Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann

Didier Guigue (UFPB)

Resumo: Este artigo sumariza o trabalho de pesquisa preparatória vizando subsidiar uma análise aprofundada da obra *Serynade* para piano (1998) de Helmut Lachenmann, no âmbito de um projeto que consiste em delinear uma *estética da sonoridade* na música do século XX. Escolhi enfocar neste texto alguns dos conceitos composicionais fundamentais do compositor, ilustrando os mesmos a partir de amostras da sua produção pianística. Esta publicação pretende contribuir para minimizar a carência de trabalhos musicográficos em português sobre este compositor, um dos mais importantes da atualidade.
Palavras-chave: Helmut Lachenmann, *Serynade*, teoria composicional, análise estrutural, piano no século XX.

Abstract: This paper summarizes a preparatory research for an in-deep analysis of *Serynade* for piano (1998) by Helmut Lachenmann, which is part of a project on Twentieth Century music's aesthetics of sonority. I chose to stress upon some of the composer's main theoretical concepts, illustrating them with samples of his output for piano. Besides, this publication aims to providing resources in Portuguese about one of today's most important composers.
Keywords: Helmut Lachenmann; *Serynade*; structural analysis; theory of composition; twentieth-century piano music.

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

Por várias razões, a obra de Helmut Lachenmann (1935) não podia faltar no corpus de uma pesquisa que põe a sonoridade ao mesmo tempo como conceito, como material elementar e como realização concreta da composição. *Serynade*, composto em 1997/1998 e até o momento a *grand-œuvre* de Lachenmann para o piano, se insere numa seqüência de criações que, se elas não são muito numerosas e ficam um tanto na sombra das obras mais mediatizadas para conjuntos instrumentais e teatro musical, [1] nem por isto são menos intimamente ligadas à evolução das reflexões, posições e proposições estéticas do compositor, as quais se concentram no problema da corporalidade do sonoro instrumental e da sua integração à estruturação musical. *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (1956), *Echo-Andante* e *Wiegenmusik* (1962 e 1963), *Guero* (1970, revisado em 1988), *Ein Kinderspiel* (1980), constituem não somente as balizas de uma reflexão-ação que Lachenmann nunca dissociou de um engajamento filosófico, e até político, mas ainda põem em prática soluções que renovam o idiomatisma instrumental. Não podia ser de outra forma para *Serynade*, obra imponente com seus trinta minutos de duração (LACHENMANN, 1998a), que não é muito arriscado considerar desde já uma referência histórica incontornável da literatura para piano na passagem do século XX ao XXI.

Meu objetivo neste texto é contextualizar o quadro teórico onde pretendo desenvolver uma análise formal aprofundada de *Serynade*, no âmbito do meu projeto diretor que consiste em delinear os principais aspectos de uma *estética da sonoridade* na música do século XX. Os resultados finais estão inseridos em outras publicações. [2] No entanto, não achei inútil esta publicação, uma vez que é ainda pouca, senão nula, a musicografia em português sobre este compositor fundamental. O aparelho teórico elencado se constitui de um lado, dos conceitos e ferramentas resumidamente apresentados em GUIGUE, 2007, e de outro lado, das próprias teorias composicionais de Helmut Lachenmann, que ele expôs em numerosos textos, notas de programas e entrevistas. [3]

[1] Entre as obras orquestrais importantes, devo mencionar *Mouvement (—vor der Erstarrung)* (1982-84), *Staub* (1985-87), *Schreiben* (2002-2004), *NUN* (1997-2002), assim como o concerto para piano *Ausklang* (1984-86). Quanto à obra de teatro musical *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96), Lachenmann afirma que ela representa a soma e o apogeu das suas experiências composicionais.

[2] Desde já, parcialmente, em GUIGUE, 2008a, e, na íntegra, em forma de capítulo do livro *Esthétique de la Sonorité* (GUIGUE, 2008b).

