.

Nessa direção, *temA*, ao lado de *Consolation I* (1967) e *Consolation II* (1968), se apresenta como uma das primeiras obras de Lachenmann a contar com o componente textual e vocal como elemento estruturante, dialogando com uma importante (e coincidente)²⁰ tradição de obras que estabelecem novos direcionamentos composicionais a partir das possibilidades inventivas da voz; para Grella-Možejko (2005), Lachenmann não escapa dessa tradição, sobretudo pela densa contribuição teórica pela qual seria respaldada a sua obra a partir daquele momento. Segundo o autor,

É, então, tanto sintomático quanto compreensível que Lachenmann tenha decidido conscientemente trabalhar com textos exatamente quando estava lançando as bases para sua nova estética. Ele provavelmente sentiu que havia chegado o momento de escrever música vocal, que em seu caso desempenhou um papel duplo – como meio e mensagem. Sua decisão de escrever música vocal em 1967/1968, quando as tensões sociais cresciam rapidamente e então explodiam na forma de protestos estudantis, não foi uma coincidência (Grella-Možejko (2005, p. 64, tradução nossa).²¹

²⁰ Grella-Možejko (2005, p. 64) traça uma curiosa relação sobre uma suposta tendência histórica que se repete no percurso de diferentes compositores, que recorrem aos meios vocais em momentos críticos de suas trajetórias, como o caso de Schoenberg, em *Pierrot Lunaire* (Op. 21) e *Vier Lieder für Gesang und Orchester* (Op. 22), obras que antecedem o hiato criativo que culminaria posteriormente na demonstração integral de seu método dodecafônico em *Suite für Klavier* (Op. 25). O mesmo para o período de amadurecimento de Webern (1914-1926), em que se dedicou exclusivamente à música vocal, além de Berio em *Omaggio a Joyce* (1957), Stockhausen em *Gesang der Jünglinge* (1955), dentre outros. Para o autor, a hipótese para tal curiosidade é a de que o texto, usado para fins composicionais, “pode facilmente ser considerado um portador de continuidade e unidade formais e, automaticamente, pode fornecer aos compositores a tão necessária base segura sobre a qual construir o discurso” (Ibidem, tradução nossa).

²¹ **Texto original:** “It is then both symptomatic and understandable that Lachenmann consciously decided to work with texts exactly when he was laying the foundation for his new aesthetic. He most likely sensed that the time had come to write vocal music, which in his case played a double role – as the medium *and* the message. His

De acordo com Lachenmann (2004, p. 378), *temA* é uma obra paradigmática justamente pela maneira como incorpora a respiração – recurso anteriormente fetichizado, segundo o autor, como elemento “humorístico, dadaísta e expressionista” – em um contexto musical rigorosamente construído, conferindo nova significação à ação performática do gesto em questão. Seu título é um jogo retrógrado da palavra em alemão “Atem” (em português, “respiração”), sugerindo, de antemão, não apenas a proposta temática da obra (*Thema*), mas também, em nossa hipótese, uma abstração terminológica que visa denotar o próprio mecanismo energético implicado no ato de respirar (*tem-A-tem*). Todavia, é nesse contexto que o compositor instaura sua “música concreta instrumental”, justamente por ser uma obra que incorpora a mecânica de produção sonora como um elemento central do tensionamento entre *aura* (a respiração como um elemento “dessensibilizado” e assimilado musicalmente) e *estrutura* (os mecanismos estruturais subjacentes à própria obra).


A análise de *temA*, revelada na perspectiva das tipologias, é de interesse substancial para esta pesquisa, principalmente, por propor uma análise tipo-morfológica aplicada à *práxis* composicional. Nesse sentido, evitamos a mera descrição das tipologias dissociadas de um contexto, com o intuito de compreender a proposta tipo-morfológica enquanto um meio de análise que tem como objetivo revelar o próprio instrumental da obra. Entendemos por “instrumental” não um conjunto de técnicas cuja finalidade é a aplicação de análises extrínsecas à própria natureza do objeto artístico em questão, mas como um meio de revelar, no seio da obra, sua própria imanência, que se realiza a partir de suas próprias leis.

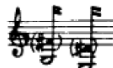
Para identificar o *instrumento*, tal qual o atribuímos na obra de Lachenmann, optamos primeiramente em analisar as notas de performance presentes na partitura, a fim de investigar a descrição que o compositor realiza dos modos de produção das sonoridades escritas. Compreendemos que, desta maneira, é possível analisar a composição do instrumento imaginário partindo da própria *intenção* do compositor ao descrever as especificidades técnicas, para um melhor entendimento da realização gestual. A partir desta primeira análise, nos atemos a excertos da obra que melhor exprimem a processualidade presente na relação entre a concretude do gesto, “famílias sonoras” e resultante tipológica, no intuito de demonstrar as direcionalidades imbricadas na concepção do instrumento imaginário e, por fim, na relação deste com a consolidação do *som-estrutura*. De início, portanto, nos atemos à parte da flauta.


decision to write vocal music in 1967/1968, when social tensions grew apace and then exploded in the form of student protests, was no coincidence.”


Figura 1 – Notas de performance, flauta, temA (1968).


Flute Part

1  Tones which have an oblique cross as note head are to be played with **impure** blowing in order to produce more blowing noise than pitch.

2  Such tones are to be produced with a thrust of the diaphragm.

3  Blow directly into the tube with narrow mouth opening.

3  The same with arched mouth opening.

4  In connection with the last two symbols, the beam over the staff represents the long-held blowing sound.
When the beam is placed **beneath** the staff, it indicates sounds or noises which are to be produced (- at first! -) with the mouth.

Fonte: Lachenmann (1980)

No trecho acima, o primeiro gesto (1) implica em um “som impuro” nos registros indicados através da cabeça de nota em “x”, ou seja, a execução do sopro deve apresentar mais ruído de ar do que alturas definidas, mantendo, no entanto, um certo resquício de altura. No segundo gesto (2), as alturas da cabeça de nota em parênteses são executadas com um *tongue ram*, no intuito de gerar intervalos resultantes, indicados em cabeça de nota branca. Tais intervalos são impossíveis de se executar no registro convencional da flauta e, portanto, são escutados como resultantes acústicas residuais das características físicas do instrumento. Os gestos sugeridos no terceiro tópico (3) são, respectivamente, sopro com abertura de boca estreita (símbolo preto) e sopro com abertura de boca arqueada (símbolo branco). Ambos os gestos lidam com as diferentes resultantes da pressão de ar no interior do tubo.




A quarta e última sugestão gestual (4) é um desdobramento da terceira, com a inclusão de uma linha temporal representando um som de sopro prolongado, incorporando as gestualidades descritas no terceiro tópico. Nesse aspecto, é possível observar uma modificação de ordem tipomorfológica em um gesto pré-existente, com o claro objetivo de elaborar temporalmente o gesto em questão. Tal operação indica uma aplicação distinta e, conseqüentemente, resultantes tipomorfológicas distintas que um mesmo gesto pode engendrar. Além disso, há a construção polifônica entre as diferentes “famílias sonoras”, que se concretizam a partir das relações gestuais do instrumento e da relação gestual entre instrumentos.


Na sequência, é apresentada a parte referente à voz. Nesse contexto, o compositor descreve primeiramente as gestualidades não-textuais, i.e., gestos vocais dissociados de relações textuais (mantendo, no entanto, materiais fonéticos) e, posteriormente, a modificação dos gestos vocais existentes pela inserção de elementos textuais. No entanto, o tratamento textual é estritamente de ordem musical, não se atendo aos valores semânticos do texto, fato que decorre de problemas composicionais também expostos por Luigi Nono²², e que será de suma importância para a análise em questão.

Figura 2 – Notas de performance, mezzosoprano (gestos), temA (1968)





Voice Part

Other than for the usual indication of pitches to be produced, the five lines of the staff also serve to represent the natural speech range. Everything which is notated with a normal x between the lines is to be pronounced in a natural speaking tone, whereby the distinction between

“high” , “medium high” , “medium low” , and

“low”  speaking tones is to be inferred from the notation.

X symbols as well as beams which appear outside the five lines of the staff are **noises** of a brightness which varies with the degree of distance from the staff lines. The tones which are to be produced are those placed beneath the symbols – usually in capital letters but not always. The vowels in brackets indicate the desired vowel coloring of consonants. CH [i]

- 1  – inhale
- 2  – exhale
- 3  – press
- 4 a.A. – with held breath
- 5 ng – snapping at the palate
- 6  – let the tongue flit back and forth between the lips

Fonte: Lachenmann (1980)

Na primeira parte (Figura 2), o compositor descreve a pauta como um registro de tessitura para a voz falada, indicando que cada tessitura sugerida (alta, médio-alta, médio-baixa e baixa), com a cabeça de nota em “cruz”, deve ser executada a partir da naturalidade da fala, representando algo próximo ao *Sprechgesang*, no entanto, sem a conotação do canto. De outro

²² Luigi Nono (2015, p. 60) distingue tratamento *textual* de tratamento *musical* de um texto em uma obra vocal, apontando que as exigências semânticas não se aplicam da mesma maneira para ambos. Nesse sentido, Lachenmann se atenta ao problema de maneiras distintas ao longo de sua trajetória, como veremos adiante.

modo, os gestos notados fora da pauta são ruídos que devem ser reproduzidos com mais ou menos “brilho” (leia-se “brilho” como uma propriedade da tessitura) de acordo com a distância da pauta: quanto mais superior o registro, mais agudo; quanto mais inferior, mais grave. Em geral (mas não sempre) os gestos vocais são produzidos a partir de indicações fonéticas, notadas em letras maiúsculas, abaixo dos gestos musicais. Outros símbolos indicados em sequência numérica representam gestualidades vocais como (1) inspirar, (2) expirar, (3) sons guturais, (4) respiração presa (5) cliques de palato e (6) sons bilabiais realizados com o auxílio da língua.

No trecho seguinte (Figura 3), Lachenmann discute brevemente o tratamento composicional do texto, explicando que, na ocasião de sua aplicação, não há a necessidade de compreensão do conteúdo semântico por parte do ouvinte, sendo o recurso pensado em função dos gestos vocais expirados. Nesse contexto, o compositor utiliza o material textual como um artifício formântico, com o intuito de “modelar” o conteúdo vocal de acordo com as peculiaridades gestuais do texto em questão.

Figura 3 – Notas de performance, mezzosoprano (texto + gestos), *temA* (1968).

The texts (in quotation marks) do not have to be understood by the listeners since they serve to modify the exhalation in a specially conceived manner. They should always be spoken, whispered or murmured a little too quickly. However, the respective characteristic tones or consonants encountered throughout as well as the typical speaking rhythm should be stressed as much as possible.

Two kinds of tremolo are called for when inhaling:
1. by snoring, 2. by a rattling pressure in the back of the throat (which is also possible when exhaling and is also required there). They are indicated as follows:



All the vocal distortions should be conceived instrumentally and never emotionally (which damages the voice...)

Fonte: Lachenmann (1980, n.p.)

Importante salientar que *temA* está entre as primeiras obras em que Lachenmann incorporou a voz como elemento composicional. Naquele momento, o compositor decide organizar o texto não por características semânticas inteligíveis, mas por características fonéticas, visando estabelecer o discurso musical a partir dos diferentes traços segmentais presentes nessa relação. Tal postura diante do texto, é apontada por Lopes (2013) como um artifício ao qual Lachenmann recorre na primeira fase de seu tratamento vocal/textual, compreendendo as obras *Consolation I* (1967), *Consolation II* (1968) e *temA* (1968).

Para o autor (Lopes, 2013, p. 2), nesse primeiro momento, Lachenmann aborda o material textual meramente pela sonoridade do texto, negando a semanticidade. Já em sua segunda fase, compreendida entre *Salut für Caudwell* (1977) e “...Zwei Gefühle...” (1992), há uma busca por evidenciar o significado, preservando o sentido semântico. Há ainda um terceiro momento, possível de ser observada em detalhes na obra *Got Lost* (2008), analisada por Silva e Teixeira (2025) sob a perspectiva da construção do instrumento vocal. Nesse contexto, é possível observar a síntese entre afirmação e negação do significado semântico através dos diferentes tratamentos recebidos por cada um dos textos da obra, evidenciando a dimensão discursiva de ambos as abordagens e da relação entre elas.

Em *temA*, o instrumento vocal é revelado não apenas pela negação das características habituais do emprego da voz, mas pela relação estabelecida com os demais instrumentos, ao afirmar os aspectos vocais através dos próprios mecanismos de produção da voz. Ainda na imagem acima (Figura 3), Lachenmann elabora dois gestos de *tremolo* (“ronco” e “ruído de pressão estridente na parte de trás da garganta”) que implicam em mecanismos pouco usuais, mas que evocam o caráter puramente “instrumental” da voz, no qual devem ser concebidos, evitando qualquer caráter emocional. Assim como descrito no gesto (4) para flauta, há nesta situação a elaboração tipo-morfológica do gesto vocal através da linha temporal, o que implica na relação polifônica processual com os demais gestos instrumentais, própria de um *som-estrutura*.

Figura 4 – Compassos 174-175 - (13’25 - 13’35”). Demonstração da relação entre famílias sonoras, a partir da elaboração temporal dos gestos. Ordem das pautas, de cima para baixo: flauta, voz e violoncelo.

Saiten) allmählich querhen, Bogen bei steigendem Druck übers Griffbrett aufwärts verlagern, allmählich flautete "Ton der III. Saite hinzunehmen".

Fonte: Lachenmann, (1980, p. 25).

Por fim, Lachenmann descreve a gama gestual aplicada ao violoncelo, descrevendo a relação da scordatura com os demais gestos, implicados a partir da expansão da tessitura do instrumento. A scordatura corresponde à seguinte ordem: corda Lá (I) afinada em Sib; corda Ré (II) afinada em Réb; corda Sol (III), mantida e Sol; corda Dó (IV) afinada em Mi. As instruções aqui são menos figurativas, argumentadas através de exemplos apontados diretamente na obra.

Figura 5 – Cello: Notas de performance, violoncelo, temA (1968).

Cello Part

The four strings are to be tuned as follows:

Note that it is always the **stops** and the appropriate strings which are indicated! The resulting tones are indicated by little notes on a neighboring staff above or below or (at harmonics) in parentheses.

Martellato tones are to be produced with the left hand by letting the finger strike against the string. Noises or other sounds to be played in an unusual manner are indicated with beams outside the staff.

The following is to be observed at the legno battuto passages starting at bar 77: The harmonics stops in these passages are intended to prevent the string from vibrating so that the sound of the wood of the bow striking against the string can be heard and varied. As long as this is achieved, it is not important whether any harmonics are actually stopped. The slapping sound of the bow is differentiated by shifting the point of contact of the bow between the bridge and the middle of the string: the nearer it is to the bridge, the higher the slapping sound; the nearer to the middle of the string, the lower it is. Wherever a fixed tone is notated along with the legno battuto, it should be heard together with the legno battuto effect. Vibrations can be produced by slightly shifting the unisono stops so that the pitches of both strings differ about a quarter tone. A gradual shifting allows for a marked acceleration or deceleration of the speed of the vibrations.

Pressed tones can sound rattling or scraping, but should never sound squeaky! By steadily displacing the pressed bow along the string, the rattling sound can be colored more brightly or darkly so that it is possible (and will be necessary!) to produce genuine glissandi of light and dark shadings (see pp. 13 and 14 for example), besides the rattling sounds.

Noisy, impure sounds are best obtained by applying pressure on the bridge and by very lightly touching or grazing the string at the same time. The string should not really start vibrating then, since it only serves to color the string noise. Other noise-like sounds are possible on the inner side of the bridge (below the strings), on the left or right slit of the bridge, and occasionally on the ribs. All further special techniques are described in the music text.

Fonte: Lachenmann (1980)

A descrição textual dos eventos, com seus respectivos exemplos, é traduzida abaixo. Para a tradução, consideramos também o original em alemão, indicando as terminologias originais entre parênteses, quando houver ambiguidades:

Observe que as **digitações** e as cordas correspondentes são sempre indicadas. As notas resultantes são indicadas em notas pequenas em uma pauta adjacente, acima ou abaixo, ou (no caso dos harmônicos) entre parênteses. Os sons de *martellato* devem ser produzidos com a mão esquerda, com o dedo percutindo a corda. Ruídos ou sons que devem ser produzidos de maneira não convencional são indicados com barras, fora da pauta.

Figura 6 – Cello: Ruído na fenda lateral do cavalete, notado fora da pauta, c. 47.

auf Stegschlitz, vertikal mit Bogenhaar
(helles Geräusch)

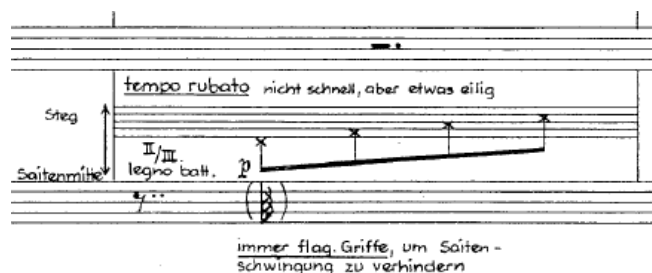
p

(direkten Pfeifton vermeiden!)

Fonte: Lachenmann (1980, p. 6)

O seguinte deve ser observado nas passagens de *legno battuto*, começando no compasso 77: os pontos de harmônicos nessas passagens têm como objetivo evitar que a corda vibre, de modo que o som da madeira do arco batendo na corda possa ser ouvido de forma variada. Contudo que isso seja alcançado, não importa se algum harmônico é realmente interrompido.

Figura 7 – Cello: Compasso 77, temA (1968).



Fonte: Lachenmann (1980, p. 11)

O som percussivo do *legno battuto* é diferenciado pela mudança do ponto de contato do arco entre o cavalete e o meio da corda: quanto mais próximo do cavalete, mais agudo será o som do *battuto*; quanto mais próximo do meio da corda, mais grave será. Sempre que um som fixo for notado junto com o *legno battuto*, ele deve ser ouvido junto com o efeito de *legno battuto*. As vibrações [por batimento acústico] podem ser produzidas deslocando ligeiramente as digitações de uníssono, de modo que as notas de ambas as cordas possam divergir cerca de um quarto de tom. Uma mudança gradual permite uma aceleração ou desaceleração acentuada da velocidade das vibrações. Sons pressionados podem soar ranhosos (*knarrend*) ou ásperos (*schnarchend*), **mas nunca estridentes**. Ao deslocar firmemente o arco pressionado ao longo da corda, o som trepidante pode ser *colorido* de forma mais brilhante ou mais escura, de modo que, além dos sons trepidantes, seja possível (e será necessário) produzir glissandi de variação tímbrica, com nuances claras e escuras (veja pp. 13 e 14, por exemplo).

Figura 8 – Cello: Exemplo p. 14, c. 93.



Fonte: Lachenmann (1980, p. 14)

Sons com ruídos e impurezas são melhor obtidos aplicando pressão na região do cavalete e tocando ou raspando levemente a corda ao mesmo tempo. A corda não deve entrar em vibração plena, mas apenas servir para *colorir* o ruído do arco. Outros sons semelhantes a ruídos são possíveis na parte interna do cavalete (abaixo das cordas), na fenda esquerda ou direita do cavalete e, ocasionalmente, nas ilhargas do instrumento. Todas as outras técnicas especiais são descritas na própria notação musical. (Lachenmann, 1980, n.p., tradução nossa, *grifos nossos*).

A complexidade dos gestos descritos, serão analisadas no contexto da obra, buscando apontar a relação entre “famílias sonoras”, assim como suas resultantes tipológicas, em passagens específicas. Para tal, utilizaremos uma abordagem que considere a construção hermenêutica da obra através dos pressupostos lachenmanianos, expostos em seus ensaios e, em partes, analisados anteriormente neste capítulo. No entanto, relacionar as gestualidades descritas com a finalidade discursiva em que são aplicadas, demanda uma *escolha* interpretativa que, deste modo, serão descritas no contexto da análise.

1.3.2. O som-objeto (*Klang als Zustand*)

Iniciamos a análise das tipologias na ordem inversa à qual Lachenmann inicia o seu ensaio, iniciando pela categoria de *som-objeto* (ou *som-estado* [*Klang als Zustand*])²³. O motivo para tal, se justifica por uma tentativa de evidenciar as relações estruturais em que um *som-objeto* pode ser contextualizado em um contexto processual, assim como apontar as características cadenciais em diferentes estágios estruturais, próprias de um *som-estrutura*.

Assim sendo, o *som-objeto* compreende três tipologias, sendo estas o *som-cor* (*Klangfarben*), o *som-flutuação* (*Fluktuationsklang*) e o *som-textura* (*Texturklang*). O som-objeto é definido por sua qualidade estática, cujo *tempo próprio* é externo à sua própria temporalidade, ou seja, o tempo necessário para o reconhecimento de suas qualidades não está em seu tempo de duração, podendo este ser tão longo ou curto quanto o desejado (Lachenmann, 2004).

O interesse terminológico por “*som-objeto*” em vez de “*som-estado*” ocorre por dois motivos: primeiramente, por ser uma abordagem que não subverte a natureza fundamental do som enquanto *estado*; segundo, que a ideia de um *som-objeto* nos parece mais adequada, sobretudo, pelas características sintáticas inerentes a esta categoria, análogas às possibilidades de manipulação de um *objeto sonoro*, na perspectiva schaefferiana. No entanto, a discussão instaurada sobre o conflito ontológico entre o *som-objeto* de Lachenmann (intermediado por um tensionamento dialético inerente ao *gesto*, na tradição ocidental) e o *objeto sonoro* (enquanto correlato da *escuta reduzida*), serão abordados posteriormente, na segunda parte deste trabalho.

²³ A interpretação mais recorrente para *Klang als Zustand* tem sido a tradução literal, “som-estado”. No entanto, para este trabalho recorreremos à abordagem de Silva e Ribeiro (2024), em que a terminologia adotada é a mesma de Tsao (2014), “som-objeto”, pelos motivos evidenciados no texto.

