



As abordagens do material musical de Helmut Lachenmann

COMUNICAÇÃO

Composição e Sonologia

Leon Steidle
Universidade de São Paulo
steidleleon@gmail.com

Resumo: Este trabalho investiga as diferentes abordagens do material musical propostas pelo compositor alemão Helmut Lachenmann em algumas de suas fases composicionais. Leva em consideração aspectos históricos, políticos e sociais da vanguarda musical centro-europeia. Através de uma abordagem histórica e técnica da poética musical de Lachenmann, buscou-se explicitar como formulou e desenvolveu-se o seu pensamento a respeito do material sonoro, e como este se expandiu para além do universo sonoro. A metodologia da pesquisa baseou-se numa análise sistemática de cunho explicativo do tema através do estudo de alguns dos principais trabalhos teóricos do compositor.

Palavras-chave: Composição Musical, Helmut Lachenmann, Material Musical.

Approaches to Helmut Lachenmann's musical material

Abstract: This work investigates the different approaches to musical material proposed by the German composer Helmut Lachenmann in some of his compositional phases. It takes into account historical, political and social aspects of the Central European musical avant-garde. Through a historical and technical approach to Lachenmann's musical poetics, we sought to explain how he formulated and developed his thinking about sound material, and how it expanded beyond the sound universe. The research methodology was based on a systematic analysis of an explanatory nature of the theme through the study of some of the composer's main theoretical works.

Keywords: Musical Composition, Helmut Lachenmann, Musical Material.



Introdução

O pós-serialismo na Europa, na virada para a década de 1960, nos rendeu diversas reflexões e propostas no que diz respeito a novas poéticas e técnicas composicionais. Os limites de estruturação de um discurso serial em uma obra musical, cuja principal preocupação até então eram as relações entre notas com variações e explorações em torno de alguns de seus aspectos parametrizáveis, foram extrapolados ainda na fase da música serial dos anos 1950, como por exemplo através do serialismo integral. No mesmo período, compositores que não se alinhavam com a concepção musical proposta pelo serialismo apresentaram críticas relativas às restrições de tal prática, como aquelas apresentadas por Iannis Xenakis¹ e Helmut Lachenmann², nas quais questionam uma possível extenuação do serialismo. Lachenmann ao se confrontar com o esgotamento do pensamento lógico paramétrico serialista, influenciado pelo advento da música concreta, passa a formular novas poéticas composicionais, reaproximando-se do material sonoro e buscando novas possibilidades para sua prática composicional. Propõe uma poética unificadora, opção na qual convergia o pensamento da música concreta com o pensamento serialista, apontando para novas perspectivas dentro da criação musical. Questiona a própria concepção de obra de arte, tomando posições políticas-filosóficas a respeito da composição, técnica e performance ligadas à tradição musical.

A música de Lachenmann se beneficia do impacto gerado pela música eletrônica, uma vez que o compositor busca estabelecer relações acústicas nos materiais musicais, sob uma nova perspectiva, através de seus comportamentos no tempo e afinidades morfológicas. Esta proposta para com o tratamento do material sonoro pode ser observada em vários de seus escritos teóricos, desde seus trabalhos sobre a abordagem de tipologias e consequentes procedimentos de manipulações sonoras, até em relação à proposição de uma nova categoria de experiência musical com novos territórios de escuta. Ao longo de seu desenvolvimento estético-filosófico, Lachenmann buscou associar esta vertente ao pensamento crítico-social que deseja manifestar por meio de suas obras. Em sua proposta artística, a conjuntura inovadora de sons descobriu uma lógica revolucionária e diferente daquela observada na tonalidade ou no serialismo integral. Lachenmann pretende estabelecer um significado simbólico em sua música por meio de sua abordagem singular para com a tradição. Recusa submeter-se aos hábitos de escuta que acreditava estarem moldados nas estruturas da sociedade, sugerindo assim uma oposição dialética. A reflexão filosófica do compositor determina as abordagens propostas ao material

¹ La crise de la musique sérielle, em *Kéleütha*, 1955, p. 39.