[3] A maioria dos textos teóricos de Lachenmann está reunida em HAÜSLER, 1996. Não conheço traduções para o português, mas existem traduções em inglês e francês, as quais serão referidas oportunamente.

Sem que ele reivindique de forma explícita outros ascendentes senão os serialistas — parte de suas técnicas de elaboração de materiais pre-composicionais ainda hoje encontram seu fundamento no pensamento serial — vários aspectos de sua música fazem dele uma das principais figuras representativas, na atualidade, deste movimento estético cuja origem faço remontar a Debussy. Em primeiro lugar, faz-se necessário mencionar o conceito de *música concreta instrumental*, que considera *o som instrumental como signo da sua produção*. É este que orienta as hierarquias e as polivalências dos elementos, e "que leva à experiência do ruído e do som desnaturado como parte integrante de um *continuum*" (LACHENMANN, 1993). [4] Se no início do século XX os pioneiros Debussy e Varèse se aventuravam em *compor com o som*, Lachenmann *compõe o som* e o ato de compor pode ser concebido como a "construção de um instrumento" (LACHENMANN, 1986, p. 9-14). [5] Isto passa pela contestação e um processo de desconstrução do "belo som" convencional, a partir dos quais o compositor define um ideal do belo fundado na "rejeição do hábito" — expressão que abriu a porta a interpretações equivocadas — liberada das categorias padronizadas.

> Eu falo por vezes de uma nova virgindade do som: o som como experiência convencional, como elemento conhecido, já vem, sempre, maculado, carregado de convenções e, finalmente, impuro. O trabalho do compositor consiste em criar um contexto que possa torná-lo novamento intato, intato sob um novo aspecto. Desembaraçar o que ficou exposto à superfície para trazer à luz o que estava escondido, permitindo assim uma experiência mais pura. E isto nunca significa apenas fazer, mas sim, evitar e sempre resistir. (LACHENMANN,1993a, 1993b).

No seu catálogo pianístico, este ideal se encontra concretizado por *Guero*, obra tida por radical porque em nenhum momento utiliza o modo de tocar convencional, e porque ele teria expresso alí a essência das suas idéias sobre a função sócio-crítica da música (GOTTWALD, 1988 p. 8). [6] O que Lachenmann quer demonstrar experimentalmente, de fato, neste estudo (pois é assim que ele designa a peça), tal como aliás, mais tarde, em *Ein Kinderspiel*, porém de um modo menos subversivo (se assim posso dizer) e mais metódico, é que a música, "realmente não é uma questão de notas" (STEENHUISEN, 2004, p. 11), mas sim de "som-estrutura". Nesta senda, o som é pensado simultaneamente como estado

[4] Essa e as demais traduções neste artigo são da minha autoria.

[5] Mais precisamente, compor seria, segundo ele, construir um instrumento e *tocá-lo*.

[6] Lachenmann produziu na mesma época várias obras na mesma linha, entre as quais *Pression*, para um celista, e *Gran Torso*, para quarteto de cordas.

— "*Klangzustand*", o qual é função da sua natureza, do que eu chamo de sua morfologia — e como processo — "*Klangprozess*", quando este mesmo som é desta vez pensado como forma capaz de gerar uma articulação do tempo (LACHENMANN, 1991, p. 265; 1996)