A primeira tipologia objeto que Lachenmann aborda em seu ensaio é o *som-cor*. Morfologicamente, o compositor (2004, p. 8) define o som-cor enquanto uma tipologia com um *tempo próprio* extremamente curto, em que o ouvido é capaz de registrar instantaneamente o resultado vertical constante de sons ou parciais simultâneos, cuja densidade sonora e contorno são estáticos. Portanto, o som-cor é definido por sua condição micro temporal (frequências, intervalos, harmônicos). Em *temA*, sua ação pode ser percebida em passagens de sustentação de sonoridades estáticas, que evitam ataques concisos. No contexto abaixo, sua aplicação é percebida através da composição de uma camada através do *continuum* revelado pelo violoncelo; sobre o *continuum*, gestos menores são superpostos, estabelecendo um contraste entre planos.

Figura 9 – Representação de um som-cor - Cc. 82-89 (7'04"-7'40"). Ordem da pauta: flauta, voz e violoncelo.

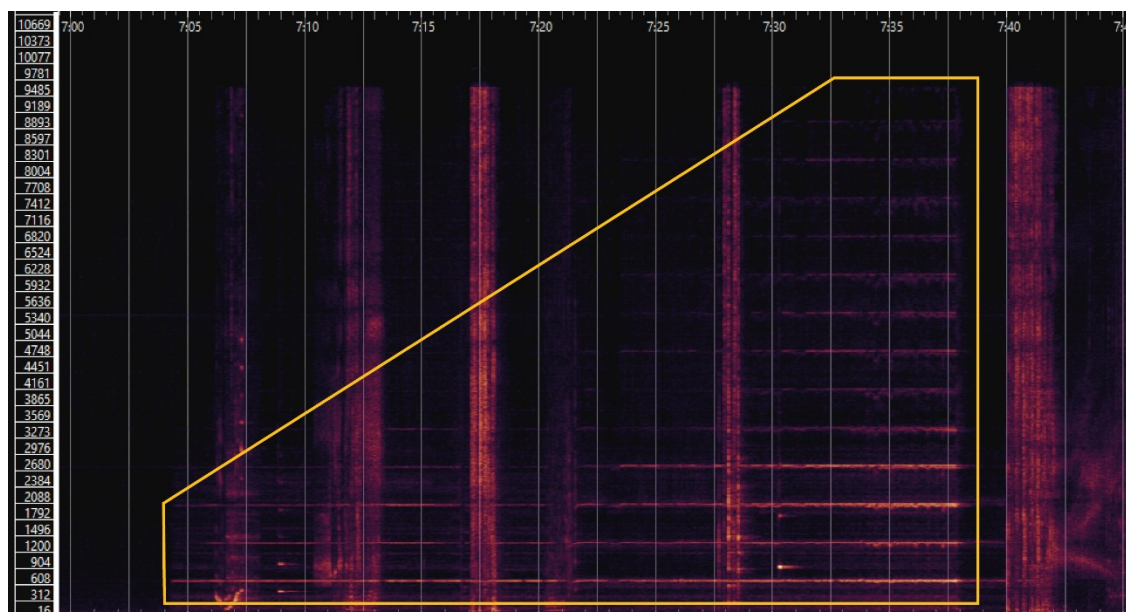
13

The image displays three systems of a musical score, labeled [81], [85], and [89]. Each system consists of three staves: Flute (top), Voice (middle), and Cello (bottom). The music is written in 3/4 time and includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, *f*, and *mp*. German lyrics are written under the voice staff. Performance instructions for the cello include *II. (p)*, *III. (p)*, *ppp cresc. unisono*, *allmählich Bebungen*, *Steg*, *Seitenmitte*, *legno baßt.*, *III.*, *IV.*, *+ Schlag legno auf Saitenhalter*, *mart. (mit der li. Hand)*, *+ flieg. Griff*, *+ Flatterlippe.*, *mit etwas Ton*, *Flatterlippe (dunkel)*, *+ Sington*, *flieg. (siehe Takt 47) poco a poco non flieg. legno soft, immer näher zum Steg (nicht gliss.!)*, and *sub.*. The score is marked with measure numbers 81, 85, and 89, and includes a reference number HG 737.

14

Fonte: Lachenmann (1980, p. 13-14). Edição nossa.

Figura 10 – Espectrograma da passagem acima. O som-cor produzido pelo violoncelo é representado aqui por listras na horizontal. Os segmentos verticais funcionam como gestos superpostos ao continuum, indicando a sobreposição de eventos, sendo o som-cor o evento polifônico predominante.



Fonte: Elaboração nossa (Sonic Visualiser).

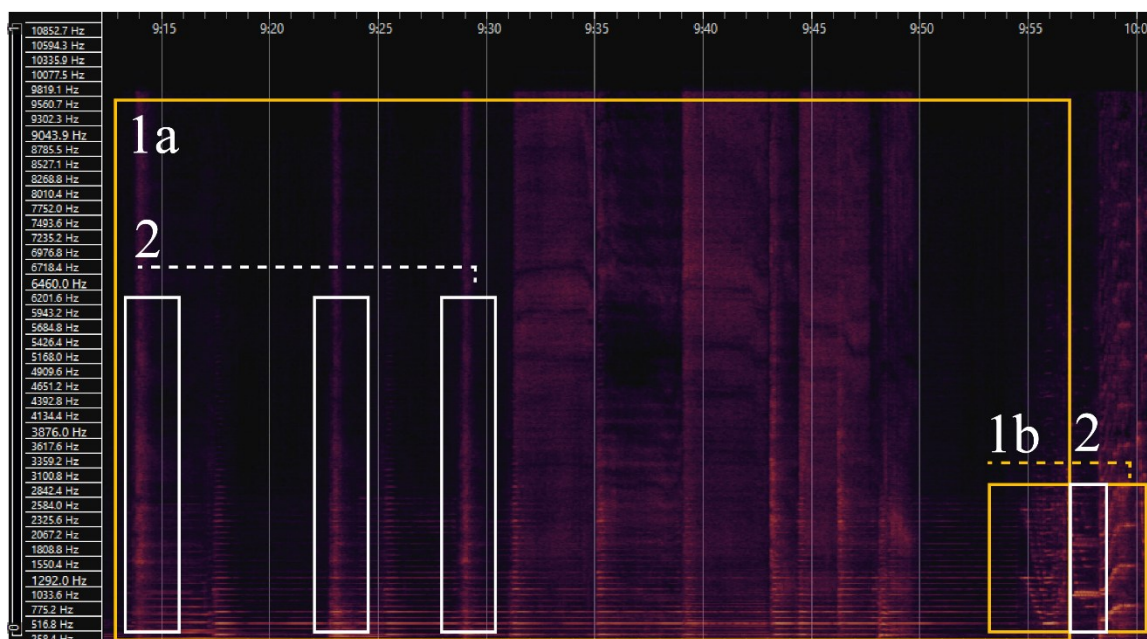
No momento em que um som-cor incorpora pequenas oscilações (como, por exemplo, *trilos* ou *trinados*), reiterando periodicamente tais elementos em sua estrutura, percebemos então a terceira tipologia: o *som-flutuação* (Lachenmann, 2004, p. 9-14). Nessa tipologia, as oscilações ocorrem tanto na estrutura interna, em que o contorno se mantém estático, quanto na estrutura externa, onde o contorno também se move periodicamente junto aos seus elementos internos. De acordo com Lachenmann (Ibidem), tal tipologia representa uma sonoridade que não pode ser experienciada simultaneamente, mas de acordo com o seu desdobramento temporal. No entanto, percebe-se que sua categoria difere de um som-processo, pois sua temporalidade pode ser definida exteriormente, sendo as suas oscilações uma característica própria de seu *estado*. 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.

No exemplo abaixo, é possível perceber a flutuação externa em duas dimensões, sendo a primeira (1a) de caráter global, mobilizando toda a instrumentação e a segunda (1b), de caráter individual, manifestando o mesmo princípio flutuante, mas em perfil gestual isolado (o *glissando* no violoncelo). Ao mesmo tempo, é possível perceber a flutuação interna (2) a partir da flauta nos primeiros compassos, através do *frullato*, e no último, através do *trinado*.

Figura 11 – Representação de um som-flutuação - C.c. 108-113 - (09'12"-09'58").

Fonte: Lachenmann (1980, p. 16).

Figura 12 – Representação de um som-flutuação, correspondendo ao trecho da partitura. Nessa imagem, é possível perceber as linhas verticais na base, sugerindo um som contínuo, intercalado por segmentos verticais, responsáveis pelo contorno externo do contínuo.



Fonte: Elaboração nossa (Sonic Visualiser).

A última tipologia listada na categoria de *som-objeto*, o *som-textura* é descrito como um som complexo, cujo desenvolvimento se comporta de maneira semelhante ao som-flutuação, diferenciando-se deste por não apresentar em suas oscilações um padrão de desenvolvimento definido. De acordo com Lachenmann (2004), 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. Ainda assim, sua duração intrínseca (tempo próprio) independe de sua duração total, sendo a percepção de um som-textura condicionada diretamente pela capacidade subjetiva do ouvinte em apreender a totalidade do evento perceptivo.

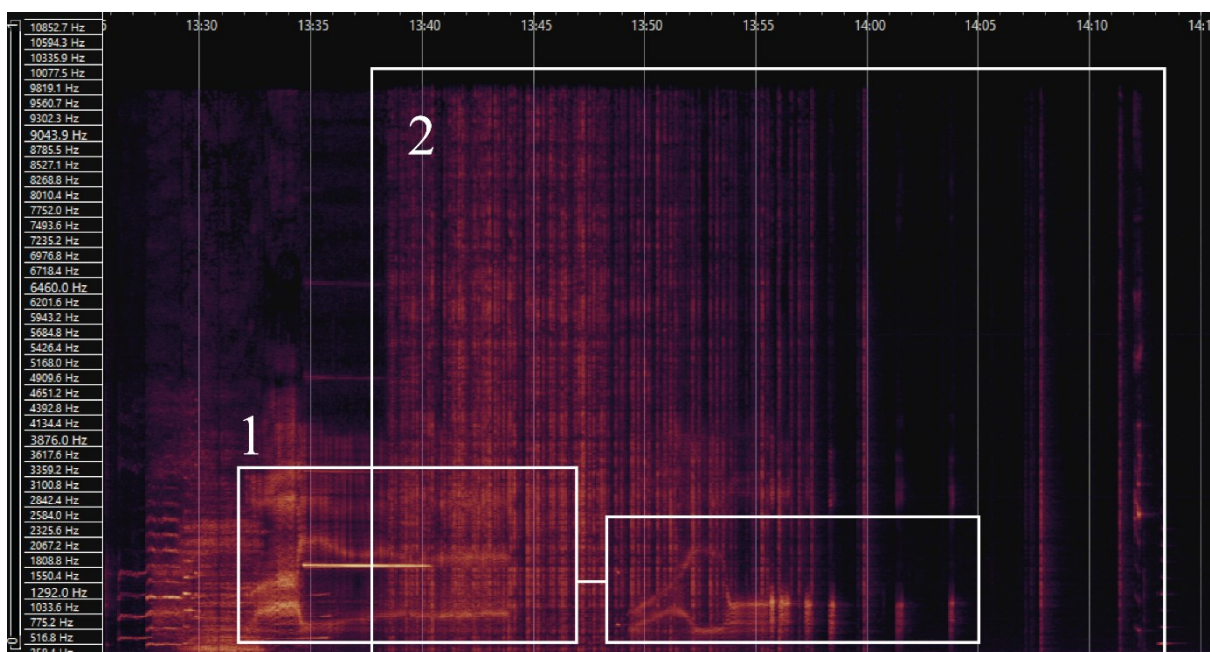
Figura 13 – Som-textura - C.c 174-179 - (13'26"-14'12").

The figure shows three staves of musical notation with extensive performance instructions in German.
Measure 173: Includes instructions like "mit Trompeten-Ansatz", "ff", "mp", "gesungenen Ton durch unnatürlichen Druck verzerren", "Flatterzunge", "fff", "fff knatternd", and "(V) (deutliche Vokal-Änderung)".
Measure 178: Includes "poco a poco rit. (langsamer knattern)", "rit. molto", "Continuando sempre", and "immer gepreßt bleiben!".
Measure 179: Includes "Flöte bleibt bewegungslos", "stumm (Mund aufreißen, sofort schließen)", and "keinesfalls Lippen zusammenpressen!".
 A red box highlights a section in measure 173, and a red arrow points from it to measure 178. Another red box highlights a section in measure 178, and a red arrow points from it to measure 179.

Fonte: Lachenmann (1980, p. 25-26).

Nos compassos 174 e 175 do exemplo acima, há um primeiro indício do som-textura que se desenvolverá integralmente a partir de 176. O primeiro quadro (1) apresenta um gesto vocal gutural, que será ligado polifonicamente ao gesto do violoncelo no segundo quadro (2). Nesse momento, há uma nota de instrução solicitando ao violoncelo que coloque o arco sob as cordas, de modo que o atrito da crina com o corpo do instrumento produza um som textural, cuja complexidade é percebida imediatamente. As qualidades texturais aqui são percebidas a partir de micro variações granulares aperiódicas, internas ao som - ao contrário de um som-flutuação, que apresenta uma regularidade de fluxo periódica.

Figura 14 – Representação de um som-textura. No espectrograma, a densidade de energia que inicia pouco antes de 13'40" (quadro 2), corresponde às micro variações internas resultantes da pressão da crina do violoncelo.



Fonte: Elaboração nossa (Sonic Visualiser).

.

1.3.3. Manipulações teóricas de um som-objeto

No exemplo abaixo, o trecho identificado é um exemplo de como Lachenmann manipula um som-objeto enquanto estrutura composicional. Através de sua maleabilidade, é possível distender as temporalidades e fundir diferentes camadas de som-objeto, a fim de compor uma determinada sonoridade. Estruturalmente, o som composto assume funções sintáticas ao ser assimilado pela estrutura global da obra, corroborando para a realização do discurso de diferentes maneiras. No exemplo analisado, o som-objeto, baseado na textura da respiração, assume um papel estrutural ao ser transformado em uma *camada-objeto*, expandindo

gradativamente o gesto anterior. Não há, nesse contexto, um desdobramento literal do gesto *respirar*, enquanto procedimento de reverberação artificial, presente no som-processo (como veremos no tópico seguinte), mas sim uma alusão ao ato de expansão que tal gesto contém em sua própria condição. Assim sendo, a *camada-objeto* funciona como uma distensão temporal do princípio elementar da obra (respiração), que tem como principal característica o tensionamento formal por acúmulo de densidade. Posteriormente, a “resolução” do tensionamento ocorre através da liberação de uma cadeia de gestualidades de outra natureza.

Figura 15 – Sobreposição de tipologias distintas, caracterizadas pelo som-objeto. Cc. 48-57 (03'42" - 04'23").

The figure displays a musical score for three staves, annotated with various performance instructions and dynamic markings. The score is divided into three main sections, each highlighted with a different color corresponding to the legend:

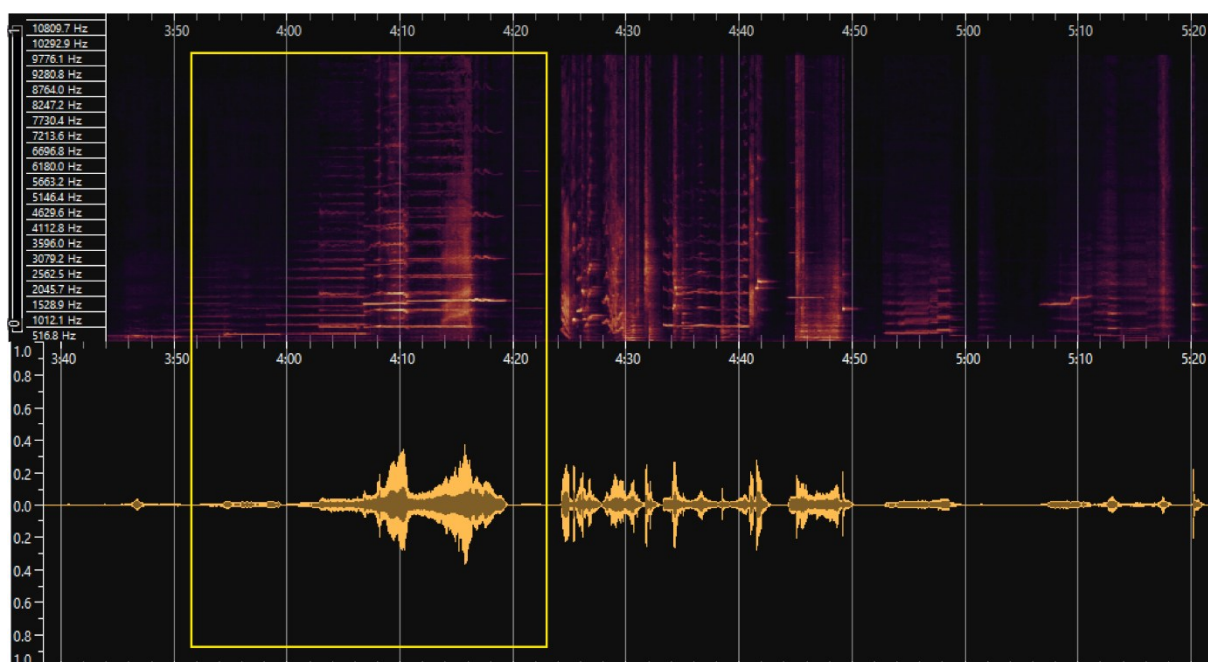
- Yellow (Som-textura / Texturklang):** This section covers measures 48-52. It includes instructions like "geräuschlos atmen!" (breathe silently!), "ganz entspannt" (completely relaxed), "auf Stegslitz, vertikal mit Bogenhaar (hellere Geräusch)" (on the bridge slit, vertically with bow hair (brighter noise)), and "einatmen auf tiefem V-Spiratorem (sotto voce)" (breathe in on a low V-spirator (sotto voce)). Dynamic markings range from *pp* to *ff*.
- Purple (Som-cor / Klangfarben):** This section covers measures 53-57. It includes instructions like "Vibrato accel. rit. (schrittweise, übertrieben!)" (Vibrato accel. rit. (stepwise, exaggerated!)), "sub. non vibrato (ganz starr)" (sub. non vibrato (completely rigid)), "glässig schreiend einatmen" (drunkenly screaming breathe in), "Luft anhalten" (hold breath), "prestissimo II", and "ganz starr" (completely rigid). Dynamic markings range from *pp* to *fff*.
- Blue (Som-flutuação / Fluktuationsklang):** This section covers measures 58-62. It includes instructions like "arco tonlos auf Zange" (arco tonless on tongs), "auf Stegslitz, vertikal mit Bogenhaar (hellere Geräusch) (direkten Pfeifen vermeiden!)" (on the bridge slit, vertically with bow hair (brighter noise) (avoid direct whistles!)), and "einatmen auf tiefem V-Spiratorem (sotto voce) n auf Seilenhalter gepreßt" (breathe in on a low V-spirator (sotto voce) n on string holder pressed). Dynamic markings range from *pp* to *mf*.

A legend at the bottom identifies the color-coded areas:

- Yellow: Som-textura (Texturklang)
- Purple: Som-cor (Klangfarben)
- Blue: Som-flutuação (Fluktuationsklang)

Fonte: Lachenmann (1980, p. 7).

Figura 16 – Representação espectral dos eventos acima. O quadro em destaque apresenta o aspecto cadencial de tensionamento, implícito no acúmulo de densidade do som-cor. Posteriormente, é possível perceber o equivalente a uma “resolução” e, alguns segundos depois, o decaimento de energia dos eventos.



Fonte: Elaboração nossa (*Sonic Visualiser*).

1.3.4. O som-processo (*Klang als Prozeß*)

O *som processo (Klang als Prozeß)* é a primeira categoria descrita em *Tipos Sonoros da Nova Música* (2004), apresentando duas tipologias características: o *som-cadencial (Kadenzklang)* e o *som-estrutura (Strukturklang)*. De início, o som-cadencial pode ser descrito como um processo teleológico, cujo desdobramento e resultante pode ser explicado através de suas próprias causas. Nesse sentido, as subclasses presentes em um som-cadência, como *som-impulso (Impulsklang)*, *som-acumulado (Einschwingklang)*²⁴ e *som-decaimento (Ausschwingklang)*, são ilustrativos para se compreender a teleologia implicada em seu modo de produção, justificando-o, portanto, na categoria de “processo”.

Para uma melhor definição da tipologia como um todo, o som-impulso é uma ocorrência que se realiza 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

²⁴ Abordamos em Silva e Ribeiro (2024a) as diferentes compreensões acerca das traduções possíveis para o termo *Einschwingklang*: em Padovani (2013), como “som-sedimentar”; Edwards (2024b), como “som-ataque”; Tsao (2014), que decide por manter a subcategoria “som-ataque” enquanto uma hierarquia interna ao *Impulsklang* em função desta; e Guigue (2007), que traduz para “som-acumulado”. Optamos pela tradução de Guigue (2007), *Einschwingklang* como “som-acumulado”, por estar mais próximo dos exemplos esquemáticos ilustrados por Lachenmann (2004), sobretudo, em seu exemplo direto da obra de Luigi Nono, “La terra e la campagna”.

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-acumulado, que se define enquanto a sustentação de uma sonoridade a partir de múltiplos ataques e o som-decaimento, baseado no processo de supressão/desconstrução dessa sonoridade, cujo conteúdo espectral pode permanecer perceptível mesmo após o desvanecimento.