² Composing in the Shadow of Darmstadt, em *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 3/4, Setembro/Dezembro 2004, p. 43-53.

musical, e norteia seu processo composicional. O objetivo do compositor é, através de toda a especulação envolvida em sua proposta artística, atingir um novo estágio de experiência musical com base em uma nova categoria de escuta. As noções desenvolvidas tais como a música concreta instrumental, as tipologias sonoras e o estruturalismo dialético são o centro de seu pensamento musical.

A música de Helmut Lachenmann fundamenta-se nas reflexões a respeito da estética marxista de Theodor Adorno e Walter Benjamin. A partir de uma postura inabalável diante de princípios dogmáticos na tentativa de escapar de um “aprisionamento” da tradição, Lachenmann procurou rejeitar todos os sons já categorizados como belos usando uma rede de novas técnicas instrumentais e estruturas sonoras. Procurou desvencilhar o material técnico-composicional das interpretações equivocadas que foram estabelecidas pela sociedade, buscando atingir uma situação em que se possa envolver livre e criticamente com a sociedade. Busca através de sua música um confronto dialético com os ideais burgueses da tradição da música erudita de concerto, lançando e desenvolvendo manifestos artísticos ao longo de sua carreira como compositor.

1. Helmut Lachenmann

Helmut Friedrich Lachenmann, compositor alemão nascido em Stuttgart em 1935, surgiu no cenário musical da vanguarda centro-europeia do pós-guerra estabelecendo um trabalho um tanto quanto singular. Influenciado pela música concreta e as novas propostas acerca do material sonoro elaboradas por Pierre Schaeffer³, como também carregando uma bagagem da tradição musical centro-europeia, incluindo o serialismo, Lachenmann explora novas possibilidades para a sua prática composicional.

No decorrer da década de 1950, Lachenmann frequentou os cursos de verão em Darmstadt, um dos círculos mais importantes da música moderna da época. Lá conheceu figuras como Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Henri Pousseur e Theodor Adorno. Dentre todas as personalidades com quem Lachenmann estabeleceu contato, foi o compositor Luigi Nono quem se tornaria uma grande influência para seu trabalho artístico. Possuindo uma vasta produção musical, além de numerosos escritos teóricos, Lachenmann é um dos compositores mais importantes e influentes de sua geração devido ao seu pensamento artístico original.

³ A pesquisa de Schaeffer voltada sobre o material sonoro e modos de escuta foi publicada em seu livro *Traité des objets musicaux*, de 1966.

2.1. Música concreta instrumental

As novas abordagens sobre o material sonoro e os novos modos de escuta propostos por Schaeffer influenciaram Lachenmann a pensar a música instrumental através destas novas abordagens, concebendo uma música concreta fora do domínio da música eletroacústica, com a qual propõe uma reflexão musical em torno das relações do material sonoro com a estrutura musical, manifesta uma preocupação acerca da morfologia sonora em situações de relações físico-mecânicas sob a noção de “música concreta instrumental”. Esta trata o som como uma mensagem transmitida pela sua origem físico-mecânica, em que a resultante surgirá entre o envolvimento do material sonoro e as energias mecânicas/gestuais envolvidas e a resistência física encontrada no corpo do instrumento. Como consequência, Lachenmann propõe abordagens não-usuais aos instrumentos musicais e atinge resultados sonoros inovadores, questiona a tradição associada ao instrumento, e propõe uma nova abertura para os meios de escuta dentro da música contemporânea.

Da música concreta Lachenmann extraiu os fundamentos para pensar novas práticas composicionais, novos meios de tratamento do material sonoro e novas elaborações de estruturas musicais ao mesmo tempo em que se distanciou de uma noção musical romantizada do compositor na sociedade burguesa. Sugere assim um confronto com a tradição técnica e discursiva do repertório tradicional centro-europeu, propondo novas possibilidades de abordagem do gestual instrumental. Explora novas possibilidades acústicas do instrumento através de uma prática de relação física e energética entre instrumento e instrumentista, de modo a estabelecer um embate relativo à técnica instrumental tradicional à qual o instrumento está associado.

A partir da concepção de “música concreta instrumental”, ao longo de sua atividade artística, Lachenmann desenvolve várias categorias como os ‘tipos sonoros da nova música’ e as ‘tipologias expressivas’, resultando no engendramento, por ele denominado, do ‘aparato estético’. Com fundamento nestas categorias, Lachenmann chegará à noção que chamou de ‘estruturalismo dialético’.