Klangstruktur versus *Klangkadenz*

Esta conceitualização levou Lachenmann à elaboração de uma tipologia das relações do som estruturado com o tempo e a forma, que ele detalha em vários textos (inclusive LACHENMANN, 1986, 1991 e 1996, que constituem as minhas fontes para a breve exposição que segue). Esta tipologia, ao topo da qual a *Klangstruktur* representa o *caos estruturado em sonoridade ordenada no eixo do tempo*, "uma ordem formada de componentes sonoros heterogêneos, produzindo um campo complexo de relações", como o é, segundo ele, qualquer obra "formando um todo coerente", estabelece um pequeno número de arquetipos de *estados sonoros estáticos*: a *Farbklang* (i.e. a cor sonora), e dois tipos de "experiências estáticas do tempo", a *Fluktuationklang*, formada de movimentos periódicos, e seu pendente aperiódico, a *Texturklang*, formada, por sua vez, de uma multiplicidade de eventos heterogêneos ou caóticos. Ele estabelece também um processo dinâmico elementar que ele chama de *Klangkadenz*, caracterizado por um impulso inicial seguido de uma perda de intensidade ou de energia. A *Klangkadenz* se decompõe idealmente em *Impulsklang* (som-impulso), *Einschwingklang* (som *composto*, *acumulado*), e *Ausschwingklang* (som que *se decompõe*). Pode-se identificar nesta estrutura, *mutatis mutandis*, a articulação clássica tripartita *arsis-thesis-katalexis*, ou *anacruse-acento-desinência*. [7]

Este conceito decisivo de *perda de energia como estrutura portadora de forma* será empregado em abundância pelo compositor, como meio de articular as unidades sintáticas do seu discurso. Isto se dá desde o *Echo-Andante* de 1962, uma obra importante que, coincidindo com o início das suas investigações teóricas — ele mesmo chegou a considerá-la algo como seu *opus primus* — pode ser entendida como um laboratório de aplicação. Composição inspirada pela escrita vocal não figurativa de Luigi Nono e reconhecida, sob vários aspectos técnicos, como mais difícil que *Serynade*, esta obra contem os primeiros exemplos da aplicação deste sistema tipológico ao piano. A figura 1 mostra que o compositor desenha, logo no início da obra, uma forma constituída de um impacto inicial seguido de uma tendência à queda da complexidade/qualidade das sonoridades. A seqüência é de fato formada de quatro unidades sonoras, que eu rotulo P1, C1, P2 e P3. [8] O

[7] Eu passo a simbolizar esta estrutura tripartita pelas letras A (anacruse), T (acento) e K (desinência).

[8] A letra P indica uma unidade sonora constituída do conjunto dos sons envolvidos nas ressonâncias do *Pedal* aberto, o qual é indicado por Lachenmann por meio de colchetes descontínuos verticais. A letra C

sonograma traz uma boa transcrição visual dos três momentos: a *anacruse* inicial alcança em duas etapas o acorde Dó 6 - Sol 7 - Sol 8 no agudo e *fff*, o qual é mantido alguns segundos por algumas ressonâncias intersticiais, e depois substituído pelo segundo acorde (unidade C1) Sol 2 - Mib 7 -Mi 8, que constitui o *acento*.[9] A partir de P2 começa a fase de *de-composição*, provocada em primeiro lugar pela diminuição das intensidades, seguida da supressão do *Pedal*, deixando tão somente à mostra algumas ressonâncias terminais. O gráfico abaixo do sonograma reproduz as ponderações obtidas por quatro componentes essenciais neste processo.[10] Elas demonstram que esses componentes convergem para uma redução da complexidade relativa do conjunto, forjando por conseqüente a dinâmica sonora necessária a uma *katalexis*, que é o próprio da *Klangkadenz* (Fig. 1).

Serynade começa com uma *Klangstruktur* de mesmo perfil, o que denota a solidez desta formalização teórica ainda válida, portanto, quase quarenta anos após suas primeiras formulações.[11] Ela contém cinco unidades sonoras em seqüência, entre os compassos 1 a 6, rotuladas convencionalmente conforme indicado na reprodução da partitura (fig. 2).[12] Estas unidades são organizadas de tal maneira que a quarta, que contém um *cluster* como elemento principal, constitui o ponto culminante que é, entre outros aspectos que não vou detalhar no momento, o resultado de um *crescendo* progressivo preparador. Após o *cluster*, se inicia uma fase de redução progressiva de atividade onde passam a predominar, tal como no exemplo anterior, sonoridades produzidas apenas por ressonâncias,[13] até o silêncio completo c. 7 (não reproduzido aqui). Este perfil se confirma pela análise dos componentes representados no gráfico (Fig. 2). Esta construção tipifica, portanto, outra *Klangkadenz*, cuja

---

aponta para uma estrutura de sons verticais simultâneos (*acordes*). Os números indicam a posição de cada unidade a partir do início.