Uma analogia interessante apontada por Guigue (2011, p. 293, *grifos do autor*), relaciona o som-cadência a categorias tradicionais, como “a articulação clássica tripartita *arsis-thesis-katalexis*, igualmente designada por *anacruse-acento-desinência*, ou ainda *initium, motus e terminus*”. Silva e Ribeiro (2024a), em referência à música eletroacústica, apontam o som-cadencial como um “envelope de som”; Sabbe (2006, p. 29)²⁵ faz uma analogia semelhante, apontando que as categorias de *som-impulso*, *som-acumulado* e *som-decaimento* não existiriam sem a experiência eletroacústica do compositor. Tal aproximação encontra paralelos também em Denis Smalley (Guigue, *op. cit.*), a partir do modelo *onset, continuant e terminantion*, evidenciando novamente a relação das proposições de Lachenmann com as funções estruturais na música eletroacústica.

Em síntese, um “som-cadencial” é, portanto, um som que possui um desdobramento processual implicado a uma fonte causal, possuindo um início (impulso), um meio (acúmulo) e um fim (decaimento), não podendo este processo ser estendido a partir de uma lógica de “congelamento” do som, como em um *som-objeto*, pois o seu *tempo próprio* (o tempo necessário para que se perceba suas qualidades) está em seu tempo de duração. Nesse contexto, um som-cadencial se realiza não apenas em uma sonoridade individual, que apresente um perfil causal como o descrito, mas recorrentemente em eventos compostos, em que a interação entre gestos distintos resulta em um som-cadencial, pois os diferentes impulsos só são percebidos através de um contexto relacional.

O exemplo abaixo busca exemplificar tal realidade, ressaltando a reverberação de um *som-impulso*. Nesse contexto, a reverberação natural do *pizzicato* no violoncelo (quadro 2) é dissipada artificialmente pelo *frullato* na flauta. No segundo quadro, a voz é aplicada, a princípio, para estender a reverberação da flauta. Entretanto, ao permanecer estática, a voz transforma-se em um *som-cor*. A passagem é ilustrativa ao apontar de que maneira um Lachenmann opera o agenciamento entre diferentes sonoridades, a fim de construir o discurso.

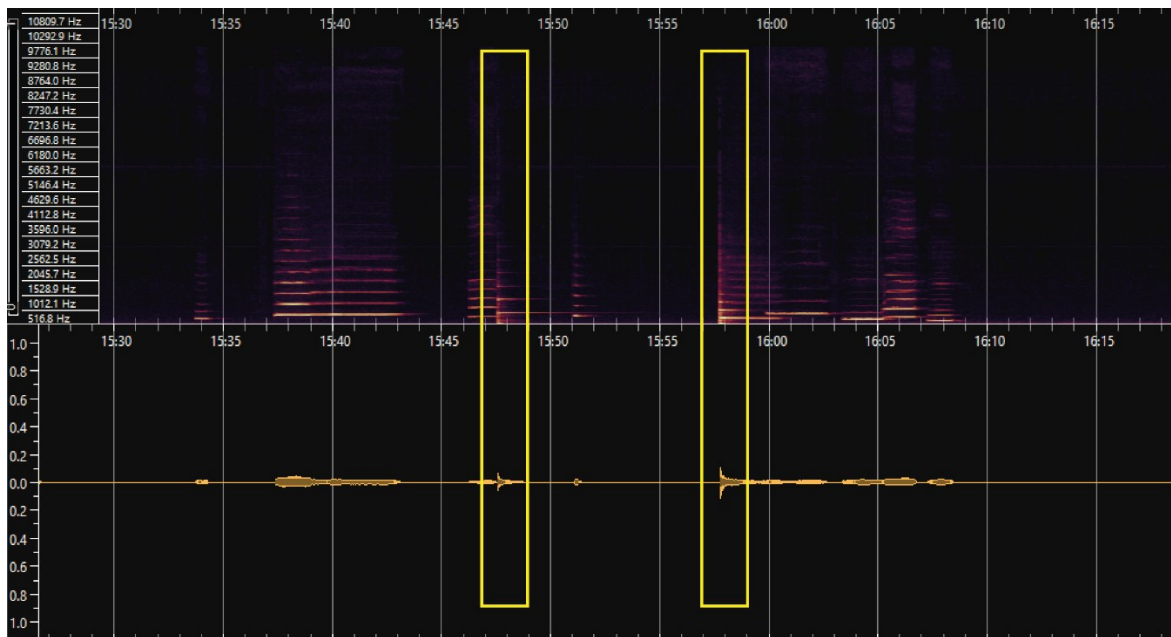
²⁵ A citação em questão será retomada com mais detalhes na segunda parte deste trabalho.

Figura 17 – Som-cadencial demonstrado em um som-impulso (violoncelo, pizz.) com reverberação artificialmente estendida (flauta e voz). C.c. 184-186 (15'45" - 16'10").

28

Fonte: Lachenmann, (1980, p. 28)

Figura 18 – Representação espectral da passagem acima.



Fonte: Elaboração nossa (Sonic Visualiser).

1.4. Som-estrutura (*Strukturklang*) e estruturalismo dialético

A última categoria descrita por Lachenmann em seu ensaio, o *som-estrutura* (*Strukturklang*), sintetiza o desenvolvimento temporal enquanto condição formal em si mesma, assimilando todas as estruturas, isto é, as tipologias anteriores. Conforme Lachenmann, o som estrutura é composto por “sons separados que não são de forma alguma idênticos ao caráter geral do som” (Lachenmann, 2004, p. 18). Nesse contexto, o tempo próprio (*Eigenzeit*) do som estrutura é diretamente proporcional à sua duração, sendo este, portanto, categorizado enquanto um som-processo. No entanto, devido à sua composição, Lachenmann (2004, p. 18) o define a partir do conceito de “tempo de ruído” (*Zeitgeräusch*), em que cada um dos pormenores estruturais se torna primordial para a transmissão de um caráter macroestrutural.

No início da década de 1960, desenvolvi uma espécie de tipologia sonora 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, tradução nossa, *grifo nosso*).²⁶

Nessa perspectiva, Lachenmann estabelece o *som-estrutura* como uma síntese do estruturalismo dialético (Lachenmann, 1995), demonstrando-o através do entendimento de *forma* enquanto um confronto dialético-adorniano entre o “rigor do conceito e a polissemia que

²⁶ Texto original: “In the early 60s I had developed a sort of typology of sounds which took as its point of departure the purely physically determined (however unrealistic this may be) acoustic perception of individual sounds – and culminated in “structural sound” or, conversely, “sound structure”. Structure as a dialectical object of perception, inasmuch as the musical meaning and aural experience of individual sounds or their elements were not determined just by themselves – i.e., by their own direct physical characteristics – but by their relationship to their immediate and wider environment, their affinities, the various roles they played in a context or hierarchy – whatever form it might take – created by the composer and for which he assumed responsibility. The result was that in the concept of “structural sound” the old dualism of sound and form disappeared because the idea of sound ultimately resulted from the tentative concept of form, and conversely the idea of form inevitably resulted from the concept of sound. “Structure” was defined as a “polyphony of ordered juxtapositions” – which embraced the serialists’ approach with their gradation and projection of parameters, but was based on the inner dialectic of sound and form, and was thus largely in keeping with the ideas of the avant-garde, inasmuch as they – as has already been said - thought in terms of “syntactical” models - which always implies development, the establishment of an order, sequences and their hierarchical projection in time – and at the same time also the development and extension of specific sound categories.”

caracteriza a manifestação artística” (Socha, 2015, p. 13) estabelecendo uma tensão entre “música como discurso e música como aspecto fenomênico da experiência sonora” (Tsao, 2014, p. 235, tradução nossa), o que evidencia a sua inclinação fenomenológica diante da experiência composicional. Assim, segundo Lachenmann, “com o som-estrutura, a concepção sônica e a concepção formal se fundem em uma só” (Lachenmann, 2004, p. 20, tradução), denotando, portanto, sua condição dialética.

1.4.1. O som estrutura em *temA*: as famílias sonoras

Ao descrever a categoria processual do som-estrutura, Lachenmann afirma que “não é possível continua-lo pelo tempo que se desejar, como se pode fazer com o som-cor ou o som-textura e que, portanto, “(...) a ‘estrutura’ pode ser definida como uma polifonia de ordenações [*Anordnungen*]” (Lachenmann, 2004, p. 18; Lachenmann, 2024). Nesse contexto, a ideia de uma “polifonia de justaposições ordenadas” será trabalhada por Lachenmann incorporando o conceito de *famílias sonoras* (Lachenmann, 1995, p. 98). Para o compositor, a definição de “família” refere-se a um conjunto de enunciados sonoros autônomos, com contrastes e similaridades que os permitem realizar conexões temporais com base em uma lógica polifônica. Assim sendo, a temporalidade formal ocorre a partir do agenciamento entre essas “famílias”, contexto no qual se consuma o próprio som-estrutura.

Tome estrutura como uma polifonia de ordenações. Na base de cada uma dessas ordenações está uma escala de eventos sonoros percebidos de uma forma ou de outra. Estes são eventos que, apesar de todas as diferenças entre eles, estão, no entanto, mutuamente ligados a um único caráter, uma ideia sonora que os une. Tal ideia, portanto, não é discernível de imediato em um evento individual, assim como um único membro de uma família seria suficiente para representar a família à qual ele pertence²⁷ (Lachenmann, 2003, p. 12, tradução nossa).

No exemplo abaixo, é possível analisar de que maneira a citação acima se realiza na passagem processual de um *som-estrutura*.

²⁷ Texto original: “Take structure as a polyphony of orderings. At the basis of every such ordering lies a scale of sounding events felt out in some way or another. These are events that despite all difference between them are nonetheless mutually bound to a single character, a sound idea that links them. Such an idea is, accordingly, not discernible without further ado in an individual event, just as little as a single member of a family would suffice to represent the family to which he belongs.”

Figura 19 – Som-processo denotando um perfil cadencial de uma *Strukturklang*. Cc. 13-24 em temA (1968).
 Cada cor organiza perfis cadenciais + famílias sonoras que, somados, resultam em uma processualidade.
 Ordem das pautas, de cima para baixo: flauta, voz e violoncelo.

The musical score is divided into four systems, each with a color-coded background and a large red number indicating a section:

- System 1 (Orange background):** Features a vocal line with lyrics like "stöhnen", "distinto possibile", "Hu (sehr weite Mundhöhle) (dunkle Klangfarbe)", and "F(u)llge (enge Mundhöhle)". The cello part includes instructions like "pizz. mit Fingernagel" and "sff".
- System 2 (Yellow background):** Includes lyrics such as "Flatschlippe", "arco über rechte Zange", "stöhnend", "Ha T L Lu", "SCHli", "Pfeiffort ad lib", and "quasi tonlos ng(u) gepfeiffen". The cello part has "arco salt." and "arco tonlos".
- System 3 (Purple background):** Contains lyrics like "Tsch(u)ck Ha", "Ha Hi", "H Lu", "F", "ha Ha", and "(Pff)ng(u) Ha Ha ha Ha". The cello part includes "pizz. am Steg", "möglichst hoch", "sf", "mp legno flaut.", and "pizz. poco gliss.". A note at the bottom states: "*) alle Einzelton-Prozesse von hier bis Takt 24 bilden eine zusammenhängende Serie, deren Gestaltung von der Vorstellung eines Schlafenden bestimmt sein soll."
- System 4 (Green background):** Shows lyrics like "Ha", "H Lu", "auf linker Zange", "ohne J.", "gliss. flag.", and "keine Fls.". The cello part includes "Bogenweane hinterm Steg", "Bogenweane dränge vor Steg", "ohne Instr.", "f sub. nahe am Steg", "distinto possibile", "pizz.", "gliss. flag.", and "III-IV".

Fonte: Lachenmann (1980, p. 3-4)

Na tabela abaixo, dividimos a família sonora através dos respectivos quadros demarcados na partitura. Nesse contexto, é possível perceber tanto na partitura, quanto na classificação posterior dos gestos utilizados, uma certa unidade que permeia todo o trecho, apesar das características distintas de determinados gestos. Tal unidade pode ser relacionada ao princípio sonoro “airado”, recorrente em quase a totalidade dos gestos. Nesse contexto, a densidade de eventos aliada à densidade espectral característica do som “airado”, propicia a coesão do trecho através de articulações distintas, demonstrando os aspectos gerais da *Strukturklang* da obra. Nesse sentido, a *Strukturklang*, ao referenciar diretamente a respiração enquanto material temático da peça, pode ser observada na passagem através dos diversos gestos que, devido ao caráter “airado”, remetem constantemente ao mecanismo respiratório.

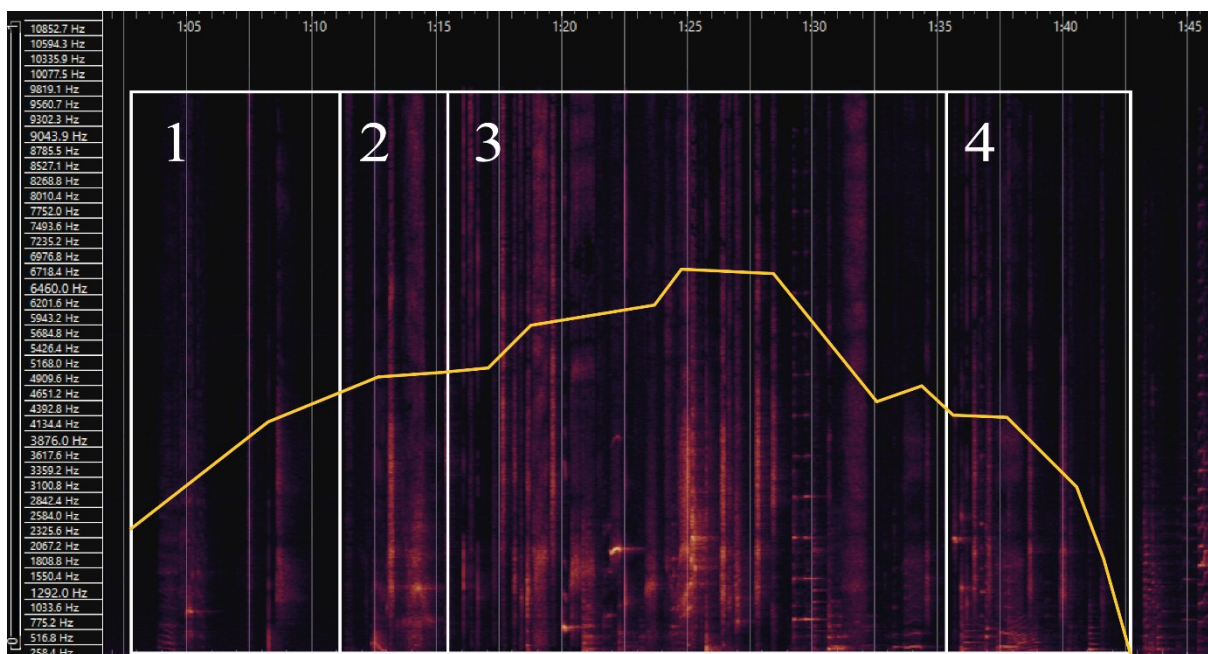
Tabela 1 – Famílias sonoras, compassos 13-24.

Instrumento	Família			
	Quadro 1	Quadro 2	Quadro 3	Quadro 4
Flauta	<i>Air noise (sopro estreito), keyclicks.</i>	<i>Air noise (sopro arqueado), frullato.</i>	<i>Air noise (sopro arqueado), fonema (“Ha”).</i>	—
Voz	<i>Fonemas exalados (“Hu”, “F”), cliques de palato.</i>	<i>Vibrato bilabial, percussão fonética em fonemas exalados (“Ha”, “T”), fonemas inalados (“Ch”) ruidosamente.</i>	<i>Percussão fonética em fonemas exalados e inalados (“Ha”, “Hi”, “F”, “Sch”), cliques de palato, sons guturais, respiração suspensa.</i>	<i>Fonemas exalados (“Pfff”, “Ha”), cliques de palato.</i>
Violoncelo	—	<i>Som airado (arco).</i>	<i>Pizzicatos, glissando, harmônicos, flautatos, fonema (“Ha”), sons airados (arco).</i>	<i>Pizzicatos, glissando, harmônicos, fonema (“Ha”), sons airados (arco).</i>

Fonte: Elaboração nossa.

Através do desenvolvimento temporal do trecho selecionado, são nítidos os diferentes níveis de densidade de eventos, que se realizam no desenvolvimento dos diferentes momentos da *Strukturklang*. Aqui, a lógica se revela através de um aspecto cadencial, próprio de um *som-processo*, em que aglomerados sonoros se *acumulam* e passam ao processo de *decaimento* em quatro momentos diferentes: nos dois primeiros quadros (1 e 2), há menor densidade de material; no terceiro (3) é o ponto de maior densidade cadencial, com eventos instrumentais em todas as pautas e processo de decaimento mais longo; no quarto (4), há um pico de densidade com a articulação rítmica entre voz e violoncelo, mas um rápido decaimento de energia.

Figura 20 – Gráfico espectral indicando a densidade sonora (linha amarela) através dos diferentes momentos analisados (quadros numerados).



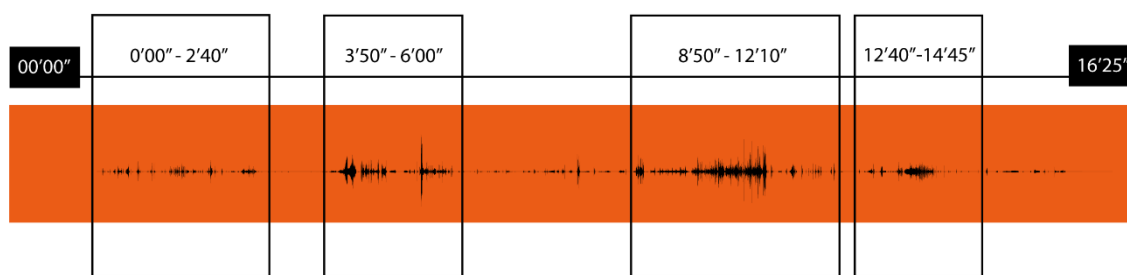
Fonte: Elaboração nossa (Sonic Visualiser).

No espectrograma acima, é possível perceber o caráter processual do trecho pelo desenvolvimento temporal progressivo e pela densidade de informação espectral que apresenta uma curva de impulso (quadro 1 e 2), nível acúmulo, que apresenta maior densidade de energia devido à quantidade de eventos e a prevalência de dinâmicas acima de *mezzo forte* (quadro 3) e uma curva acentuada de decaimento (quadro 4). Um aspecto importante no espectrograma é a distribuição frequencial que ocupa toda a faixa de frequência, denotando a prevalência de material sonoro análogo ao ruído branco, evidenciando a qualidade de sons *airados* das famílias sonoras que foram utilizadas nesse trecho.

Portanto, percebe-se que os sons *airados* fundamentam, enquanto família, uma unidade estrutural coesa entre as sonoridades de cada quadro, através de um caráter sonoro comum.. Kafejian e Ferraz (2017, p. 209), nesse contexto, apontam para a denominação que Lachenmann atribui à relação entre arpejos, cujas características sonoras fundamentais são categorizadas pelo compositor enquanto “regiões formânticas”. De acordo com os autores, “podemos notar que essas regiões ‘formânticas’ podem ser concebidas enquanto arpejos dilatados, pois, se os arpejos locais determinam relações entre materiais próximos, os arpejos globais determinariam as relações distanciadas entre os materiais” (Kafejian; Ferraz, 2017, p. 210).

A título de ilustração, na forma de onda abaixo é possível ter um panorama geral de um perfil “formântico”, buscando evidenciar, no entanto, o movimento global de *expansão* e *retração* da atividade respiratória. Os momentos com maior densidade de eventos, referenciados cronometricamente, identificam perfis *cadenciais*, que nada mais são do que o próprio caráter processual da *Strukturklang* geral, dividida em momentos chave na peça. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a lógica *tonal* apontada por Lachenmann como uma das condições do material e que ocorre através do princípio de *tensão* e *relaxamento*, inerente ao sistema tonal, é estruturalmente incorporada em *temA* como lógica discursiva e, nesse contexto, funciona como uma metáfora ao próprio princípio temático da peça.

Figura 21 – Waveform ilustrando a *Strukturklang* global da obra em seus diferentes momentos. Os perfis de maior densidade de eventos, em contraste com momentos de densidade quase nula, denotam a proposta temática da peça, como uma analogia ao ato de expansão e retração da respiração (*temA-Atem*).



Fonte: Elaboração nossa.

Em síntese, percebe-se a maneira pela qual Lachenmann ressignifica a escuta em seu trabalho visando a *construção* do instrumento a partir de uma lógica de tensionamento, que se realiza estruturalmente no interior de cada obra. A *construção*, nesse sentido, é realizada não apenas no modo de agenciamento *corpóreo* entre as famílias sonoras, mas enquanto postura existencial, implícita no processo de *rejeição do hábito* que é substancializada na desfamiliarização técnica e no conseqüente confronto entre estruturas pré-determinadas pelo

compositor e componentes inerentemente auráticos do modo de escuta secular da música instrumental acústica. Assim sendo, ao analisar as proposições de Lachenmann diretamente em sua peça, concluímos que tal relação estruturante, que é um princípio do *estruturalismo dialético*, se consolida enquanto contradição não apenas pelo confronto institucional, mas pelo consequente conflito entre *interface* e *imagem*, que será discutida no próximo tópico.

1.5. Conclusões preliminares: sobre *interface* e *imagem*

Começamos este tópico a partir da sentença de Nonnenmann (2005, p. 49, tradução nossa, grifos do autor), em que afirma que “toda a música de Lachenmann é *Música com Imagens*”. Tal hipótese é identificada neste trabalho como um importante meio de investigação para uma aproximação da poética do compositor ao campo sonoro eletroacústico, apontado nos pressupostos de Nonnenmann, quando este afirma que “a *música concreta instrumental* de Lachenmann transmite imagens” (Ibidem). Segundo o autor, tal suposição ocorre quando Lachenmann externaliza seus objetivos em evocar imagens internas através das imagens externas de sua obra operística, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990/1996, revisada em 1999), com o subtítulo *Musik mit Bildern (Música com Imagens)*:

Sob a perspectiva de sua *Música com Imagens*, pode-se reconhecer suas obras instrumentais desde o concerto para percussão *Air* (1968/1969, revisado em 1994) como mundos sonoros nos quais o ouvinte é desafiado – apesar ou talvez por causa da rigorosa dessemantização da linguagem musical convencional em favor de uma concretização das condições de produção do material sonoro – a recontextualizar a experiência da escuta pura com base nas qualidades sonoras auditivas e, subsequentemente, convertê-la em imagens internas²⁸ (Nonnenmann, 2005, p. 48, tradução nossa, grifos do autor).