2.2. Tipos sonoros da nova música (*Klangtypen der Neuen Musik*)

Lachenmann elabora em 1966 o artigo “Tipos sonoros da nova música” (*Klangtypen der Neuen Musik*), que servirá de base para a sua subsequente produção teórica e composicional. A tipologia elaborada pelo compositor discorre acerca das características morfológicas dos materiais sonoros e mantém uma relação entre estas características e a estrutura geral da obra. Com esse trabalho, Lachenmann apresenta algumas abstrações de certos modelos sonoros

característicos e passa a propor obras musicais estruturadas a partir da morfologia destes modelos.

Lachenmann apresenta cinco categorias de sons nas quais cada uma procura definir um tipo de comportamento sonoro, com o intuito de explorar a composição musical a partir de manipulações destas tipologias.

A primeira destas categorias apresentadas é denominada como *som-cadência* (*Kadenzklang*) e diz respeito ao surgimento e decaimento de um som. Estabelecendo um paralelo entre este tipo sonoro e o pensamento tonal, Lachenmann observa que “analogamente à cadência tonal ele possui um *cair* característico”⁴.

O segundo tipo é classificado como *som-cor* (*Farbklang*), é caracterizado como um som estável e sustentado. A respeito do comportamento morfológico temporal deste tipo sonoro, Lachenmann também estabelece um contraponto, indicando que “ao contrário ao tipo *som-cadência*, a duração final de tais *sons-cor* não tem absolutamente nenhuma relação com tal ‘tempo próprio’ já que o *som-cor* pode ser arbitrariamente curto ou longo”⁵. Portanto, o *som-cor* é caracterizado pela estaticidade.

A terceira categoria pode ser entendida como variação ou extensão da categoria anterior, classificada como *som-flutuação* (*Fluktuationklang*); aqui o som é caracterizado como possuidor de uma movimentação interna. O *som-flutuação* é descrito pelo compositor como um som “no qual um processo periódico, ainda que curto, se repete. O efeito permanece sendo aquele de um estado; seu ‘tempo próprio’ característico tem ainda valor, mas não tem mais nenhuma relação com a efetiva duração do som”⁶.

O quarto tipo sonoro é denominado como *som-textura* (*Texturklang*). Este tipo descreve um som complexo percebido principalmente como textura.

A relação entre os comportamentos morfológicos do som e a estrutura da obra está presente na última das cinco categorias apresentadas por Lachenmann, denominada como *som-estrutura* (*Strukturklang*).

A finalidade das tipologias elaboradas por Lachenmann é gerar uma estrutura específica através da manipulação do som como matéria bruta, inter-relacionando som e estrutura, e assim elevar a dimensão da experiência musical ao nível estrutural. Para Lachenmann o som não é apenas uma representação puramente acústica, mas também pode ser tomado como representação de uma concepção formal. Som e estrutura estão inter-

⁴ Tipos sonoros da nova música, 1966/2013, trad. preliminar: José Henrique Padovani (abril/2013), p. 1.

⁵ *Ibid*, p. 8.

⁶ *Ibid*, p. 10.

relacionados, sendo o primeiro o gerador consequente da segunda devido a sua manipulação e estiramento no tempo, estabelecendo-se assim uma relação dialética.

Observamos, portanto, que, durante a primeira fase de seu trabalho composicional, Lachenmann atenta para o uso do material musical em suas relações intrínsecas, tendo como base a influência da música concreta de Pierre Schaeffer e seus escritos. Como consequência desta abordagem, o compositor propõe o emprego de estruturas musicais até então inéditas dentro da vanguarda musical centro-europeia, voltadas ao comportamento morfológico dos sons, buscando a expressividade e coerência estrutural, possibilitando novos horizontes à composição musical e meios de escuta.