[9] Antecipando uma discussão que será aprofundada numa etapa futura, mas que eu afloro já na segunda parte deste artigo, eu não podia deixar de chamar a atenção sobre a relação opositiva dialética que mantêm entre si esses dois acordes. Um, *super-consonante*, pois constituído da quinta Dó-Sol, contra outro, *super-dissonante*. O par, que configura o *Einschwingklang*, formaria de alguma maneira uma *Tonkadenz* no seio de uma *Klangkadenz*.

[10] Sobre a noção de *componente*, ver GUIGUE, 2007. Não considero necessário para a minha demonstração, detalhar que componentes são estes no momento.

[11] O próprio compositor confirma a perenidade deste modelo, quando ainda analisa, em publicação recente, uma obra sua com base nesses conceitos, que ele diz manter "sempre à mão" (LACHENMANN, 2004, p. 67 *et seq.*).

[12] Esta nomenclura se justifica em outros aspectos da pesquisa e análise, que não mencionarei aqui.

[13] As notas grafadas em losangos na partitura são ressonâncias produzidas pelo aperto das teclas correspondentes, sem emissão efetiva de sons.

longa e articulada *anacruse* (c. 1-3) desta vez recua no tempo o momento de afirmação do *acento* (final do c. 4).

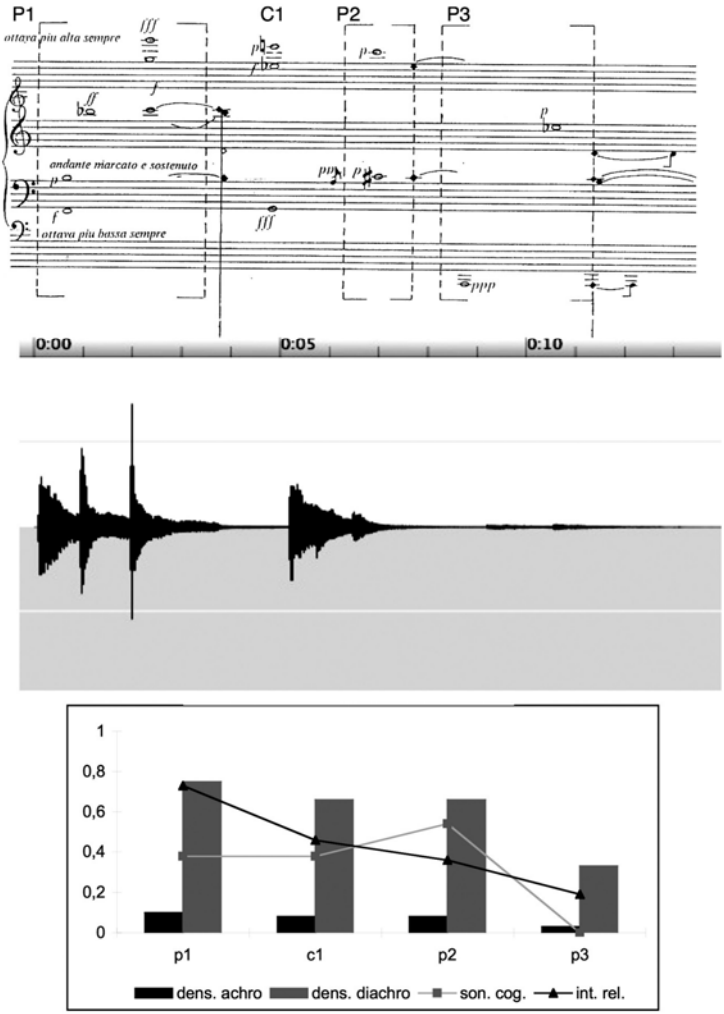


Fig. 1: Primeiros momentos de *Echo-Andante* (LACHENMANN, 1962, p. 3, sist. 1), subdividido em quatro unidades P1, C1, P2 e P3. Sonograma obtido da análise espectral da gravação de Roland Keller (KELLER, 1991). Tempo na abscissa, amplitude na ordenada.