A “dessemantização” à qual o autor se refere trata tanto da desfamiliarização técnica quanto da abertura da escuta para novas estruturas discutidas no âmbito do “tateamento”, resultando então no *instrumento imaginário*. Nesse contexto, pode-se compreender que o *instrumento imaginário* ocorre enquanto um agregado de diferentes corporeidades gestuais, informadas por um modo de produção mecânica, resultando em uma *imagem* fundamental. Há nesse contexto, uma relação mecânica entre sinal físico e produção sonora, mas também um

²⁸ **Texto original:** “From the perspective of his *Music with Images*, one can also recognise his instrumental works since the percussion concerto *Air* (1968/1969, revised 1994) as sound worlds in which the listener is challenged, despite – or perhaps because of – the rigorous de-semanticising of the conventional musical language in favour of a concretion of the sounding material’s conditions of production, to recontextualize the experience of pure listening on the basis of aural sound qualities, and subsequently to convert it into inner images”.

certo paradoxo sobre a descontinuidade do gesto na própria *imagem*. Nesse sentido, há uma discussão sobre o caráter formativo do gesto que se faz presente nessa discussão.

Schaeffer (2017) faz uma distinção, no âmbito eletroacústico, entre sinal físico e sua resultante acústica – o objeto sonoro – ressaltando que, apesar da complementaridade direta entre os dois processos, o sinal físico não é o som; enquanto o objeto sonoro é aquilo que se escuta, o sinal físico pertence à física dos meios elásticos, sendo um dado investigativo que responde às normas dessa ciência. Essa distinção é afirmada por Schaeffer ao propor que um *objeto sonoro* não pode ser construído por intermédio do sinal físico, denunciando uma certa lógica positivista em detrimento do fenômeno percebido, pois o mesmo pertence exclusivamente ao âmbito perceptivo.

Tal lógica sintetiza as similaridades sobre o dado perceptivo em Lachenmann e em Schaeffer. Para Schaeffer, o objeto sonoro, dissociado não apenas de uma causalidade, mas também do sinal físico, assume a sua condição enquanto um dado perceptivo que ascende à *escuta reduzida*. Nesse sentido, o objeto sonoro se realiza como uma unidade estrutural a partir de suas características, mas não como um *evento* associado a uma causalidade cinética, e sim como parte de uma “fatura”²⁹. Em Lachenmann não há essa dissociação, pois o sinal é o evento, a lógica estruturante e, portanto, a descrição do som enquanto experiência físico-acústica visa manter a preponderância estrutural do gesto enquanto elemento condicionante de um determinado dado perceptivo.

No entanto, paradoxalmente, embora *sinal* e *som* sejam indissociáveis na produção do dado perceptivo em Lachenmann, é possível afirmar que um determinado efeito³⁰ pode ser facilmente dissociado da reconstrução causal de um evento por intermédio da desfamiliarização técnica sobre a *interface*, atribuída pelo compositor como uma das características fundamentais em sua música concreta instrumental. Nesse sentido, de acordo com Nonnenmann (op. cit., p. 51, grifos do autor) “sua *música concreta instrumental* não deveria ser reduzida ao mero desvelamento concretista da anatomia mecânico-energética da produção sonora instrumental, pois esta é apenas um meio para o fim de uma experiência existencial”. A dedução do caráter energético de um evento sonoro se faz plausível, sobretudo, na perspectiva do reconhecimento perceptivo de uma *imagem*.

Nessa perspectiva, Smalley (1996, p. 88), afirma que “o ouvinte pode deduzir o estilo da ação física energética a partir do comportamento espectral de um som e, mesmo quando o corpo

²⁹ “Fatura” (*facture*), nesse contexto, seria a dedução sobre a origem do evento (Schaeffer, 2017, p. 115). Discutiremos mais detalhadamente o conceito na segunda parte deste trabalho.

³⁰ Tal análise é condizente com as conclusões de Piedade (2016), em sua análise de *Salut für Caudwell*.

sonoro não é conhecido ou real, as tensões e liberações energéticas são transmitidas através da mudança espectral”³¹. Assim, é inevitável que tais reflexões mobilizem a crítica de Lachenmann aos meios eletroacústicos, contexto em que se evidencia a problemática do “desvelamento concretista” de um instrumento – ou seja, do *tateamento* – como um fim em si mesmo, como veremos adiante.

1.5.1. Sobre a crítica aos meios eletroacústicos e a emergência da *imagem*

Apesar de seu histórico distanciamento da eletroacústica, Lachenmann trabalhou com essa estética em ao menos duas obras significativas: *Szenario* (1965), para fita magnética em suporte fixo e *Accanto* (1978), para clarinete e orquestra, situação em que manipula um *tape* com a gravação do *Concerto em Lá Maior (K.622)*, de Mozart. Todavia, Lachenmann não deixou de ser um crítico à eletroacústica, sugerindo que, ao contrário desta, a fonte sonora instrumental indica um som “real”, cuja visceralidade não pode ser representada pelo alto-falante. Segundo o compositor, a própria constituição física do alto-falante (enquanto membrana vibratória) impõe limitações à dimensão sonora, o que prejudicaria, em tese, a experiência concreta do som (Ryan; Lachenmann, 1999, p. 21):

Não sou indiferente a isso... Mas me desenvolvi em uma direção em que necessito do som ‘real’ no espaço da sala. Tenho problemas com alto-falantes. Mesmo aqui, quando ouvimos *zwei Gefühle* [próximo ao início da entrevista], não se escuta minha música – ouve-se a membrana do alto-falante. E isso faz com que todo o ruído deixe de ser perigoso. Um som eletrônico não é perigoso. Mas uma peça para violoncelo – *grhhhh* [Lachenmann emite um ruído gutural com a boca e o nariz] – é perigosa.” (Modern; Eötvös; Lachenmann, 2016, p. 93, tradução nossa).

Percebe-se que a crítica de Lachenmann é justificada com base em sua própria definição de instrumento concreto, enquanto *interface*, indicando que as supostas limitações do contexto eletroacústico se dariam, em tese, pela ausência de tal categoria, representando a dissociação causal entre *senal* e dado perceptivo (em outras palavras, entre *gesto* e *fonte causal*). Como vimos, tal argumento não se sustentaria na prática, pois, em primeiro lugar, de acordo com a citação de Nonnenmann (2005, p. 51), os meios concretos de agenciamento do material não deveriam ser compreendidos como um fim em si mesmos.

³¹ **Texto original:** “The listener can deduce the style of energetic physical action from the spectral behaviour of a sound, and even where the sounding body is not know or real, energetic tensions and releases are conveyed through spectral change” (Smalley, 1996, p. 88).

Em segundo lugar, o argumento da fisicalidade não é um atributo exclusivo de processos teleológicos referentes ao instrumento acústico. Para além do sinal físico descrito por Schaeffer, o aparato eletroacústico, tal qual o alto-falante, dispõe de operações que influenciam diretamente a resultante sonora, corroborando, portanto, sua *corporeidade*. Valente (2021, p. 29) afirma que “uma música feita para ser tocada em um sistema eletroacústico não elimina a causalidade mecânica física dos sons ouvidos, apenas a reconfigura materialmente, pois são os próprios alto-falantes convertidos em causa física”. Smalley (1986, p. 111), ao definir a percepção gestual do ouvinte, afirma que “não devemos pensar no gesto apenas na única direção da causa-fonte-espectromorfologia, mas também na reversão espectromorfologia-fonte-causa”, o que denotaria uma “reconstrução” do dado perceptivo por indução lógica – em concomitância com o processo de apreensão do objeto sonoro e a ressignificação de suas origens, sugerida por Schaeffer em seu tratado (2017, p. 115).

Nessa perspectiva, o dado perceptivo tem um papel primordial na maneira como se experiencia o gesto, pois “o que antes era determinado pela permanência tímbrica de um instrumento tradicional, agora é reconfigurado na percepção pelas inúmeras possibilidades fornecidas pelas novas tecnologias” (Dignart, 2007, p. 20). Novamente, nota-se a presença do alto-falante como um elemento crucial do gesto eletroacústico, representando “uma cisão na percepção do som, reconfigurando a maneira como este é experimentado enquanto materialidade” (Valente, 2020, p. 29). Desse modo, “a causa física se torna invisível e o som passa a ser integralmente identificado como constituição frequencial e temporal de seu espectro sonoro, que se autonomiza como materialidade” (Ibidem), o que corrobora para o caráter *imagético* do paradigma instrumental eletroacústico:

Com a ausência de aspectos visuais significantes, a música acusmática incentiva um caráter de aspecto imaginativo para a escuta. A escuta traz noção de movimento e espaço por meio de sons, podendo também se apoiar na imaginação de um espaço em que transitam corpos em movimento. Na percepção, uma *imagem* é formada e esta permite um jogo de significações e sensações para o ouvinte (Dignart, 2007, p. 23, *grifo nosso*).

Por mais que o conceito de *imagem* ao qual a autora se refere não esteja definido conceitualmente, o contexto mencionado por ela é próprio de uma situação em que o instrumento, devido à ausência de uma referencialidade, torna-se o resultado de um engendramento imaginário. Nessa perspectiva, é importante reconhecer o mesmo pode ocorrer em uma situação instrumental-acústica, pois, no contexto da desfamiliarização, a corporeidade concreta em função da *imagem* instrumental torna a percepção do gesto uma relação difusa: um

exemplo de como isso ocorre é a maneira como em *temA* o elemento motriz gestual (a respiração) se revela estruturalmente na instrumentação como um todo – por vezes, dificultando a percepção do gesto enquanto pertencente a um instrumento específico.

Schaeffer (2017, p. 180) já havia mencionado esta realidade quando realiza os experimentos de timbre e causa instrumental, situação da qual extrai o conceito de *timbre de uma série de sons*. Nessa situação, o experimento consistia em demonstrar o princípio da “*anamorfose funcional*” (Schaeffer, 2017, p. 188), situação em que os critérios morfológicos de dois sons complexos com causalidades distintas (sendo uma barra de ferro friccionada por um arco e um acorde de piano) se tornam similares ao ter a sua causalidade suprimida através da supressão do ataque.

Nesse contexto, Schaeffer aponta que dificilmente um ouvinte não reconheceria as propriedades instrumentais de um som “clássico”, isto é, um timbre cuja fonte instrumental e causas são reconhecíveis mediante convenções culturais de escuta, pois o modo de sustentação dessas sonoridades impõe à percepção uma lógica previsível e funcional. No entanto, quando a causalidade anedótica é suprimida ou mascarada, essa relação se torna de difícil distinção, tornando-se uma situação propícia para que o compositor consiga estabelecer relações estruturais. O timbre deixa de se relacionar com uma causalidade instrumental e passa a ser analisado de acordo com suas propriedades isoladas, mantendo as condições que caracterizam um timbre, através do conceito de *timbre de uma série de sons*:

[...] o conceito de *timbre de uma série de sons* nos permite estender essas condições a qualquer tipo de som (especialmente os concretos): para assegurar que sua obra seja bem estruturada, o compositor experimental utilizará, na verdade, sons *inteligentemente inusuais*, de modo que o ouvido, uma vez reconicionado, não mais insistirá em conhecer sua causa instrumental, mas persistirá em buscar sua *natureza lógica*³² (Schaeffer, 2017, p. 189, tradução nossa, grifos do autor).

Nessa perspectiva, a proposta do instrumento imaginário não se distancia, enquanto resultado, da afirmação de Schaeffer. De certo modo, há um consenso em torno da necessidade do ouvinte em perceber o evento sonoro como pertencente a uma natureza lógica, e de que a utilização de sons não convencionais reconicionaria a percepção, como parte de uma dedução. No entanto, enquanto em Schaeffer tal princípio conduziria à formulação da *escuta reduzida*, em Lachenmann, a formulação do instrumento imaginário partirá necessariamente de uma

³² **Texto original:** “[...] the concept of the *timbre of a series of sounds* allows us to extend these conditions to any type of sound (concrete, in particular): to ensure that his work is well structured, the experimental composer will, in fact, use *cleverly unusual* sounds, such that the newly conditioned ear will no longer insist on knowing their instrumental cause but will persist in seeking out their *logical nature*”.

oposição fundamental, para reconduzir a escuta a uma condição que, apesar de transcender as imagens instrumentais preexistentes, não prescindem de uma configuração instrumental *a priori*. Conforme Nonnenmann, essa oposição se realiza da seguinte maneira:

Primeiro, a exigência da *música concreta instrumental* de revelar as condições mecânico-energéticas da produção sonora, a fim de libertar os sons de toda a bagagem tonal, conotativa e expressiva preexistente em um ato iconoclasta, por assim dizer; ou seja, libertá-los da soma de pré-formações intra e extramusicais e, em vez disso, criar uma música baseada exclusivamente em estruturas imanentes ao som, por meio de uma redução à acústica concreta do material sonoro. Segundo, os sons assim removidos de imagens preexistentes destinam-se a revelar uma nova forma de expressão ao serem redefinidos pelo compositor e tornados acessíveis ao ouvinte em contextos alterados. Assim, ele busca enriquecer a imanência estritamente materialista do material sonoro com novas leituras intra e extramusicais, ou por meio de imagens transcendentais cuja polivalência pode, posteriormente, desencadear uma verdadeira iconoclastia na imaginação, nas associações e na memória do ouvinte.³³ (Nonnenmann, 2005, p. 49-50, tradução nossa, *grifos do autor*)

Nesse sentido, o conceito de *instrumento imaginário* em Lachenmann seria uma síntese fundamental do experimento schaefferiano pela via instrumental-acústica, assim como uma evidência da práxis lachenmaniana enquanto poética que desenvolve uma *espectromorfologia* em seus próprios termos (Gras, 2020). O desenvolvimento de uma poética espectromorfológica pela via instrumental-acústica é paradigmática, sobretudo, por ser um campo em que a *ação* instrumental, no caso, o *gesto*, é o que está em jogo para a formulação de uma teoria do *som* – ou seja, a própria condição *corpórea* define o engendramento tipológico, e não o contrário, como nas classificações tipo-morfológicas em Schaeffer.

Os desdobramentos desta conclusão, nos coloca a questão da *imagem* como um dado sensível na poética lachenmaniana; nessa perspectiva, a realização da *imagem* em Lachenmann como um ponto de articulação no campo eletroacústico torna-se evidente, sobretudo, considerando os aspectos imagéticos inerentes à escuta eletroacústica. Portanto, nos interessa compreender de que maneira tais reflexões podem ser pensadas em convergência com a música eletroacústica, no intuito de propiciar reflexões em torno das discussões estéticas que possam corroborar para novos horizontes criativos.

³³ **Texto original:** “First, the demand made by *musique concrète instrumentale* to reveal the mechanical-energetic conditions of sound production, in order to liberate sounds from all existing tonal, connotative and expressive baggage in an iconoclastic act, so to speak; that is, to free them from the sum of intra – and extra – musical preformations, and instead to create a music based exclusively on sound-immanent structures through a reduction to the concrete acoustics of the sounding material. Second, the sounds thus removed from existing images are intended to reveal a new form of expression through being redefined by the composer, and made newly accessible to the listener in altered contexts. He thus attempts to enrich the strictly materialistic immanence of the sounding material with new intra- and extramusical readings, or through transcendental images whose polyvalence can subsequently unleash a veritable iconoclasm in the imagination, associations and memory of the listener.”

PARTE II

Convergências estéticas com a música eletroacústica

2.1. Aproximações de Helmut Lachenmann com o *métier* eletroacústico

No capítulo anterior, buscamos descrever a trajetória de Lachenmann evidenciando suas contribuições teóricas e apontando de que maneira o gesto “revelado”, i.e., a *concretude do gesto*, instaura a discussão sobre a incorporação dos princípios conceituais da música concreta no âmbito da música instrumental, partindo deste conflito para estabelecer as premissas iniciais desta pesquisa. Nesse contexto, os desdobramentos deste problema são analisados e apontados na própria obra do compositor, situação em que buscamos evidenciar o papel fundamental das tipologias no estabelecimento não apenas de um método descritivo, mas como um meio fundamental para se compreender a complexidade estética da obra lachenmaniana em sua própria condição dialética, além da conceitualização do aspecto imagético que se realiza no *instrumento imaginário*.

Poucas são as fontes bibliográficas que buscam desvendar as experiências eletroacústicas de Helmut Lachenmann; entretanto, é possível constatar aproximações plausíveis entre as tipologias sugeridas pelo compositor e o contexto criativo da música eletroacústica, relacionando a natureza das tipo-morfologias com procedimentos técnicos eletroacústicos. Sua experiência no IPEM (*Instituts für Psychoakustik und Elektronische Musik*)³⁴, onde passou quatro meses compondo *Szenario* a convite do então diretor, Herman Sabbe, se evidencia como um importante acontecimento em sua trajetória artística, sendo um fator fundamental para a posterior consolidação conceitual da música concreta instrumental. Segundo Sabbe (2006),

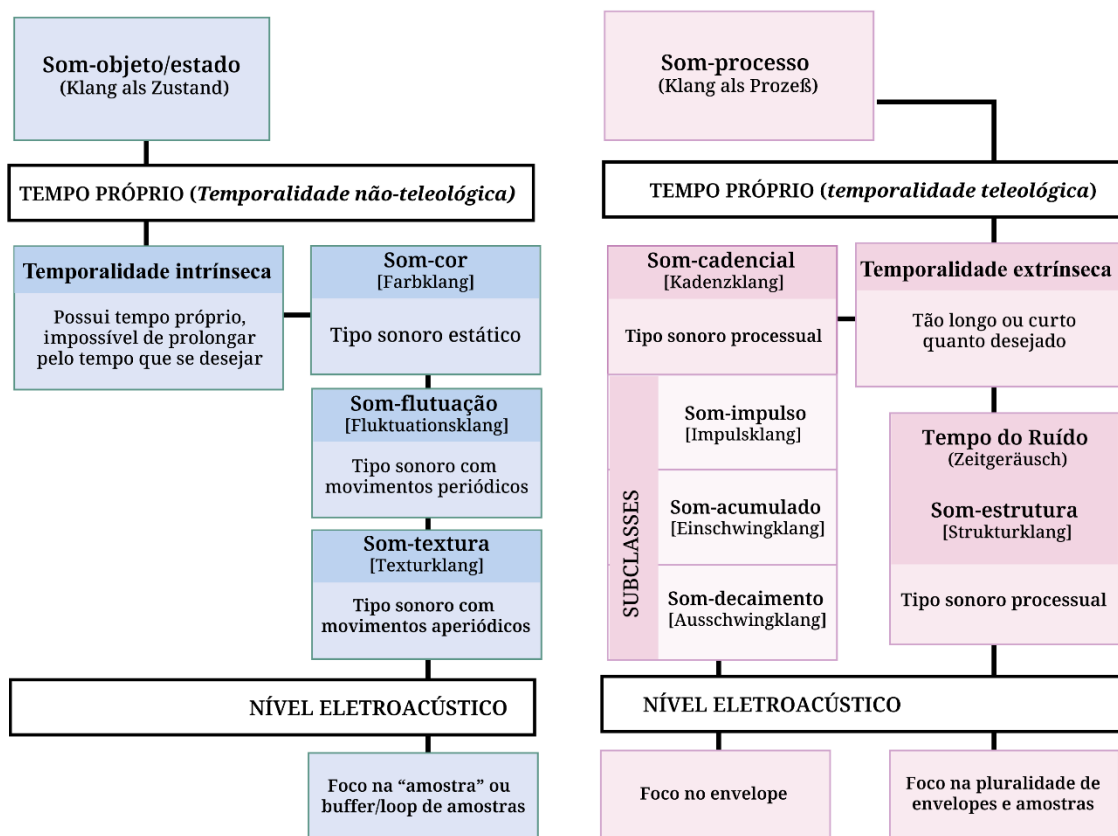
Mesmo que ele não estivesse exatamente entusiasmado com o fruto de seu trabalho exigente no estúdio, a obra de Lachenmann provavelmente não teria se tornado o que é sem esse confronto único com o material eletroacústico: a exploração total de qualidades ruidosas e o desenvolvimento de uma escrita de ação altamente diferenciada para instrumentistas-vocalistas (*temA*, 1968; *Pression*, 1969; *Guero*, 1969, etc.), uma "notação de gestos" que revela a corporeidade da música como ação, como prática. O trabalho no estúdio também influenciou claramente a formação teórica posterior de Lachenmann: termos acústicos como "som-impulso", "som-acumulado" e "som-decaimento" não existiriam sem a experiência eletrônica. (Sabbe, 2006, p. 29, tradução nossa, grifos do autor)³⁵

³⁴ Instituto de Psicoacústica e Música Eletrônica (Universidade de Ghent, Bélgica).