2.3. Condições dos materiais (*Bedingungen des Materials*)

No decorrer da década de 1950, Lachenmann travou íntimo contato com o compositor Luigi Nono, quem lançou em sua obra a semente do protesto político e social⁷, gerando um impacto decisivo em sua formação como artista⁸. Lachenmann incitava algumas críticas aos modelos seriais em vigor na época, entendendo que os compositores se debruçavam sobre modelos composicionais que foram mal compreendidos, e acabou por vislumbrar em Nono uma liberdade de uma qualidade nova e diferente. Diferente da sensação trazida pela escola serialista, de acordo com Lachenmann, a visão de Nono “era superior porque era uma liberdade quase idealista em comparação com o conceito amplamente pluralista e aberto de liberdade que prevalecia na Europa Ocidental após a guerra”⁹. Nono buscava por uma renovação em seus materiais musicais, aliando sua estética ao seu credo político, resultando assim, num primeiro momento, numa ruptura com os modelos tonais ‘burgueses’. Seu ideal da composição na época não concedia espaço para elementos melódicos e figurativos, de acordo com Lachenmann, “ele substituiu o gesto linear por uma constelação abstrata de sons acusticamente definidos. A música como tensão entre pontos individuais no tempo”¹⁰, como foi caracterizada a primeira fase do serialismo integral. Porém, em oposição a essa atitude extrema, outros compositores retomaram abordagens baseadas em elementos figurativos, o que levou Nono a elaborar uma nova base composicional. Buscando incorporar materiais históricos em sua música através de uma vertente política, Lachenmann indica que essa abordagem “foi um ponto de partida para diferenciar ainda mais e estender uma forma de escuta que agora se libertou de quaisquer traços

⁷ LACHENMANN, Helmut. Touched by Nono. *Contemporary Music Review*, 18:1, 1999, p. 17-30.

⁸ THEIN, Wolfgang, ‘Lachenmann, Helmut Friedrich’ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik* ed. Ludwig Finscher (Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler, 2003), p. 968.

⁹ LACHENMANN, Helmut. Touched by Nono. *Contemporary Music Review*, 18:1, 1999, p. 18 - tradução nossa.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20 – tradução nossa.

de tonalidade tradicional”¹¹, provocando conseqüentemente “um confronto estimulante de nossa percepção com espaços e forças que determinam a nossa existência para além das convenções e regras civilizadas”¹².

Lachenmann alia sua poética ao pensamento político-social. Sua poética composicional a partir da década de 1970 se expande através de novas reflexões, passando a questionar a música enquanto obra de arte, sua poética, sua concepção e recepção na sociedade, apontando para a noção de uma “expressividade musical como mediada socialmente”¹³. O processo composicional não se limitava mais a apenas explorar o material puro como objeto da composição. Lachenmann buscou aliar seu pensamento político-social à sua prática, incluindo a contingência social dos seus meios expressivos, possibilitando assim a expansão de cargas simbólicas em seu trabalho. Lachenmann se desprende do emprego do material ‘virgem’ para se utilizar de um material elaborado com sons familiares do repertório tradicional.

Em 1978, através do seu segundo grande manifesto estético “*Bedingungen des Materials*”, Lachenmann formula as “tipologias expressivas” para complementar as tipologias concebidas em 1966. Une a noção de “aparato estético” ao material musical, lidando com os aspectos relacionais do som fora de suas estruturas intrínsecas. Opõe-se ao pensamento Schaefferiano em relação à postura de escuta focada na abstração da fonte sonora e de sua historicidade¹⁴. Através de seu segundo prenúncio artístico, o compositor se arrisca para além de uma concepção puramente estrutural do material. Sua nova tipologia busca, através de suas ‘qualidades expressivas’, uma carga de expressividade fora do domínio sonoro, propondo assim uma abordagem de dimensões político-sociais em sua obra e estabelecendo um confronto dialético para com a tradição musical, como apontado por Mosch:

“É somente nesta fase mais recente de seu trabalho que Lachenmann conseguiu realmente estabelecer as dimensões sociais e, em última instância, políticas de seu trabalho, que, embora não sejam desprezadas abertamente, são genuinamente subversivas em suas implicações estéticas” (MOSCH, 2001 - Tradução nossa).

Lachenmann classifica o material sonoro em quatro categorias expressivas, sendo elas: ‘tonal’, ‘sensual’, ‘estrutural’ e ‘existencial’¹⁵. Estas quatro categorias são posteriormente

¹¹ *Ibid*, p. 21 – tradução nossa.