³⁵ **Texto original:** “Auch wenn er von der Frucht seiner anspruchsvollen Arbeit im Studio also nicht gerade begeistert war, ware doch wohl das CEuvre Lachenmanns ohne diese einmalige Auseinandersetzung mit dem elektroakustischen Material nicht das geworden, was es ist: volle Ausnutzung von gerauschhaften Qualitäten und

Nesse contexto, entendemos os fatores de temporalidade (*Eigenzeit*) das tipologias como o principal elo para a realização dessa aproximação. Para o **som-processo** (*Klang als Prozeß*), apresentamos uma analogia ao “envelope”, sendo este uma aproximação com sonoridades que se realizam dentro de um desdobramento temporal, de caráter processual. Para o **som-objeto** (*Klang als Zustand*), interpretamos o caráter espacial como uma analogia às “amostras”, ou seja, às sonoridades de caráter temporal geralmente estático, cuja características são percebidas a partir de suas próprias qualidades e independente de sua temporalidade. As aproximações realizadas nesse contexto podem ser efetivas para estabelecer critérios interpretativos a partir das contribuições de Lachenmann. Nesse sentido, a tabela a seguir será utilizada como referencial para a formulação de um primeiro nível analítico no âmbito eletroacústico, correlacionando com as tipologias descritas pelo compositor.

Figura 22 – Tipologias lachenmanianas a nível eletroacústico.



Fonte: Elaboração nossa, com base em Silva e Ribeiro (2024a)

Entwicklung einer sehr differenzierten Aktionsschrift für Vokalisten-Instrumentalisten (*temA*, 1968; *Pression*, 1969; *Guero*, 1969 usw.), eine ‘Griffsschrift’, die die Körperlichkeit von Musik als Aktion, als Praxis freilegt. Die Arbeit im Studio hat offensichtlich auch die spätere Theoriebildung bei Lachenmann beeinflusst: “Impulsklang”, “Einschwingklang”, “Ausschwingklang” sind akustische Begriffe, die nicht ohne die elektronische Erfahrung zustande gekommen wären.”

A análise criativa sobre uma sistematização tipo-morfológica é um dos principais meios analíticos propostos no âmbito da música eletroacústica. Nesse sentido, não apenas Pierre Schaeffer (2012; 2017), como Michel Chion (2009) e, posteriormente Dennis Smalley (1986; 1996; 1997), dentre outros, se dedicaram à elaboração e reelaboração de metodologias que se propusessem a descrever e sistematizar, para fins de estruturação, o material sonoro proveniente dos meios eletroacústicos. No entanto, a proposta de Lachenmann que, como apontado anteriormente, se desdobra possivelmente de seu contato com o estúdio eletroacústico, se diferencia justamente por ter sido desenvolvida através dos meios instrumentais tradicionais; nesse contexto, tal proposta não se realiza, como mencionamos no primeiro capítulo, enquanto mimese, mas enquanto parte de um princípio ontológico.

Assim sendo, na poética lachenmaniana não há uma discussão equivalente ao conceito de “objeto sonoro”, pois toda a sua teoria tipo-morfológica é proposta com base em uma dialética engendrada na ação cinética; para o compositor, a experiência corpórea, descrita como uma das condições do material, além de denunciar a noção de *gesto* como um dado historicamente reificado na tradição ocidental, revela-o como um meio de emergir as próprias relações estruturais presentes em si mesmo.

Nesse sentido, a estrutura não é uma instância a ser revelada, como em um objeto sonoro, através da conexão de suas características elementares, mas enquanto um *evento*, um dado portador do tensionamento dialético inerente às condições do material (*tonalidade, corporeidade, estrutura e aura*). Portanto, uma leitura das tipologias com relações equivalentes a nível eletroacústico, não tem por intenção suplantando as categorias já consolidadas por Schaeffer e outros autores do campo da eletroacústica, mas sim, contribuir heurísticamente para a reflexão no âmbito composicional da sonoridade para além do contexto instrumental-acústico, evidenciando as discussões de Lachenmann como uma contribuição estética ampliada.

Importante salientar que uma mera descrição das tipologias de Schaeffer seria contraproducente se, neste contexto, não houvesse uma problematização junto às tipologias lachenmanianas. Assim sendo, neste trabalho, optamos apenas por uma breve descrição das tipologias em Schaeffer (TARTYP), sem entrar nos detalhes do TARSOM, sua *Teoria dos Objetos Musicais* em que expõe sua concepção de morfologia. O motivo para tal escolha se justifica nos critérios de análise fornecidos pela tipologia schaefferiana que, ao serem divididas em critérios *morfológicos, temporais e estruturais*, fornecem características correlatas com as tipologias lachenmanianas, possibilitando análises comparativas eficientes. Já os critérios de *morfologia* não são analisados neste trabalho, por entendermos que seu caráter individual não

encontra correlatos de classificação na estética lachenmaniana, não corroborando, portanto, para os objetivos desta pesquisa.

2.2. Aproximação com os critérios tipológicos em Schaeffer

Deste modo, a análise das tipologias de Lachenmann pela perspectiva do “envelope” e da “amostra”, considera as possibilidades de engendramento do material a partir da noção de temporalidade que tais categorias representam, enquanto “processo” e “objeto”. Nesse contexto, pode-se argumentar que a temporalidade tipo-morfológica, que na música instrumental-acústica é compreendida através de um caráter global³⁶, no contexto eletroacústico será desenvolvida através de uma temporalidade local³⁷, ou seja, uma temporalidade cujo desdobramento se realiza a partir das características inerentes à tal sonoridade, o que torna a noção de “som-objeto”, para além da terminologia, uma analogia ao “objeto sonoro” schaefferiano. Nesse contexto, veremos que a proposta de Lachenmann baseada em um princípio de “tempo próprio”, incorpora a noção de “local” como um dado inerente à sua condição global, não sendo possível um desenvolvimento individual de “critérios” isolados.

2.2.1. Som-objeto vs. Objeto sonoro

Tal problemática é um ponto de interesse nas discussões em torno do paradigmático “som-objeto” e dos desdobramentos possíveis para a discussão das diferenças e semelhanças entre a tipo-morfologia schaefferiana e a de Lachenmann. Primeiramente, a diferença do som-objeto lachenmaniano reside nos critérios de produção e operação que este apresenta no contexto material em que foi proposto, sobretudo, a partir da relação *gestual*. Em segundo lugar, o *som-objeto* enquanto *som-cor*, *som-flutuante* e *som-textura*, são percebidos através da qualidade estrutural de um “tempo próprio” característico, cujas qualidades intrínsecas não podem ser percebidas de maneira dissociada.

Para contextualizar a discussão, faz-se necessário uma introdução à tipologia schaefferiana. De modo análogo à tipologia de Lachenmann, a tipologia de Schaeffer possui critérios morfológicos inerentes, isto é, visa uma descrição de suas qualidades, de modo a

³⁶ Isto é, através de sua relação inerentemente *estruturante* através do *gesto*.

³⁷ A lógica de temporalidade local em Schaeffer é apontada por Barreiro e Zampronha (1999), em que os autores discutem os experimentos realizados por Schaeffer em torno da manipulação de um objeto e das limitações deste método no que diz respeito à elaboração de macroestruturas. Em oposição à temporalidade local, os autores contrapõem o trabalho de Schaeffer com as proposições formais em Brian Ferneyhough.

definir os tipos de objetos mais recorrentes (Chion, 2009, p. 134). Por outro lado, a diferença entre as tipologias de Schaeffer e Lachenmann, ocorre no âmbito funcional; como explicado, a tipologia proposta por Lachenmann é pensada menos como um método analítico, mas, antes, como um modo de evidenciar e articular composicionalmente o dado estrutural. Já a tipologia proposta por Schaeffer visa primeiramente estabelecer a *identificação* e a posterior *classificação* do objeto sonoro para que então este possa ser integrado, através de critérios elegíveis, a um contexto musical. Para um entendimento do conceito de critério, podemos recorrer a Chion (2009):

1) O conceito de critério aparece nos dois contextos distintos de tipologia e morfologia, com dois significados diferentes, mas decorrentes de uma definição comum: o critério é uma “propriedade do objeto sonoro percebido”, permitindo que seja identificado, classificado, descrito, analisado etc. 2) No âmbito da tipologia, temos pares de critérios sonoros para identificação, permitindo que unidades ou objetos sejam localizados em qualquer “cadeia sonora” e classificados em tipos. Esses critérios para identificação e classificação de objetos funcionam em pares, que reúnem dois aspectos complementares e opostos do som (Chion, 2009, p. 134, tradução nossa).

Para um melhor entendimento, a tipologia em Schaeffer, de acordo com Chion (2009), é proposta a partir de um critério mínimo de *identificação* tipológica – *articulação/ênfase* – e três critérios complexos, propostos para a classificação: critério morfológico (*massa/fatura*), critério temporal (*duração/variação*) e critério estrutural (*equilíbrio/originalidade*). Em síntese, como critério de identificação, o par *articulação/ênfase* se refere à identificação de sons fragmentados e sons sustentados e são uma referência a procedimentos linguísticos, associando o primeiro à sons consonantais (por fragmentarem um continuum) e sons vogais (pelo aspecto de sustentação). Já as classificações, como no critério morfológico de *massa* e *fatura*, representam, respectivamente, *matéria* e *forma* do som. No critério temporal de *duração* e *variação*, tem-se o tempo enquanto *experiência psicológica* (e não o tempo “cronométrico”) e *mudança de um elemento no tempo* percebida através da velocidade. Por fim, o critério estrutural de *originalidade* e *equilíbrio*, define um juízo de valor em torno da qualidade composicional dos objetos.

O nível de detalhamento da tipologia schaefferiana indica uma instância à qual Lachenmann não demonstra menções ao descrever suas tipologias. Em um primeiro momento, é possível esboçar uma analogia entre os critérios de *articulação/ênfase* com as categorias de *som-processo* e *som-objeto* enquanto categorias de *identificação*. Tal aproximação, apesar das diferenças conceptivas (Schaeffer através do sistema linguístico e Lachenmann através do

repertório tradicional), torna-se mais clara ao apontar para os seus respectivos objetivos que é descrever as diferentes possibilidades de intervir sobre o continuum. No critério de *articulação*, é possível perceber um fator de processualidade em sua própria conceituação; conforme Chion (2009, p. 125, grifos do autor) “*onde houver ‘uma fragmentação do continuum sonoro em eventos energéticos sucessivos distintos’*, há *articulação*, como com consoantes – e essa articulação está relacionada à sustentação do som”. Já no critério de *ênfase*, percebe-se uma relação mais próxima com a noção de *som-objeto*: “onde o fenômeno sonoro é prolongado, como uma vogal, há *ênfase*, e essa *ênfase* está ligada à *entonação* do som, “*ou seja, se o som é fixo ou variável em altura*”, ou se essa altura é tônica ou complexa” (Ibidem).

Para além dos critérios de identificação, os critérios de classificação se relacionam com as categorias lachenmanianas menos por equivalência direta e mais por um viés interpretativo, ou seja, critérios morfológicos, temporais e estruturais podem ser interpretados como *processo* ou *objeto* a depender de um contexto. Um exemplo seria o critério de *fatura*, em sua condição *instantânea*, *contínua* e *iterativa*: na primeira, define impulsos sonoros; a segunda, sons sustentados ou prolongados; a terceira, sons iterados, identificados através de uma lógica de repetição contínua. Nesse contexto, seria possível compreender a *fatura*, em seus diferentes níveis, tanto como *som-processo* como *som-objeto*, a depender da perspectiva de análise: uma *fatura instantânea*, tendencialmente se reporta como um *processo*, mas não há nenhum argumento que determine que um impulso, nesse contexto, deva apresentar necessariamente uma característica processual. Já a condição *contínua* poderia ser compreendida mais claramente como um *som-objeto*, devido ao seu caráter suspenso e prolongado. Por sua vez, a *fatura iterativa* estabelece uma ambiguidade possível no ato de repetição; na prática, uma repetição pode sugerir tanto um *processo* como uma *estaticidade*, característica ao som-objeto.

Todavia, o ponto de tensionamento sobre uma aproximação entre as duas tipologias ocorre justamente nos objetivos que cada elaboração propõe enquanto condição essencial. Enquanto tipologia que visa a descrição global dos acontecimentos, Lachenmann não se atém a divisões menores, como *fatura* ou *massa*, *duração* ou *variedade*, *originalidade* ou *equilíbrio* porque tais noções aparecem em suas tipologias através da lógica do “tempo próprio”. Na prática, isso significa que critérios como *morfologia* e *temporalidade* são verificáveis como um dado inerente (e não *intrínseco*) a uma determinada categoria tipológica e, portanto, não podem ser analisados como dados isolados. Nesse sentido, os critérios morfológicos presentes na *massa*, como *massa tônica*, *massa complexa*, etc., e seus respectivos critérios temporais, elaborados pela *duração* e *variação*, são percebidos em um *som-textura*, por exemplo, mediante

as condições perceptivas estabelecidas pelo “tempo próprio” da categoria *som-textura*. Em síntese, é o “tempo próprio” que definirá todos os “critérios” passíveis de serem percebidos em uma tipologia lachenmaniana, e subtraí-lo desses critérios, tornaria o som-objeto despossuído de sua condição elementar.

2.2.2. Sobre os limites composicionais dos *critérios estruturais*

Por outro lado, o *critério estrutural*, ao definir o juízo de valor de um determinado objeto, impõe um viés de análise sectário que não corrobora para a autonomia crítica do ato composicional. Nesse sentido, compreendemos que as qualidades de um determinado material se realizam nas características subjetivas de um contexto criativo, cujo critério de escolha cabe tão somente ao compositor. De outra maneira, não há material redundante, por mais simples que seja, pois é no confronto de suas características auráticas “redundantes” que seus aspectos estruturais são iluminados, apontando para possibilidades criativas em potencial. Nessa perspectiva, concordamos com Holmes (2009) quando este afirma que

[...] outro alvo das críticas que neste caso acreditamos serem mais irrefutáveis é a distinção entre objetos mais e menos musicais ou, nas palavras de Schaeffer, objetos convenientes, demasiado originais (imprevisíveis) e demasiado redundantes. Como artistas sonoros, não podemos tolerar juízos de valor que nos imponham uma escolha que deveria ser feita pelo próprio criador. Assim, muitos criticaram a falta de dinamismo do objeto sonoro, pois Schaeffer se ocupou apenas dos objetos convenientes, e de uma maneira quase estática, afastando do seu ideal de musicalidade os objetos excêntricos, suscetíveis de possuírem uma mobilidade e potencialidade interna riquíssimas. (Holmes, 2009, n.p.).

Concordamos com o autor quanto à limitação analítica sobre os critérios estruturais de um objeto que, conseqüentemente, afetam o dinamismo das possibilidades composicionais – muitas vezes interessantes – que um determinado material pode apresentar em um dado contexto. Tal crítica remonta a uma certa condição estática que é característica fundante de um objeto sonoro, condição esta que pode ser verificada já em seu modo de descoberta. De acordo com Holmes (2009) o sulco fechado (*sillon fermé*) do experimento schaefferiano – um arranhão no disco de vinil que isolava um determinado trecho sonoro – ao inaugurar acidentalmente o *looping*, demonstrava, em sua própria condição estática, as limitações da operacionalidade de um objeto sonoro. Por mais que tal análise nos pareça demasiadamente reducionista, pois o sulco fechado não necessariamente representa a totalidade – e nem mesmo tem em conta as inúmeras complexidades tipo-morfológicas de um objeto sonoro –, o autor ilustra, em fatos

históricos, de que maneira tal estaticidade do objeto sonoro já apontava para questões dinâmicas em sua origem.

De um modo geral, é interessante perceber que a definição de *critérios estruturais* possibilite tais conclusões. Em nossa análise, no entanto, a “estaticidade” do objeto não está necessariamente no juízo de valor estabelecido em sua tipologia, visto que esta, apesar de problemática, é proposta em sentido positivo – isto é, visando possibilidades composicionais – mas sim, na argumentação sobre a suposta irreversibilidade das regras de *escuta* (que formulam o objeto) em regras *composicionais*. Assim sendo, discutiremos a problemática no tópico seguinte.

2.2.3. Sobre os limites da reversibilidade entre *escuta* e *composição*

Ao desenvolver as premissas iniciais deste trabalho, mencionamos a condição *local*, em sentido *temporal* que o objeto schaefferiano apresenta em sua definição primordial. Nesse sentido, a dualidade entre *objeto* e *estrutura* e a aparente descontinuidade entre ambos, tornando-os categorias de oposição, tornariam os critérios globais de engendramento do objeto uma escolha que deve ser realizada através das particularidades do objeto que, enquanto correlato da escuta reduzida, comporta uma estrutura latente. Tais especulações sobre a condição *local* do tempo em Schaeffer, podem ser embasadas nos apontamentos de Barreiro e Zampronha (1999, p. 4), quando afirmam que “o vínculo que o autor estabelece entre duração musical e densidade de informação é ilustrativo nesse sentido”. Há ainda uma crítica à teoria da informação por sua ineficiência em abranger a totalidade das relações do objeto. Segundo os autores,

[...] importante por ora, no entanto, é notar que suas pesquisas baseiam-se prioritariamente na escuta de objetos sonoros isolados, não abordando o tempo musical no contexto de uma obra, ou mesmo na interação entre objetos sonoros distintos. Na sua pesquisa o isolamento dos objetos sonoros está em acordo, vale notar, com a sua própria proposta de elaborar um solfejo. A teoria da informação propicia uma abordagem atomista, mas que não dá conta de estruturas mais globais, não conseguindo, assim, corresponder à complexidade da realidade perceptiva. O enfrentamento com um contexto musical mais complexo parece necessitar de outra abordagem (Ibidem).

Nessa perspectiva, não seria de todo problemático evidenciar tal localidade como parte da “estaticidade” do objeto, visto que suas dimensões “atomistas”, não são passíveis de se consumir em dimensões globais, ou, para citar outro trabalho do compositor (Zampronha, 2011, p. 78, grifos do autor), “*as regras de escuta não são necessariamente reversíveis em regras de*

composição”. Nesse contexto, a relação do objeto, enquanto localidade, com a globalidade da obra, seria uma relação de dedução subtrativa – isto é, como afirma Chion (2009, p. 58, tradução nossa, grifos do autor), “todo objeto de percepção é ao mesmo tempo um objeto, na medida em que é percebido como uma unidade localizável em um contexto, e uma estrutura, na medida em que ele próprio é composto por vários objetos”. Subtrair seria então um princípio formativo dessa percepção, pois a própria identificação do objeto como unidade em um contexto, através das suas características tipológicas, demanda subtraí-lo desse contexto; do mesmo modo, a compreensão da estrutura advém de uma redução desta em direção aos seus objetos constituintes (Ibidem).

Nesse sentido, a subtração de unidades estruturais através do *solfejo* e a posterior classificação em critérios tipológicos para analisá-los morfologicamente, foi amplamente documentada no *Solfejo dos Objetos Sonoros* e, enquanto exercício formativo de categorias perceptivas, como os quatro modos de escuta, *Écouter, Ouïr, Entendre, Comprendre*³⁸, é uma pesquisa que cumpre com o propósito de sistematizar uma análise do sonoro. No entanto, de acordo com o próprio Schaeffer na conclusão do *Solfejo*, “se o nosso solfejo generalizado é indispensável para descrever e nomear os objetos constituintes, falha no que respeita a fornecer uma chave imediata das suas combinações possíveis” (2007, p. 83). Ainda assim, o autor traz um interessante argumento quando aponta que “os fragmentos [os exemplos sonoros] que acabamos de escutar mostram-nos bem e provam também que, na maior parte das vezes, é na resolução prática que se manifesta a função dos objetos” (Ibidem, [nota nossa]).

É interessante perceber uma conciliação entre a hipótese de Schaeffer e a “resolução prática”, adotada por Lachenmann, através de uma poética concreta que se realiza na *ação instrumental* (e aqui podemos compreender o *instrumental* não apenas no sentido literal, mas também em sentido ampliado, incluindo todas as implicações estético-filosóficas que o *constrói*), e de que maneira tal ação se mostrou pertinente sobre uma reversibilidade da *escuta*, considerando as condições do material, como *tonalidade, corporeidade, estrutura e aura*, em “regras” de composição, ainda que essas regras não sejam tomadas como regras universais, mas condizentes com um contexto específico. Nessa perspectiva, o contexto específico em questão é justamente o que torna a *escuta* uma reversão composicional possível, ou seja, o confronto entre a *escuta* que revela as condições do material e a *práxis* composicional, formulando, enquanto síntese, a hipótese schaefferiana. Assim sendo, reiteramos a afirmação de Zampronha

³⁸ A tradução do *Solfejo dos Objetos Sonoros* para o português traz a seguinte tradução dos termos, contextualizando-os em analogia à frase francesa: “Eu *ouvi-vos* apesar de tudo, embora não tenha *escutado* à porta, mas não *compreendi* o que *entendi*” (Schaeffer, 2007, p. 75, grifos do autor).

(Op. cit. p. 79), quando este afirma que “a originalidade da música não está nos objetos sonoros, mas no procedimento composicional que permite estruturar uma música sobre ou a partir dele”.

Desse modo, analisaremos no próximo tópico os procedimentos composicionais utilizados por Lachenmann no contexto da música eletroacústica. Inicialmente, as análises de “*temA*” já seriam suficientes para a demonstração da síntese reiterada no parágrafo anterior; no entanto, perceber os procedimentos adotados pelo compositor nesse contexto torna-se revelador, sobretudo pela maneira com a qual Lachenmann opera o material de acordo com os próprios meios. Nesse sentido, os resultados apresentados com a análise, sugerem não apenas novas possibilidades analíticas do material eletroacústico – através de categorias como “texto” e “textura” –, mas também a aplicabilidade composicional de sua concepção tipológica em tais meios.

2.3. Considerações sobre *Szenario* (1965), para fita magnética

Há quarenta anos, em 1965, Helmut Lachenmann foi um artista residente no Instituto de Psicoacústica e Música Eletrônica (IPEM) da Universidade de Ghent, onde eu trabalhava como assistente de musicologia. Durante aproximadamente quatro meses de trabalho, ele produziu no estúdio do instituto uma peça para fita magnética eletroacústica de doze minutos e meio intitulada “*Szenario*” - a primeira e até hoje única composição eletroacústica de Lachenmann (Sabbe, 2006, p. 28, tradução nossa).