¹² *Ibid*. – tradução nossa.

¹³ MOSCH, Ulrich – Grove online: <http://www.oxfordmusiconline.com>, 2001 - Tradução nossa.

¹⁴ Ver escuta reduzida em SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

¹⁵ LACHENMANN, “*Bedingungen des Materials: Stichworte zur Praxis der Theoriebildung*,” in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 35 - Tradução nossa.

desenvolvidas em seu artigo “Sobre o Estruturalismo” e retificadas para: ‘tonalidade’, ‘experiência físico-acústica’, ‘estrutura’ e ‘aura’¹⁶.

A primeira categoria, “tonalidade”, é o nível em que são levados em conta os aspectos históricos e ideológicos das alturas, além do mecanismo dialético de tensão e relaxamento herdado do pensamento tonal. De acordo com Lachenmann o pensamento tonal está contido nesta categoria. Para o compositor “o conceito vai além das exigências internas da tonalidade e se torna sinônimo de tradição e do aparato estético que a incorpora”¹⁷. De acordo com Lachenmann, o pensamento tonal é “a base de nossa tradição musical e de nossas convenções estéticas”¹⁸, ou seja, o aspecto tonal está presente de forma recorrente no cotidiano musical. Nele podemos embutir todas as experiências musicais que são atreladas à tradição, como as noções de cadência, melodia, harmonia, ritmo métrico, estendendo-se para as práticas instrumentais, pensamento formal, notação e interpretação. Lachenmann observa que, nesse contexto, nossas experiências de escuta se tornam imutáveis.

A segunda categoria foi chamada de “realidade física”, caracterizada pelo compositor como a “experiência físico-acústica”¹⁹. Lachenmann observa que “é aqui que ocorrem as especulações imanentes da composição estruturalista”²⁰. É nesta categoria que o fenômeno sonoro se transpõe para o campo da percepção. O compositor aponta que este aspecto surgiu como consequência da dissolução dos elementos tonais pela escola serialista, em que se propõe a aplicação de uma técnica de variação e desenvolvimento para todos os parâmetros musicais. O compositor busca então relacionar esta categoria com as quatro primeiras categorias da tipologia de 1966 (*Kadenzklang*, *Farbklang*, *Fluktuationsklang* e *Texturklang*), sugerindo especulações acerca da composição estrutural.

A terceira categoria é a “estrutura”, definida por Lachenmann “não apenas como uma experiência de ordem, organização, mas também como uma experiência de desorganização - um produto ambivalente de construção e destruição”²¹. Lachenmann associa esta categoria à última das tipologias sonoras, o *som-estrutura*, e sugere assim um novo aspecto do material e

¹⁶ LACHENMANN, Helmut ‘On Structuralism’, *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995, p. 98 - Tradução nossa.

¹⁷ LACHENMANN, Helmut ‘On Structuralism’, *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995, p. 98 - Tradução nossa.

¹⁸ LACHENMANN, 1991, p. 263 - Tradução nossa.

¹⁹ LACHENMANN, Helmut ‘On Structuralism’, *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995, p. 98 - Tradução nossa.

²⁰ LACHENMANN, Helmut - *Musikals existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*, p. 88 - Wiesbaden: Breitkopf & Hartel.

²¹ LACHENMANN, Helmut ‘On Structuralism’, *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995, p. 98 - Tradução nossa.

da escuta. De acordo com o compositor, a categoria “estrutura” busca apreender o material “como fruto de uma intervenção consciente de dentro de uma ordem preexistente”²², ou seja, através dessa intervenção, Lachenmann sugere estabelecer um contato com as tradições antepassadas, no qual ao mesmo tempo em que se observa uma aproximação às convenções de ordem, existe uma negação dessa ordem que um dia foi predominante. Através de uma indagação desta linguagem preexistente, o compositor propõe estabelecer um contato de maneira a gerar uma exploração inédita dessa ordem, de modo a transformá-la.

E por último temos a categoria de “aura”, definida pelo autor como “o reino da associação, das memórias, das predeterminações mágicas arquetípicas”²³. São camadas estratificadas de associações históricas e culturais produzindo efeitos que estão ligados através da realidade extramusical ao material utilizado. Mediante a categoria “aura”, a realidade social e a experiência existencial do indivíduo se dão como um elemento essencial da informação musical. Através deste aspecto, Lachenmann propõe uma nova concepção de escuta, entendida sob a perspectiva dialética a respeito da historicidade do material musical. Esta abordagem, tida como inevitável pelo compositor, acabou por auxiliá-lo em seu posicionamento crítico à escola serial.

2.4. Aparato estético

As tipologias expressivas elaboradas enquadram-se no que Lachenmann denominou por “aparato estético”. O compositor alega que, através desta aproximação, o material musical sempre carregará uma bagagem da tradição mesmo sendo utilizado em distintas situações e cumprindo diferentes finalidades. Essa bagagem da tradição é entendida pelo compositor como ‘a soma total de percepção musical à medida que evoluíram ao longo da história até os dias atuais’²⁴, abrangendo desde as técnicas de performance e notação até instituições sociais. Lachenmann aponta que a concepção do aparato estético estaria embutida no processo de composição, indicando novos potenciais artísticos a serem atingidos e possibilitando a interpretação política em suas obras, dando margem para um pensamento sistêmico complexo da música que extrapola os domínios sonoros. Essa noção é entendida como portadora de aspectos preliminares da prática de composição em respeito ao material musical, e somente através de sua incorporação para dentro da composição, “o autoconhecimento e a expressão

²² LACHENMANN, 1991, p. 267 - Tradução nossa.

²³ LACHENMANN, Helmut ‘On Structuralism’, *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995, p. 98 – Tradução nossa.

²⁴ LACHENMANN, Helmut. The Beautiful in Music Today, tr. Cornelius Cardew, in *Tempo*, New Series, n° 135, 1980, p. 22 – tradução nossa.

musical podem surgir”²⁵. Lachenmann observa que “a experiência do belo está indissolúvelmente ligada a tornar perceptíveis as contradições sociais em nossa realidade; porque torná-los perceptíveis é torná-los superáveis”²⁶.

A concepção do aparato estético como parte integrante do material musical simboliza um nível de percepção mais complexo, em que se levam em conta não apenas as qualidades acústicas do material, mas também suas inflexões sociais.

“Na prática, o compositor que se preocupa em se expressar é obrigado a levar em conta o ‘aparato estético’ - isto é, a soma total de categorias de percepção musical à medida que evoluíram ao longo da história até os dias atuais; do ‘instrumentarium’ que os acompanha; das técnicas de execução e de notação; e por último, mas não menos importante, das instituições e mercados relevantes em nossa sociedade”. (LACHENMANN, Helmut, 1980, *The Beautiful in Music Today*, tr. Cornelius Cardew, in *Tempo*, December. p. 22 - Tradução nossa).

2.5. Estruturalismo Dialético

Ao reconhecer no material musical a carga simbólica denominada por aparato estético e elaborar estratégias composicionais pensadas a partir do desenvolvimento desse material, Lachenmann chega à definição do que denominou por “estruturalismo dialético”. O compositor sugere uma análise histórico-reflexiva a respeito da vanguarda musical em que está inserido, e a partir desta concebe como proposta composicional a incorporação de um confronto dialético para com a tradição musical centro-europeia. Como consequência desta abordagem, Lachenmann observa novas possibilidades de tratamento e elaborações do material musical, propondo assim um modo dialético de desenvolvimento formal. Através do estruturalismo dialético, Lachenmann busca uma abordagem particular ao aparato estético vigente, propondo um diálogo para com estruturas pré-concebidas e incorporando também as tipologias sonoras elaboradas em seu artigo de 1966, mais particularmente a noção de *som-estrutura*, na qual um som nunca pode ser concebido como existindo puramente em si mesmo, e as tipologias expressivas de 1978, em que foi indicado que no som sempre estará embutida uma carga de significação para além de suas propriedades acústicas. Lachenmann busca expandir esse pensamento dialético para além dos parâmetros sonoros, buscando abranger todo o aparato estético ao qual o material sonoro é associado, através de uma abordagem estrutural.

²⁵ *Ibid.* - Tradução nossa.

²⁶ *Ibid.* - Tradução nossa.