A citação de abertura deste tópico revela não apenas a única experiência exitosa de Lachenmann em um estúdio eletroacústico, mas também os desafios de se propor um esboço analítico sobre os resultados composicionais dessa experiência. No entanto, percebemos tal problema como uma importante motivação para que este trabalho seja realizado – seja por um provável ineditismo da realização de qualquer iniciativa nesse sentido, seja pelos caminhos que este trabalho pode revelar ao aproximar as premissas fundamentais deste trabalho à problematização principal de sua proposta: revelar a dimensão eletroacústica de Lachenmann enquanto síntese fundamental de sua concepção gestual, enquanto categoria estética.

Na sequência, trabalhamos algumas considerações prévias demonstradas em Silva e Ribeiro (2024a), no intuito de ampliar a descrição analítica proposta no artigo em questão. Para tal, propomos realizar uma primeira tentativa de descrever os eventos sonoros a partir de incidências que possam ser relacionadas com as tipologias lachenmanianas, aplicando tal análise a partir do aspecto gráfico extraído do sonograma da obra.

Em *Szenario* (1965), Lachenmann oferece uma perspectiva analítica ao descrever em uma nota de 1967 os princípios norteadores para a composição da peça. Nesse contexto,

Lachenmann (2004, p. 372) indica que *Szenario* é um confronto formal entre “texto” e “textura”, em que a primeira categoria é assimilada pela segunda e desenvolvida temporalmente, podendo ser estendida indefinidamente. Para o compositor, o “texto” é definido como uma estrutura de tempo estritamente concebida, com relações sonoras relativamente medidas e precisamente controladas; já a “textura” são estruturas amplas, cuja sonoridade é caracterizada pela incontrolabilidade de suas mudanças internas. Nesse confronto, a “textura” tende a interceptar o “texto”, inflando as suas dimensões ou destruindo suas características prévias; no entanto, a nova “textura” que se realiza a partir desse processo adquire, novamente, a relevância estrutural de um “texto” (Ibidem).

A noção de “texto” e “textura” pode ser descrita como um primeiro esquema composicional que Lachenmann teria traçado para a organização do material em estúdio. Devido ao seu caráter experimental, *Szenario* tornou-se uma peça estudo na trajetória de Lachenmann, não sendo publicada em catálogos oficiais. Assim sendo, as poucas informações acessíveis que se tem da obra e da relação de Lachenmann no estúdio, não são suficientes para uma análise pormenorizada dos elementos que compõe a obra. Ainda assim, as fontes existentes apresentam detalhes relevantes para a atual análise. No site do *Instituto de Computação Musical e Tecnologia Sonora* da Universidade das Artes de Zurique, temos o seguinte texto:

A peça baseia-se parcialmente no material instrumental da composição de câmara de Lachenmann, *Intérieur I* (1963). Um texto inédito do compositor e dois esquemas gráficos dão uma ideia de sua concepção, embora esses esquemas presumivelmente não sejam completos nem definitivos (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Helmut Lachenmann). Lachenmann distingue quatro tipos de material sonoro: “elementos concretos” (*Konkrete Elemente*), “sonoridades” (*Klänge*), “texturas” (*Texturen*), “ruído” (*Geräusche*). Cada um deles contém de seis a sete segmentos que aparecem de seis a sete vezes em intervalos progressivamente mais curtos³⁹ (ICST, s.d., Online, tradução nossa, grifos nossos).

A relação e definição entre os materiais nesse contexto, são descritos da seguinte maneira (Ibidem):

³⁹ **Texto original:** “The piece draws partially on instrumental material from Lachenmann’s chamber composition *Introversion I* (1963). An unpublished text by the composer and two graphic schemes give insight into its conception, albeit these schemes are presumably neither complete nor definitive (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Helmut Lachenmann). Lachenmann distinguishes four types of sound material: “Concrete elements” (“Konkrete Elemente”), “sounds” (“Klänge”), “textures” (“Texturen”), “noise” (“Geräusche”). Each of these contains six to seven segments that appear six to seven times in progressively shorter intervals.”

- 1) “Sons concretos” são partes de *temple blocks*, blocos de madeira, marimba e harpa (presentes na instrumentação *Intérieur I*), processados através de reverberação, transposição e filtragem.
- 2) Já para a denominação genérica “sonoridades”, são utilizados reverberações e acelerações distintas, o que as diferencia da “textura” e do “ruído”.
- 3) Em “textura”, como explicado anteriormente, são processos de superposição aleatórias, em constante mudança e renovação, que atuam de maneira equivalente a um *ostinato*. São parte do processamento, multiplicação, transposição, filtragem, feedback, reprodução reversa e modulação em anel.
- 4) Por fim, os “ruídos” são processos frequenciais complexos, misturados com frequências principais reconhecíveis.

Na situação da obra, dividida em “texto” e “textura”, percebe-se que apenas a noção de “textura” é definida em suas propriedades; o “texto”, ao que tudo indica, assume qualquer elemento que, nesse contexto, é contraposto à “textura”, como “sons concretos”, “sonoridades” e “ruídos”. Assim sendo, a noção de “texto” pode ser interpretada como uma redução categorial de “sons concretos”, “sonoridades” e “ruídos”, contrapostos à relação global com a “textura”.

Compreendemos, portanto, o “texto” como sendo um enunciado sonoro mais ou menos definido nas três categorias, que é distendido temporalmente a partir de suas próprias qualidades ou pela elaboração por parte da “textura”. Nesse contexto, o “texto” pode ser identificado com qualquer tipologia, no entanto, sua ocorrência na obra é melhor percebida a partir de pequenos grupos ou conjuntos de segmentos, que podem ser desenvolvidos a partir de suas próprias características de *ataque*, *acumulação* e *decaimento*, como num *som-processo*, mas também ser interceptado por sonoridades que correspondem à outras tipologias, presentes no jogo textural. Assim sendo:

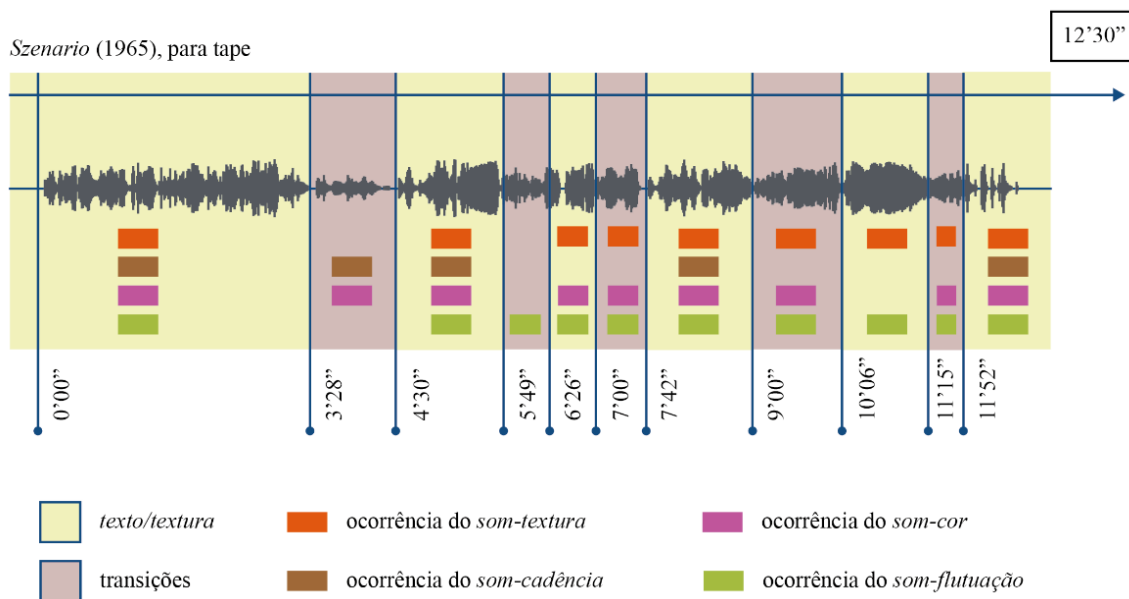
- “Texto” → *sons concretos, sonoridades, ruídos*.
- “Textura” → a própria *textura*.

Apesar das similaridades da categoria *textura* com a tipologia *som-textura*, percebe-se, conforme a descrição de Lachenmann, alguns pontos importantes que podem ser determinantes na elaboração de uma análise que diferencie as duas categorias. Nesse contexto, ao definir *textura* como um elemento estrutural, Lachenmann parece estar mais preocupado com o

desenvolvimento de uma categoria formal, denotando na definição de *textura* um estágio sonoro embrionário do que categorizaria posteriormente como *som-estrutura*. Importante salientar que à época da composição de *Szenario*, em 1965, Lachenmann ainda não havia apresentado o seu ensaio sobre as tipologias, que só seria divulgado no ano seguinte, em 1966. Nesse sentido, a publicação de *Szenario* antecede, ao menos cronologicamente, os *Tipos Sonoros da Nova Música* e, considerando que o ensaio em questão é realizado a partir dos pressupostos da *música concreta instrumental*, é plausível deduzir que *Szenario* representasse para o compositor mais uma incursão experimental do que necessariamente um problema de pesquisa, não mobilizando uma análise tipo-morfológica específica para a realidade eletroacústica.

No entanto, por ser o trabalho de Lachenmann uma pesquisa orientada ao som (Guigue, 2011, p. 293), compreendemos que os apontamentos realizados em seu ensaio oferecem uma importante ferramenta para a análise do desenvolvimento de *Szenario* e, deste modo, buscamos demonstrar de que maneira seu método descritivo pode ser aplicado na prática. Nesse sentido, por mais que as elaborações de Lachenmann em *Tipos Sonoros da Nova Música* não estejam plenamente desenvolvidas em *Szenario*, julgamos que é possível reconhecer indícios das categorias desenhadas pelo compositor, sobretudo na tentativa de exposição da “textura”, enquanto um fundamento elementar da noção de *som-estrutura*.

Figura 23 – Gráfico analítico de *Szenario* (1965), apresentado pelo autor em artigo desenvolvido no âmbito do projeto.

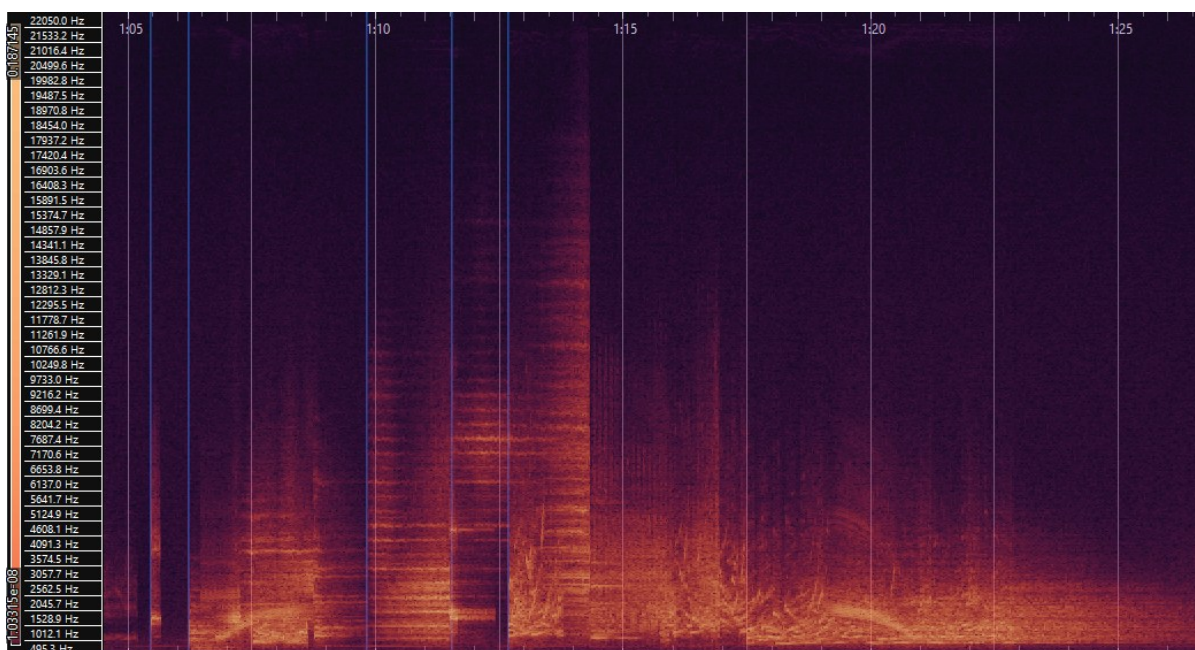


Fonte: Silva; Ribeiro (2024a)

No gráfico acima, descrevemos a estrutura da obra, de 12'30", a partir do gráfico proporcionado pelo sonograma. A divisão por segmentos representa uma primeira tentativa em reconhecer padrões sonoros similares e/ou distintos, percebendo, a partir dessa organização, os pontos de transição e contraste que corroboram para a coesão formal, assim como as unidades texturais consolidadas pelo confronto “texto-textura”. Nesse sentido, no primeiro segmento, de 0'00” a 3'28”, podemos identificar a ocorrência de todos os tipos sonoros descritos por Lachenmann.

Nessa primeira parte, o *som-cadencial* é melhor percebido na minutagem 1'06” a 1'26”, a partir de uma unidade processual que se desenvolve em múltiplas sonoridades. É possível perceber que, para a constituição desse processo, as diferentes sonoridades envolvidas apresentam características de *impulso*, cuja reverberação é prolongada artificialmente por elementos texturais e intercaladas por outros *impulsos*, denotando um aspecto de *som-acumulado*. Assim sendo, o momento em questão é um dos pontos em que podemos perceber com mais clareza a indicação de Lachenmann sobre a assimilação do *texto* pela *textura*, e a respectiva reconfiguração da *textura* enquanto unidade formal. É essa unidade formal que identificamos nesse trecho enquanto uma unidade processual que se aproxima do *som-cadencial*.

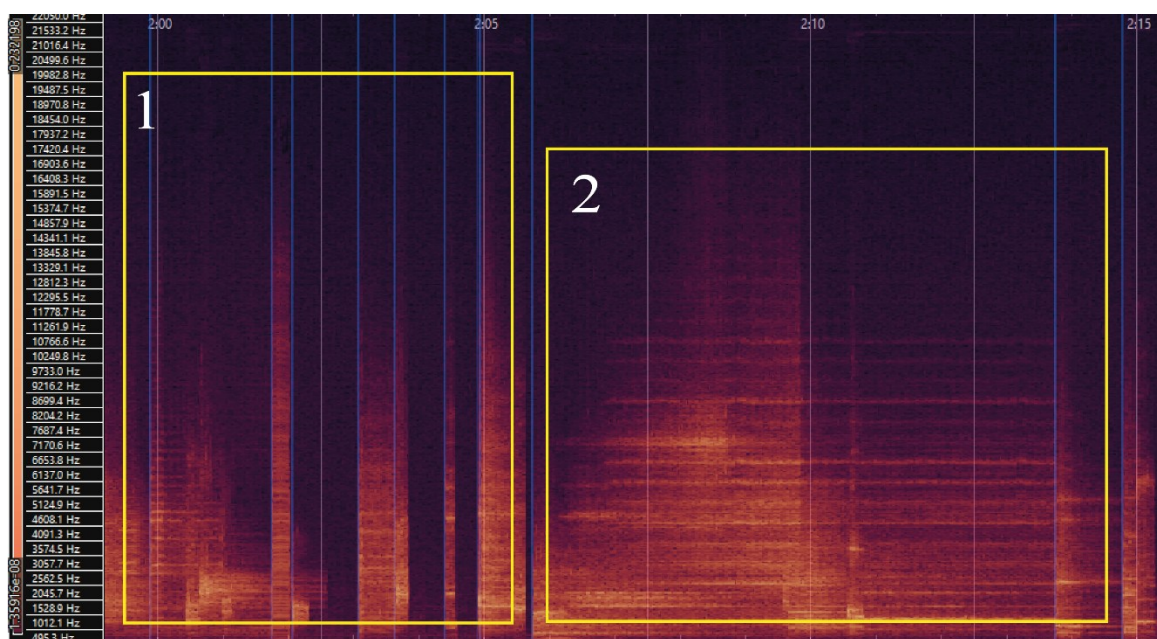
Figura 24 – Representação de um som-cadencial, em Szenario (1'06” - 1'26”). As linhas azuis assinalam o momento do impulso. No desenho espectral, é possível perceber o caráter processual de uma cadência.



Fonte: Elaborado pelo autor (*Sonic Visualiser*).

As categorias *objeto* (*som-cor*, *som-flutuação* e *som-textura*) são constantemente amalgamadas entre si, constituindo unidades “familiares” de *soms-objetos*. Também são intercaladas, tornando-se pulsos rítmicos homogêneos (não processuais), enquanto fragmentos de um som-objeto. Tal contexto ilustra as diferenças elementares entre um *som-objeto* e um *som-processo*: os *soms-objeto* (Quadro 1), enquanto pulsos, não denotam uma processualidade cadencial, pois sua natureza é estática; já os *soms-processo* (Quadro 2), são percebidos claramente no desenvolvimento cadencial de suas reverberações.

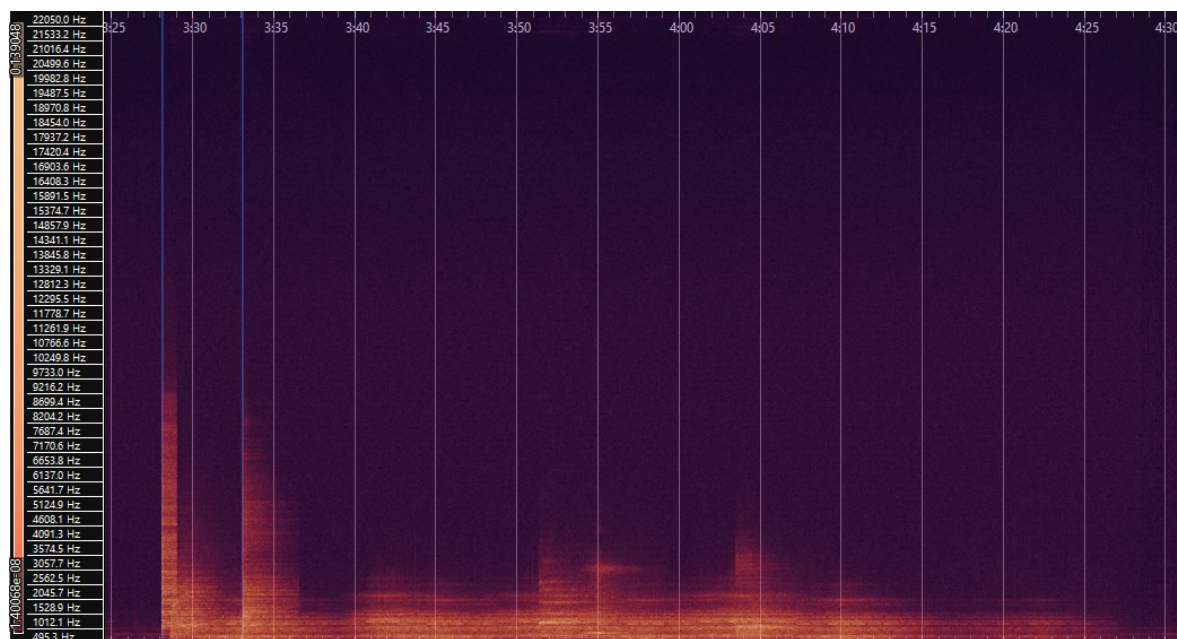
Figura 25 – Som-objeto vs. som-processo em Szenario (2'00" - 2'15").



Fonte: Elaborado pelo autor (*Sonic Visualiser*).

O quadro demarcado em rosa (Figura 23), assinala o momento entre 3'28 e 4'30". Os quadros descritos pela cor rosa, são interpretados, no âmbito desta análise, como momentos de transição entre as unidades texturais dos quadros em amarelo (em que ocorre mais claramente o confronto “texto-textura” indicado por Lachenmann), numa lógica de tensão e liberação que é própria da resignificação que Lachenmann realiza sobre os arquétipos tonais – interpretação que é constatada em outras obras do compositor, como *Serynade* (1997-1998), para piano (Guigue, 2007). No quadro em questão, podemos perceber uma mistura entre um fragmento de *som-textura* e um *som-impulso* logo na minutagem inicial (3'28"). O *som-impulso* em questão tem sua reverberação estendida artificialmente por um *som-cor* que, por sua vez, é elaborado sutilmente ao longo do período como um *som-flutuação* de movimento externo. É possível perceber *soms-impulso* sobrepostos ao longo do trecho.

Figura 26 – Representação espectral dos eventos relatados em Szenario, entre 3'28" e 4'30".



Fonte: Elaborado pelo autor (*Sonic Visualiser*).

A dinâmica descrita nos exemplos anteriores será continuada ao longo da obra, mudando apenas a incidência das tipologias em cada segmento. Nesse sentido, o momento inicial (0'00" a 3'28") e final (11'52" a 12'30") apresenta correlações com todas as tipologias descritas, embora o conteúdo espectral do sonograma indique uma maior proeminência sonora na primeira parte da obra. Ademais, a descrição inicial realizada nesse tópico, sinaliza algumas possibilidades de organização da análise e a viabilidade de aplicação do método descritivo proposto por Lachenmann em sua própria obra eletroacústica. Assim sendo, as categorias *texto* e *textura* indicam propostas elementares para direcionar uma organização do material eletroacústico em concordância com a prática composicional de Lachenmann na música instrumental acústica, visto que, além de sintetizarem um comportamento tipológico, ambas as categorias também podem ser representadas no âmbito de uma “polifonia de justaposições ordenadas”, reportando, essencialmente, o tensionamento dialético da *Strukturklang*.