Para Lachenmann a expressividade musical se dá através do ato de “colocar em relação” os meios musicais surgidos como matéria prima, propondo novos princípios formais, “sujeitando o material a um novo controle, nova exploração, nova iluminação e fazer com que essas relações, dadas a priori, sejam ao mesmo tempo negadas e preservadas”²⁷. A proposição de ‘colocar em relação’ indicada por Lachenmann pode ser entendida em várias escalas, tanto no aspecto de estruturas musicais dentro do discurso musical quanto no sentido simbólico, como imaginado dentro de sua proposta dialética. Podemos ligar a ideia de novas leis e princípios formais à noção de *som-estrutura*. Para o compositor, a abordagem de som e forma como um elemento unitário se apresentou como um possível recurso para a desconstrução da música de vanguarda centro-europeia, onde houve, em certo momento, a falsa crença de que o material poderia ser trabalhado sem nenhuma influência histórica.

De acordo com o aspecto existencial elaborado por Lachenmann e mais tarde desenvolvido como a “aura” dos materiais musicais, essas estruturas musicais preexistentes são incorporadas para dentro do *som-estrutura*, fragmentando sua identidade e passando a se referirem para fora de si mesmas. Como observado por Tsao, “é esse confronto entre essas estruturas preexistentes e as estruturas impostas pelo compositor que Lachenmann denominou por estruturalismo dialético”²⁸.

Conclusão

O pensamento composicional de Helmut Lachenmann possibilita traçar correlações entre algumas das principais vertentes musicais surgidas em meados do século XX. Inicialmente, o compositor liga-se à escola serial de Darmstadt, buscando alinhar o método serial a materiais mais complexos do que o abrangido pelo sistema de parametrização serial. Cria assim um universo sonoro mais rico, até então inexplorado. Num segundo momento, o compositor buscou expandir o horizonte de significações de seu material musical para além do âmbito sonoro através da noção do aparato estético, e dialogar com a tradição musical centro-europeia através do que denominou por estruturalismo dialético. Vemos, portanto, o complexo universo explorado por Lachenmann avançar do material sonoro à estrutura, e de estruturas sonoras a estruturas sociais.

²⁷ LACHENMANN, 1991, p. 262-263 - Tradução nossa.

²⁸ Lachenmann, ‘*On Structuralism*’, p. 100 - tradução nossa *apud*. TSAO, 2014, p. 235.

Referências

- LACHENMANN, Helmut. The Beautiful in Music Today, tr. Cornelius Cardew, in *Tempo*, New Series, n° 135, 1980, p. 20-24.
- LACHENMANN, Helmut. Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute. *Inharmoniques*, n. 8/9, p. 261-270, 1991. Tradução francesa do original em alemão publicado na *Schweizerische Musikzeitung*, n. 6, 1983.
- LACHENMANN, Helmut. 'On Structuralism', *Contemporary Music Review*, 12, 1/2. 1995.
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Alemanha: Breitkopf & Härtel, 1996.
- LACHENMANN, Helmut. Touched by Nono. *Contemporary Music Review*, 18:1, 1999, p. 17-30.
- LACHENMANN, Helmut. *Tipos sonoros da nova música*. [Tradução preliminar para o português de circulação limitada feita por José Henrique Padovani em abril de 2013 do original em alemão "Klangtypen der Neuen Musik" in *Musik als existentielle Erfahrung*, 2a edição atualizada]. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. 2004. 2013, p. 1-20.
- LACHENMANN, Helmut. Composing in the shadow of Darmstadt (translated by Richard Toop). *Contemporary Music Review*, Vol. 23, No. 3/4, 2004, p. 43-53.
- MOSCH, Ulrich - Grove online: <http://www.oxfordmusiconline.com>, 2001.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- THEIN, Wolfgang, 'Lachenmann, Helmut Friedrich' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik* ed. Ludwig Finscher (Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler, 2003), p. 968.
- TSAO, Ming. Helmut Lachenmann's "Sound Types". *Perspectives of New Music*. Vol. 52. No. 1, 2014, p. 217- 238.
- XENAKIS, Iannis. *Kéleütha*. Textos reunidos por Alain Galliari, prefácio e notas de Benoît Gibson, Paris: L'Arche, 1984.