2.4. Considerações sobre *Accanto* (1978), para clarinete, orquestra e *tape*

Accanto (1978), para clarinete, orquestra e *tape*, é ilustrativa ao propor a iluminação aurática do contexto estrutural da obra utilizando-se das possibilidades de um *tape* – reproduzido de maneira ora integral, ora manipulada – através de uma recursividade sobre a qual Lachenmann teria sido crítico. Nesse sentido, é interessante perceber o modo com o qual

o compositor se utiliza dos meios eletroacústicos, primariamente, como um meio de subversão técnica, perturbando diretamente a experiência aurática presente na gravação do *Concerto para Clarinete em Lá (K.622)* de Mozart, através de um elemento, a princípio, exterior aos meios instrumentais acústicos presentes. Sua conotação irônica se realiza ao revelar a contradição na denúncia do compositor sobre a realidade eletroacústica: na suposta dimensão indefesa e idílica dos alto-falantes é que a obra se ampara – revelando, portanto, uma gestualidade (no sentido de *tensionamento* dialético) inerente ao modo eletroacústico. Assim sendo, o compositor reafirma sua postura dialética, condizente com a análise do estruturalismo dialético:

E assim, para mim, compor significa não fugir dos meios da linguagem musical familiar, mas operá-los de modo *desfamiliarizado*⁴⁰, desvinculando-os de seu contexto linguístico habitual e, ao rearticulá-los, criar relações que os iluminam de maneira nova e os impregnam de expressividade. Isso implica um manejo percebido como destrutivo dos recursos linguísticos convencionais, mas que, ao mesmo tempo, se compreende como um tratamento criativamente moldado. A música surge, assim, como ambas as coisas: como campo de ruínas e como novo campo de energia⁴¹ (Lachenmann, 2004, p. 169, tradução nossa, *grifos nossos*).

No contexto de *Accanto*, Lachenmann constantemente afirma o papel da fragmentação discursiva enquanto agente mobilizador da escuta. Ao apresentar relações motivicas da obra de Mozart de maneira totalmente desmobilizada (ainda que referente), comenta sobre como o ouvinte, sem orientação prévia, passa a explorar o espaço-tempo sonoro e é confrontado com a própria expectativa em reconhecer um espaço seguro (Ibidem). Contudo, ao se perceber em face das referencialidades *mozartianas*, que apenas vagamente emergem como fragmentos dispersos de memória e afeto, Lachenmann comenta sobre a dimensão conflituosa que a experiência da transformação dos materiais mobiliza sobre o ouvinte, sobretudo, pela maneira que a própria escuta demanda a resposta aos novos desafios perceptivos.

⁴⁰ A tradução sugerida, apesar de se distanciar da tradução terminológica literal do adjetivo “*sprachlos*” – que em português seria algo como “*sem fala*” ou “*não verbal*” – é optada, sobretudo, por se aproximar conceitualmente da poética lachenmaniana, em que “*desfamiliarização*” representa, nesse contexto, um sentido mais plausível para a analogia entre “*linguagem*” e a abstenção desta.

⁴¹ Texto original: “Und so bedeutet für mich Komponieren, den Mitteln der vertrauten Musiksprache nicht ausweichen, sondern damit sprachlos umgehen, diese Mittel aus ihrem gewohnten Sprachzusammenhang lösen und durch erneutes Einanderzuordnen ihrer Elemente Verbindungen, Zusammenhänge stiften, von denen diese Elemente neu beleuchtet und expressiv geprägt werden. Das bedeutet zerstörerisch empfundenen Umgang mit den vertrauten Sprachmitteln und versteht sich selbst doch zugleich als schöpferisch gestalteter Umgang. Musik erscheint so als beides: als Trümmerfeld und als neues Kraftfeld.”

Figura 27 – Análise comparativa (Accanto - K.622). É possível perceber a maneira com a qual Lachenmann recupera momentos gestuais em Mozart para então reconfigurá-la no contexto de sua obra.

Accanto (1978)
H. Lachenmann (1935)

tape

Blasin (Band)

Pflie

Git

Xba

Perc/Sue

Solo

V.

B.

C.

Kl.

Concerto em Lá, para Clarinete e Orquestra, K.622
W. A. Mozart (1756-1791)

328

Fl. 1

Fl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

A Hn. 1

A Hn. 2

Solo Cl.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Fonte: Elaboração nossa.

Nesse contexto, ao emergir a gravação do *Concerto* de Mozart de maneira reconhecível, Lachenmann revela o aspecto “traumático” do confronto entre a obra, com seu arquétipo “imaculado” dentro da tradição (que, ao mesmo tempo que a conserva, a torna um produto *fetichizado*) e o contexto de contestação em que é inserida. Segundo o compositor,

No entanto, na forma de inserções ritmicamente fragmentadas, a música de Mozart já havia participado antes, *quasi* incógnita, do processo estrutural. Aqui, porém, esse chamado “instrumento” é usado de modo tão direto e claro que o “som”, que nada mais é do que a própria linguagem musical de Mozart, chama a atenção para si mesmo como música própria, como mundo próprio. É o momento desconcertante em que minha música é confrontada com aquilo que ela ao mesmo tempo ama e evita – evita porque ama e odeia seu abuso ideológico e comercial. E, naturalmente, aquele espírito de harmonia social que buscamos vivenciar nas obras de Mozart nunca parece tão distante, tão radicalmente questionado, como aqui, onde essa música de fato ressoa⁴² (Lachenmann, 2004, p. 175, tradução nossa).

Interessante perceber a maneira com a qual Lachenmann aponta para a característica *instrumental* sobre a memória que representa a obra de Mozart, ao mesmo tempo em que assume tal “instrumento” como um “mundo próprio” em confronto com o *instrumento* de sua própria obra. Nesse sentido, torna-se claro o papel do material aurático, representado pela gravação, como um componente de recusa de uma certa condição reificada de escuta, que no contexto da obra lachenmaniana, se refuncionaliza. Assim sendo, é pertinente especular que o tensionamento que ocorre devido o confronto estabelecido, assume também a própria condição *tonal* que Lachenmann busca dessensibilizar em sua peça – tonalidade não no sentido literal e estrito, mas enquanto aspecto de *tensão e relaxamento*, viabilizado pelo tensionamento entre memória, afeto e contestação. A consumação da escuta, portanto, demanda a inteligibilidade do instrumento enquanto experiência *existencial*; nesse sentido, como afirma Lachenmann (Ibidem, p. 169) “ouvir, em contraste com a escuta participativa, significa reorientar-se radicalmente, ter de se reencontrar, significa, ao tatear estruturas desconhecidas, abrir espaços ocultos dentro de si”⁴³.

⁴² **Texto original:** “Dabei hat in Form von rhythmisch zerhackten Einblendungen die Musik Mozarts schon früher immer wieder, quasi inkognito, am Strukturgeschehen teilgenommen. Hier allerdings wird dieses sogenannte ‘Instrument’ so unverstellt und deutlich eingesetzt, daß der ‘Klang’, der nichts anderes ist als eben die musikalische Sprache Mozarts, auf sich selbst als eigene Musik, als eigene Welt aufmerksam macht. Es ist der befremdende Moment, wo meine Musik mit dem konfrontiert wird, was sie zugleich liebt und meidet, meidet, weil sie es liebt und seinen ideologischen, kommerziellen Mißbrauch haßt. Und natürlich ist jener Geist der gesellschaftlichen Harmonie, wie wir ihn in Mozarts Werken zu erleben suchen, nirgends so weit weg, so radikal in Frage gestellt wie hier, wo diese Musik tatsächlich erklingt.”

⁴³ **Texto original:** “Hören heißt im Gegensatz zum mitvollziehenden Zuhören: sich radikal umorientieren, sich neu zurechtfinden müssen, heißt, im Ertasten ungewohnter Strukturen verborgene Räume in sich erschließen.”

2.5. Sobre o instrumento eletroacústico – ou – o *instrumento* é a própria escuta

Na primeira parte deste trabalho, nos dedicamos à descrição do instrumento em Lachenmann em duas perspectivas: primeiro como *interface*, compreendida através do agenciamento mecânico-gestual sobre a concretude do instrumento, isto é, suas características fundamentais; posteriormente, a partir da análise da *corporeidade* de uma obra, entendendo o agenciamento das famílias sonoras e o desenvolvimento tipológico estrutural enquanto *imagem*. Da oposição entre as relações concretas de um instrumento e a desfamiliarização do gesto, portanto, surge o *instrumento imaginário*.

A definição de um instrumento como algo que se *constrói* enquanto ato composicional, coloca em evidência o papel de uma construção da própria *escuta*. Nesse sentido, a última das categorias que Lachenmann prenuncia sobre o significado do compor – *compor é não ir, mas deixar-se chegar* – é um indicativo de que toda a escuta é, em essência, um *instrumento* a ser revelado. Nesse contexto, o *tateamento* seria então o destrinchar de uma escuta, indicar direções para si e além de si e, nesse sentido, elaborar o aspecto existencial próprio do ato criativo enquanto um desdobramento da escuta e para a escuta – os breves comentários em torno de *Accanto* (1978), tornam este comentário, um exemplo prático.

De todo o modo, os meios agenciados por Lachenmann em sua práxis, como vimos, não prescinde de uma intensa reflexão sobre os meios de produção dessa experiência, tornando o suporte instrumental um meio de *invenção* para que a experiência, também enquanto *invenção*, se realize. Nesse contexto, o instrumento se direciona para uma *imagem*, mas não antes sem mobilizar uma referencialidade concreta – afinal, por mais que a desfamiliarização técnica ocorra a fim de viabilizar um princípio de irreversibilidade entre causa e efeito, tal desfamiliarização acontece em um instrumento *específico*: uma flauta expandida através de sua “dessemantização”, não incidirá nos mesmos resultados que um violino, que passou pelo mesmo processo. Assim, refletir sobre os meios é também conscientizar-se sobre as capacidades mecânicas inerentes à técnica instrumental.

Não é do intuito deste trabalho adentrar o extenso e complexo debate sobre a técnica e experiência em sua concepção fenomenológica. Todavia, reconhecemos na teoria de Vilém Flusser (2009), uma fenomenologia sobre a concepção de *aparato* que respalda os objetivos desta reflexão. Nesse contexto, os escritos musicais do autor e as reflexões presentes em *Filosofia da Caixa Preta* são fundamentais para a articulação teórica entre os dois autores. Nesse contexto, a noção de *aparato* em Flusser em muito sintetiza a concepção de Lachenmann

sobre um suporte que precisa ser “confrontado” em sua carga *aurática* (embora Flusser não se utilize diretamente desse conceito) para então ser revelado enquanto categoria dessensibilizada das convenções reificadas.

Do confronto do *aparato estético* sintetizado por Lachenmann, podemos compreender uma aproximação em Flusser, através de sua própria definição de *aparato*. Nesse contexto, o *aparato* flusseriano é não só uma referência ao suporte tecnológico, mas uma metáfora que elucida as relações humanas e institucionais, representando a cristalização do questionamento sobre a técnica (Castello Branco, 2018), confinado enquanto uma *caixa preta*. Em suma,

[...] 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 (Castello Branco, 2018, p. 26).

Assim, nos interessa a condição da *caixa preta*, representada pelo *aparato* flusseriano, para uma aproximação do conceito à filosofia composicional de Lachenmann, em que não só o instrumento é uma *caixa preta* que se revela a partir do confronto entre sujeito e convenção, mas também a própria *escuta*. Nessa perspectiva, revelar a *caixa preta* da escuta, torna-se plausível na medida em que nos defrontamos com a *técnica* muitas vezes como um fim, e não como um meio para a realização de um objetivo estético. Assim sendo, a operação de Lachenmann sobre o *aparato* institucional “mozartiano”, é realizado no intuito de desvendar uma *caixa preta* que há muito teria sido cooptada por um *modus operandi* reificado, minando o potencial crítico de emancipação estética que a obra revela em sua própria condição existencial.

Nesse contexto, não apenas a instituição “mozartiana” seria confrontada dialeticamente, mas a própria realização eletroacústica da obra, a partir da execução fragmentada de um *tape*, se tornaria um componente significativo. Conforme analisamos em *Accanto*, ao incorporar um elemento externo à sua própria poética (o alto-falante), Lachenmann o utiliza não de modo a validar sua condição “invisível”, mas enquanto um instrumento concreto, elevado à mesma condição da orquestra e integrado ao mesmo princípio composicional. Assim, a inserção naquele contexto não é pensada apenas como um *meio* técnico para um fim estético, mas enquanto fundamento estético em si.

Importante perceber a maneira como a incorporação de um alto-falante, percebido tradicionalmente como um agente passivo na configuração instrumental, torna-se, como menciona Valente, a própria causa física da experiência. Nesse sentido, a utilização de um instrumental eletroacústico, em sua vasta possibilidade *técnica*, passa a ser refletido, como em Lachenmann, em função de sua *imagem*, e não como um meio *a priori*. O tateamento físico nesse contexto, seria limitado, pois o agenciamento mecânico-gestual sobre a superfície de um alto-falante, apesar de possível, não faria mais do que rematerializar as causas físicas engendradas por ele que, no entanto, podem ser realizadas sobre um tateamento *virtual* – e eis aí que surge a concepção imagética.

Assim sendo, pensar o instrumento eletroacústico em função de sua *imagem*, seria o mais próximo que teríamos de viabilizar um “instrumento eletroacústico” nos termos dessa discussão. Tal concepção, longe de simplificar a complexidade do tema, já teria indícios na própria concepção instrumental que Chion (2009) reconhece em Schaeffer (2017, p. 45) como o “*pseudo-instrumento*” no contexto da música eletroacústica, apontando que tal realidade seria uma direção possível para se pensar o paradigma do “fato instrumental”⁴⁴ :

Nessas músicas, no entanto, uma “*sequência de objetos bem formados e adequadamente registrados*” pode dar origem a relações de permanência, de modo que esses objetos sonoros pareçam vir do mesmo instrumento, imaginário, que pode ser chamado de “pseudo-instrumento”. Aqui vemos os primeiros passos para recuperar a ideia de instrumento⁴⁵ (Chion, 2009, p. 56, tradução nossa, grifos do autor).

Nesse contexto, o *pseudo-instrumento* foi exemplificado na experiência de Pierre Henry, “*Variations pour une porte et un soupir*” (*Variações para uma porta e um suspiro*), em que o compositor trabalha sobre o rangido de uma porta e de um suspiro humano, demonstrando, na prática, as diversas maneiras com que um “instrumento” poderia ser tocado. No entanto, Chion (2009, p. 57), apesar de indagar sobre ser essa uma possível “redescoberta do instrumento”, aponta a limitação do *Traité* em não conseguir resolver o dilema instrumental para além do *pseudo-instrumento*, afirmando que “a única maneira de transformar esses corpos sonoros em

⁴⁴ Segundo Chion (2009, p. 54), em citação a Schaeffer (2017, p. 27), define o “fato instrumental” como meio de realização do fenômeno musical. Nesse sentido, “o fenômeno musical apresenta dois aspectos interligados: uma tendência à abstração, na medida em que a execução revela estruturas, e um vínculo com o concreto, já que permanece ligado ao potencial do instrumento.”

⁴⁵ **Texto original:** “In these musics, however, a “*sequence of well-formed suitably registered objects*” can give rise to relationships of permanence such that these sound objects seem to come from the same instrument, which is imaginary, and which can be called a “pseudo-instrument”. Here we see the beginnings of a move to reclaim the idea of the instrument.”

instrumentos reais é definindo novos registros (não indiscriminadamente), que formarão a base para um discurso musical, e não apenas criar efeitos sonoros”⁴⁶. Ainda segundo Schaeffer,

Em qualquer obra em que o compositor, seja de música concreta ou eletrônica, é incapaz de nomear o processo causal que gerou uma série de sons, tudo se passa como se esses sons viessem de um instrumento particular. Qual seria, afinal, o timbre de um *instrumento que não existe*? Eis-nos, portanto, ao final de nossa análise instrumental, obrigados a buscar em outro lugar esse elo – mais forte até que as estruturas e mais misterioso: o timbre, cuja definição, excessivamente pragmática, clama por ser superada. Isso, porém, só ocorrerá após longa reflexão⁴⁷ (Schaeffer, 2017, p. 45, tradução nossa, *grifos do autor*).

Ao questionar sobre como seria o “timbre” de um instrumento inexistente, colocando tal problemática como uma situação de pesquisa, o autor indica um horizonte de investigação que parece apontar para as soluções alcançadas por Lachenmann no contexto da música concreta instrumental. Nessa perspectiva, o *instrumento imaginário* seria uma importante síntese sobre a recuperação do instrumento, da qual Chion aponta a necessidade de se alcançar para a concretização de um discurso imanentemente musical, e não apenas um suporte para a execução de efeitos sonoros.

Para além de uma simples suposição, o fato da realização do instrumento imaginário enquanto *práxis*, além de descrita por Lachenmann em diferentes textos, é ativamente verificada em suas próprias obras, sendo um pensamento latente da poética musical que se estabelece na esfera do *sonoro*, conforme se verificou na consumação do “*instrumento*” em *temA* (1968) e também em *Szenario* (1965) – nesta última, inclusive, informando uma estratégia articulatória, com a dialética “*texto*” e “*textura*” como um artifício de elaboração composicional no contexto eletroacústico.

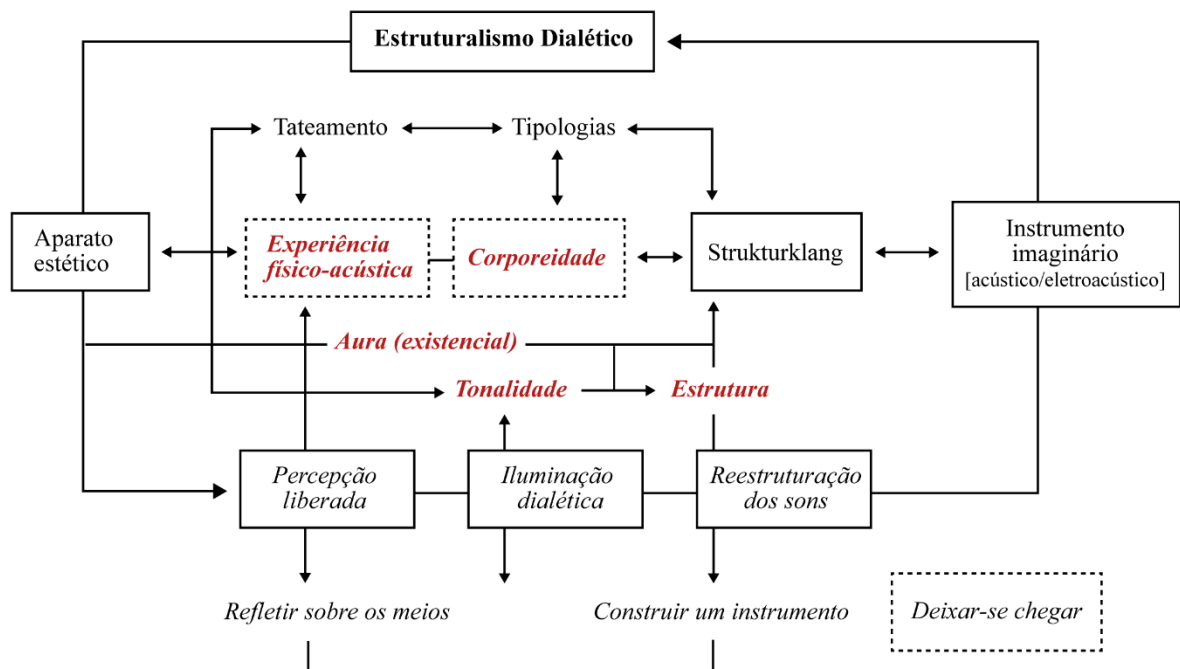
Assim sendo, nosso intuito com tal perspectiva é colocar Lachenmann como um caminho plausível para confrontar parte dos problemas com os quais Schaeffer se deparou em sua trajetória e que, ainda hoje, mobilizam problemas de pesquisa. Diante disso, compreender a *ação* lachenmaniana em sua noção de *gesto*, enquanto um confronto dialético com os *aparatos*, para o então desenvolvimento da *escuta*, torna-se um correlato estético substancial para a

⁴⁶ **Texto original:** “[...] the only way to make these *sound bodies* into real *instruments* is by defining new *registers* (not indiscriminately), which will form a basis for a musical discourse, and not simply create sound effects.”

⁴⁷ **Texto original:** “In any work in which the composer, of concrete or electronic music, is incapable of naming the causal process that gave rise to a series of sounds, everything takes place as if these sounds came from a particular instrument. What is the timbre of an *instrument that does not exist*? So here we are, at the end of our instrumental analysis, obliged to look elsewhere for this link, stronger even than structures and more mysterious: timbre, the definition of which, far too pragmatic, is crying out to be superseded. This will only happen after a long digression.”

construção do “instrumento eletroacústico”. Assim, concluímos este tópico com a esquematização do *instrumento* em Lachenmann, construído conforme os caminhos percorridos nesta pesquisa. O gráfico abaixo parte de um esforço por esquematizar a complexa teorização lachenmaniana de modo sintetizado. Nesse contexto, as condições do material (experiência físico-acústica [corporeidade], aura [existencial], tonalidade e estrutura) se relacionam como parte inerente do princípio estruturalista-dialético, estando implícitas nos estágios de elaboração do material até sua consumação no “instrumento imaginário”.

Figura 28 – A *construção* do instrumento em Lachenmann.



Fonte: Elaboração nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As teorizações de Helmut Lachenmann como suporte composicional em poéticas eletroacústicas

Ao enfatizar o viés sonoro da poética lachenmaniana como um suporte composicional no âmbito da música eletroacústica, este trabalho visa não apenas problematizar a poética do concreto em Lachenmann e sua relação com a música concreta de Pierre Schaeffer, mas em evidenciar de que modo essa relação – em teoria, explícita – se consolida na prática como o desdobramento estético de um problema histórico. Tal problemática, apontada no início deste trabalho a partir da clássica indagação de Schaeffer (2017, p. 538) sobre como passar do sonoro ao musical, encontrou em Lachenmann um caminho pertinente, demonstrado não apenas em seus escritos, mas principalmente em sua própria obra musical.

Desse modo, a síntese com a qual nos interessa finalizar este trabalho compara as conclusões preliminares da primeira parte com os materiais analisados na segunda, visando estabelecer uma leitura esquemática das reflexões sugeridas, de modo que estas possam fazer sentido ao se pensar possibilidades criativas – analíticas ou composicionais – no âmbito da música eletroacústica. Em um primeiro momento, é importante salientar, novamente, que as problemáticas aqui discutidas não visam uma proposição de descontinuidade dos pressupostos de Schaeffer ou Smalley, mas sim, revelar na obra de Helmut Lachenmann uma condição “eletroacústica” latente que, no entanto, só se torna um argumento plausível através da análise comparada de sua obra artística e intelectual. Ao ser revelada, a condição eletroacústica em Lachenmann torna-se uma ferramenta fundamental para os objetivos aqui propostos.

Nesse sentido, a premissa inicial da primeira parte – que buscou evidenciar a poética concreta de Lachenmann como uma síntese dialética engendrada pelo próprio gesto – é possível de ser concluída nas análises de sua própria obra: tanto *temA* (1968) quanto *Szenario* (1965), estabelecem unidade e coesão discursiva, possível de se verificar de diferentes maneiras: em *temA*, o princípio temático da respiração, tanto em sua dimensão concreta, enquanto *gesto*, como abstrata, enquanto a derivação de diferentes “membros” e “famílias”, é desenvolvido ao longo de dezesseis minutos. O intrincado agenciamento entre famílias sonoras, conectados temporalmente através de uma lógica polifônica de justaposições, e o desenvolvimento sônico da estrutura global através da interpolação de regiões formânticas, demonstra, através da realização de seu paradigma *estrutural-dialético*, a evidência da possibilidade de uma sintaxe do *som*. Por sua vez, tal evidência possibilita que suas premissas sejam pensadas em poéticas voltadas exclusivamente para o desenvolvimento de teorias discursivas para o dado *sonoro*.

Nessa via, como apontado anteriormente, Schaeffer indica em sua noção de “pseudo-instrumento” o que Lachenmann demonstra posteriormente em seu próprio conceito de instrumento, desenvolvendo uma noção instrumental que se amplia em sua condição de permanência e variação através do tateamento de suas possibilidades sonoras, visando, a partir desse princípio, estabelecer uma relação imagética entre diferentes instrumentos para, enfim, emergir o instrumento imaginário. Apesar de parecer um conceito demasiadamente abstrato, é ilustrativo em Lachenmann – sobretudo em sua fase mais detidamente concreta – a maneira com a qual o compositor opera procedimentos composicionais em acordo com seus preceitos conceituais.

Em recapitulação, a própria concepção de *temA*, estruturada não em uma lógica harmônica de alturas definidas, mas pelo princípio cinético da respiração, incorpora como direcionalidade uma polifonia de objetos adjacentes através do conceito de *arpejo*. Nesse contexto, determinadas sonoridades reunidas na condição de *família sonora* são agenciadas com outras famílias através do arpejo, em uma lógica de *polifonia de justaposições ordenadas*; assim, as famílias sonoras construídas e *tateadas* ao longo de uma temporalidade, se estabelecem como regiões formânticas ao longo da obra. Em entrevista a Peter Szendy, o compositor faz seguinte afirmação:

[...] no que me diz respeito, prefiro reunir, quase por indução, diferentes objetos sob o mesmo teto de uma peça: então, esses objetos adquirem o papel de formantes que – pela estratégia de estruturação – conferem um novo significado à própria ideia de tal “consonância” global, que resulta deles e da qual eles fazem parte (Lachenmann, 2017, p. 200-201, tradução nossa).⁴⁸

Nesse contexto, Lachenmann pensa a organização do material não em escalas parametrizáveis, como em uma lógica estritamente serial, mas pela noção de categorias e aspectos característicos de uma determinada sonoridade, no intuito de fazer emergir as potencialidades do material. Tal postura que, segundo o compositor, evidencia a capacidade de tornar um som um elemento de “inovação sintática” (Ibidem), reflete a natureza do material como um dado continuamente articulado com a unidade formal (podemos ilustrar essa afirmação ao investigar a relação entre o conceito de *polifonia de justaposições ordenadas* e a própria *Strukturklang*). De acordo com Lachenmann,

⁴⁸ **Texto original:** [...] quant à moi, je préfère rassembler quasi par induction différents objets sous le même toit d’une pièce : alors ces objets acquièrent le rôle de formants qui – par la stratégie de la structuration – donnent un sens nouveau à l’idée même d’une telle «consonance» globale, qui en résulte et dont ils font partie.

enquanto o modelo serialista clássico baseia seu conceito de estrutura em características acústicas claramente mensuráveis e em suas gradações quantificadas – ou seja, escalas –, o que pressupõe programas bem definidos para sua organização e procedimentos composicionais claramente formalizados, eu repetidamente constatei, nas minhas análises de obras de outros compositores e nas minhas próprias tentativas de estabelecer princípios estruturais, que os parâmetros mensuráveis ou as gradações quantitativas baseadas neles representavam, quando muito, apenas a variante mais primitiva daquilo que se tornava disponível em conjunção com estruturas superordenadas – isto é, em termos de unidades de sentido musical, tipos de experiência e constelações sonoras a elas relacionadas. (Lachenmann, 1995, p. 98, tradução nossa).⁴⁹

A citação de Lachenmann, portanto, vai de encontro à análise de Theodor W. Adorno (2018, p. 400), quando este afirma que Anton Webern não pensava por parâmetros, ressaltando que a ideia de que a obra do compositor austríaco é baseada na “totalidade das relações derivadas da nota individual”, não condiz com a realidade. Na mesma direção, a discussão de Adorno, publicada no ensaio *Vers une musique informelle*, aborda uma reflexão interessante sobre o conceito de “música informal” e as possíveis dificuldades que a mesma teria em consolidar o equivalente a uma *syntaxe*.

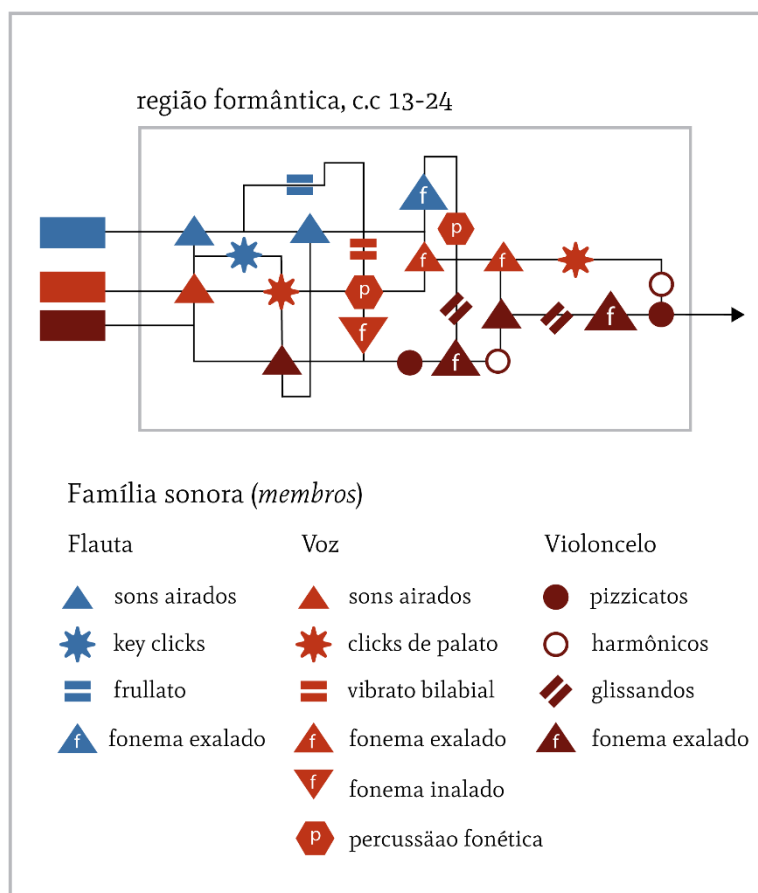
Primeiramente, a “música informal”, para o filósofo alemão, teria como horizonte a recusa às formas apriorísticas, impostas de maneira externa, pois se constituiria de maneira “objetiva e necessária no próprio fenômeno sonoro” (Adorno, 2018, p. 379). Posteriormente, o autor mencionaria então os obstáculos de uma música que prescindia de sistemas para a consolidação do próprio discurso. Em suas palavras, “na ausência desses resíduos da tradição, a ideia de coerência musical se tornaria quase impossível; ao mesmo tempo, são esses resíduos, corpos estranhos ao fenômeno, que impedem a elaboração integral” (Op. cit. p. 380).

Interessante perceber como as reflexões de Adorno estão presentes na problemática investigada por este trabalho. Como mencionamos anteriormente, Socha (2018) já havia apontado as semelhanças entre os postulados de Adorno em sua “música informal” com as realizações musicais de Lachenmann e, no decorrer dessa pesquisa, verificamos que, de fato, Lachenmann estava interessado na integridade do fenômeno sonoro antes de qualquer sistematização – prova disso é o fato estético que se realiza através de sua música concreta instrumental e os desdobramentos estéticos de seu estruturalismo dialético. No entanto, de que maneira é possível refletir sobre a complexidade de suas teorizações como um suporte efetivo para práticas composicionais na música eletroacústica?

⁴⁹ **Texto original:** “I found again and again in my analyses of other composers' works and in my own attempts to draw up structural principles, that the measurable parameters or the quantitative gradations based on these were at best only the most primitive variant of what was available in conjunction with superordinate structures in terms of musical sense units, types of experience and related sound constellations.”

Não é o intuito deste trabalho formular métodos que sintetizem procedimentos para a composição de obras eletroacústicas – o que seria completamente avesso à investigação proposta sobre a poética de Lachenmann e até mesmo de Pierre Schaeffer. No entanto, é possível vislumbrar possibilidades composicionais através das discussões elaboradas ao longo dos tópicos, já antecipando as conclusões prévias viabilizadas a partir da análise das obras. Assim sendo, conforme as discussões e análises apresentadas, Lachenmann opera constantemente sobre a ideia de polifonia, mobilizando, sobretudo, o conceito de *famílias sonoras, formantes e linhas*.

Figura 29 – Esquemática representando os eventos da Tabela I (compassos 13-24).



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apesar do gráfico acima representar os eventos analisados e verificados na Tabela I (primeira parte deste trabalho), a ideia aqui é sugerir uma representação geral sobre o conceito de *polifonia* em Lachenmann, independente do evento em questão. Nesse sentido, os símbolos representando diferentes sonoridades, assim como o intercâmbio entre eles (ilustrando a ideia de polifonia), incorporam outro elemento, representado pelas *linhas*. Em sua poética,

Lachenmann estabelece uma “linha” como uma condição latente, situada entre materiais distintos e responsável por viabilizar a transferência de conteúdo entre eles. De acordo com o compositor,

[...] vejo cada elemento sonoro como um ponto que pertence a uma infinidade de linhas que conduzem a uma infinidade de direções. Compor significa escolher e revelar seu sistema de novas linhas, tratando esse ponto como um grau de uma escala transcendente que transforma e individualiza sua evidência acústica (Lachenmann, 2017, p. 197).⁵⁰

As linhas são, portanto, parte inerente ao fenômeno sonoro, evidenciadas por Lachenmann enquanto um princípio composicional imanente. Nesse sentido, sua elaboração sobre a ideia de “linha” é muito próxima daquela que o antropólogo britânico Tim Ingold defenderia, ao afirmar que “linhas são em si mesmas um fenômeno” (Ingold, 2022, p. 17) que está por toda parte, sendo impossível, portanto, escapar de sua natureza.

Nessa perspectiva, a ideia de “linha” em Lachenmann parece emblemática não apenas ao revelar uma instância composicional de sua escritura poética, mas, sobretudo, por unificar uma *polifonia de justaposições ordenadas* em direção a um discurso. Nesse sentido, não é um equívoco sugerir que uma obra eletroacústica é também composta pelo fenômeno das linhas – seja em um objeto escalonado a partir da lógica de permanência e variação de um “pseudo-instrumento”, com horizontes ao *instrumento imaginário*, seja em uma relação temporal entre diferentes perfis granulares, ou até mesmo em um corte, que revela outras *linhas*. Em síntese, elaborar uma poética eletroacústica em que as teorizações de Lachenmann estejam em perspectiva, para além da realidade estética de sua obra instrumental, torna-se perfeitamente plausível, visto que a sintaxe, nesse contexto, é um dado que emerge da própria *dialetização* do fenômeno sonoro.

Já a hipótese acerca de um possível *estruturalismo fenomenológico* em Schaeffer (Zangheri, 2015) e das consequentes similaridades com as teorizações de Lachenmann que, no entanto, não se traduz em teorias composicionais, nos conduziu para a segunda parte deste trabalho, em que buscou-se, na aproximação com a abordagem do objeto sonoro schaefferiano, uma breve análise comparativa que pudesse trazer à tona discussões sobre escuta, composição e a suposta irreversibilidade da *escuta* schaefferiana em regras composicionais. Longe de

⁵⁰ **Texto original:** “je regarde chaque élément sonore comme un point appartenant à une infinité de lignes qui conduisent vers une infinité de directions. Composer signifie choisir et montrer son système de lignes nouvelles, en traitant ce point comme un degré d’une échelle transcendante qui transforme et individualise son évidence acoustique.”

intencional esgotar o assunto, pois o mesmo demandaria um outro tratado, a aproximação e o confronto entre as tipologias de Schaeffer e Lachenmann demonstrou-se um problema produtivo, sobretudo, ao apontar para as características fundamentais que orientam ambas as propostas, para caminhos complementares. Nesse contexto, a abordagem sobre o “tempo próprio” e a interpretação de sua condição inerente, se relaciona diretamente com a própria condição do *gesto*, na perspectiva em que foi proposto nesta pesquisa. Em síntese, o “tempo próprio” assume, através da condição *gestual*, o próprio engendramento dialético inerente à categoria à qual se reporta – ou seja, aos mecanismos imanentes de um *som-processo* e um *som-objeto*, enquanto categorias históricas – e, deste modo, se opo às condições duais e reducionistas do objeto sonoro.

Um outro aspecto importante a ser abordado, nesta perspectiva, é o próprio potencial pedagógico das análises aqui realizadas. Conforme os apontamentos mencionados ao longo deste trabalho, alguns dados levantados nesta pesquisa são talvez inéditos a nível de análise, sobretudo, a aplicação das tipologias de Lachenmann como um método descritivo em *Szenario* (1965). Ainda mais relevante, é o fato de que esta obra raramente foi um objeto de pesquisa durante a trajetória de Lachenmann, sendo esta, senão, a primeira tentativa (ainda que preliminar) de se extrair parâmetros musicais da única peça integralmente eletroacústica do compositor através de seu próprio método. Desse modo, por mais que os empreendimentos realizados nesse sentido tenham sido ainda elementares, tornou-se possível verificar a aplicabilidade dos conceitos estudados no contexto das obras eletroacústicas – seja nas análises sobre *Szenario*, seja nos breves comentários sobre a subversão do aparato em *Accanto* (1978).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Quasi una fantasia** / Theodor W. Adorno; traduzido por Eduardo Socha. – São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ASSIS, Paulo. **Luigi Nono. Escritos y entrevistas**. Artur Mourão (Trad.). Porto: Casa da Música-CESEM, 2015.

BARREIRO, Daniel L.; ZAMPRONHA, Edson S. Tempo em Schaeffer e Ferneyhough: do objeto isolado ao objeto em contexto. **Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 1999.

BONDUKI, Said Athié. **A noção de morfologia na música instrumental centro-europeia do pós-guerra**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CASTELLO BRANCO, Marta. **Na Música. Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2018.

CHION, Michel. Guide to sound objects: Pierre Schaeffer and musical research. **English translation by John Dack and Christine North**, 2009 [1983].

DIGNART, Maria Cristina et al. O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas. 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia**. Relume Dumará, 2ª.ed. 2009.

GRAS, Germán. Espectromorfología (no-electro) acústica: desde Denis Smalley hasta la música vocal-instrumental. **OPUS**, v. 26, n. 3, p. 1-24, 2021.

GRELLA-MOŽEJKO, Piotr. Helmut Lachenmann--Style, Sound, Text. **Contemporary Music Review**, v. 24, n. 1, p. 57-75, 2005.

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

GUIGUE, Didier. Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 93-109, dez. 2007.

HOCKINGS, Elke. Helmut Lachenmann's concept of rejection. **Tempo**, n. 193, p. 4-14, 1995.

HOLMES, Bryan. Análise espectromorfológica da obra eletroacústica “Desembocaduras”. **Revista eletrônica de musicologia**, v. 12, 2009.

INGOLD, Tim. **Linhas: uma breve história** / Tim Ingold ; tradução de Lucas Bernardes. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022. – (Coleção Antropologia).

ITSC. **Szenario**. Disponível em: <<http://ppeam.zhdk.ch/song/szenario/>>. Acesso em: 5 jun. 2025.

KAFEJIAN, Sergio; FERRAZ, Silvio. O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann. **Musica Theorica**, v. 2, n. 1, 2017.

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

LACHENMANN, Helmut. **For flute, voice (mezzo-soprano), and violoncello**. Breitkopf & Härtel, 1980.

LACHENMANN, Helmut. Hearing [Hören] is Defenseless—without Listening [Hören] On Possibilities and Difficulties. **Circuit**, v. 13, n. 2, p. 27-50, 2003.

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

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

LACHENMANN, Helmut; STADELMAN, Jeffrey. Open Letter to Hans Werner Henze. **Perspectives of New Music**, p. 189-200, 1997.

LACHENMANN, Helmut. **Philosophy of Composition: Is there such a Thing?**. 2004b.

LACHENMANN, Helmut. **Sound Types of New Music**. In: LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Traduzido por Peter Ivan Edwards. Disponível em: <<https://www.peterivanedwards.info/sound-types-new-music>>. Acesso em: 29 jun. 2024.

LACHENMANN, Helmut. **Tipos sonoros da nova música**. In: LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Traduzido por José Henrique Padovani, 2013. Tradução não publicada. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4585607/mod_resource/content/1/lachenmann_tipos_sonoros.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

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

LI, Mingyue. **The ecological and the existential: sound and subjectivity in the works of Salvatore Sciarrino and Helmut Lachenmann**. 2023. Tese de Doutorado. University of Oxford.

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

MENSING, Benedikt; PIEDADE, Acácio. **Inversão de causa e efeito—Uma análise de Salut für Caudwell de Helmut Lachenmann**. 2016.

MODERN, Ensemble; EÖTVÖS, Peter. **An Interview with Helmut Lachenmann**. *Experimental Affinities in Music*, p. 91, 2016.

NONNENMANN, Rainer; HOBAN, Wieland. Music with Images--The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition Between Concretion and Transcendence. **Contemporary Music Review**, v. 24, n. 1, p. 1-29, 2005.

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.

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

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 3, 1998.

PALOMBINI, Carlos Vicente de Lima. **Pierre Schaeffers typo-morphology of sonic objects**. 1993. Tese de Doutorado. Durham University.

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

SABBE, Herman. "Salut Für Helmut: ÜBER LACHENMANN'S ELEKTRONISCHES TONBANDSTÜCK «SCENARIO»." *Neue Zeitschrift Für Musik (1991-)*, vol. 167, no. 1, 2006, pp. 28–29. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23991913>. Accessed 14 July 2025.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. Dialética e ontologia em Hegel e Marx. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 10, n. 120, p. 137-145, 2011.

SCHAEFFER, Pierre. **In search of a concrete music**. Univ of California Press, 2012.

SCHAEFFER, Pierre; REIBEL, Guy. Solfejo do objeto sonoro. **Paris: INA-GRM-Groupe de recherches musicale. Tradução, notas e comentários de António de Sousa Dias**, 2007.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on musical objects: An essay across disciplines**. Univ of California Press, 2017.

SILVA, Lucas Mateus; RIBEIRO, Felipe de Almeida. As tipologias sonoras de Helmut Lachenmann e sua aplicação na música eletroacústica. **Anais do XXXIV Congresso da ANPPOM**, ISSN 1983-5973. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2573/public/2573-10491-1-PB.pdf. Acesso em 5 nov. 2024.

SILVA, Lucas Mateus; DA SILVA, William Teixeira. A invenção do instrumento vocal em *Got Lost*, de Helmut Lachenmann. **Revista Vórtex**, v. 13, p. 1-32, 2025.

SMALLEY, Denis; GRAS, Germán E.; ARAGÃO, Thaís Amorim. Espectromorfologia e Processos de Estruturação. **Revista Vórtex**, v. 9, n. 1, p. 19-19, 2021.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: **The language of electroacoustic music**. London: Palgrave Macmillan UK, 1986. p. 61-93.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organised sound**, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. **Contemporary Music Review**, v. 13, n. 2, p. 77-107, 1996

STEENHUISEN, Paul. **Interview with Helmut Lachenmann**--Toronto, 2003. 2004.

SOCHA, Eduardo. Música informal: perspectivas atuais do conceito adorniano. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 59, n. 139, p. 133-156, 2018.

SOCHA, Eduardo. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Band 1, Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens**. Köln: M. DuMont Schauberg Verlag, 1963.

TSAO, Ming. Dialectical Composing. **Perspectives for Contemporary Music in the 21st Century**, 2016.

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 de Doutorado. Universidade de São Paulo.

ZAMPRONHA, EDSON. Da escuta do objeto sonoro à composição musical? Um estudo sobre a irreversibilidade da escuta em composição. Uberlândia. [**Revista Ouvirouver**] vol, v. 7, p. 66-80, 2011.

ZANGHERI, Glaucio Adriano. Husserl e Schaeffer: todos e partes, objetos e estruturas. In: **Anais do XXV Congresso da ANPPOM**. Vitória. 2015.