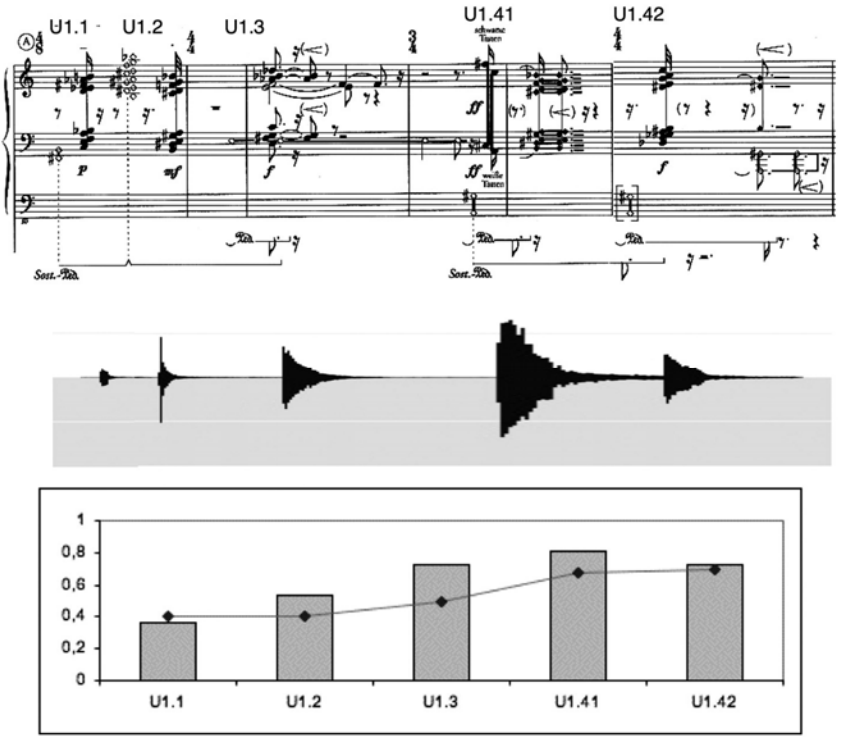


Fig. 2: *Serynade*, p. 1, c. 1-6, mostrando uma *Klangkadenz* composta de cinco unidades sonoras U1.1, U1.2, … U1.42. Sonograma obtido da gravação de Marino Formenti (FORMENTI, 2003).

Este sistema tri-articulado A+T+K se presta a uma integração hierárquica, tanto na dimensão *morfológica* quanto *cinética*. [14] Na morfologia, porque assim o compositor consegue integrar na linguagem composicional *planos acústicos* que fisicamente permanecem independentes. É desta forma que Lachenmann pode construir objetos musicais coerentes constituídos ao mesmo tempo de sons *normais* e de *ressonâncias acústicas* produzidas por meios alternativos. Consegui estabelecer, para *Serynade*, uma pequena tipologia das

[14] A dimensão morfológica dá uma representação estática da configuração imanente de uma sonoridade; a dimensão cinética informa como o conteúdo morfológico se transforma em energia (no tempo). Cf. GUIGUE, 2007; 2008b.

situações de interação dialética entre esses dois planos, que abraça todas as formas pelas quais o compositor os *mixa* (GUIGUE, 2008a; 2008b). Não cabe entrar aqui em detalhes, mas uma olhada atenta no trecho mostrado (Fig. 2) permite identificar alguns desses tipos.

Na dimensão cinética, um sistema hierárquico é gerado a partir do momento onde as unidades identificadas, num certo nível, como parte de uma *Klangkadenz*, podem ser reagrupadas num nível superior, em estruturas de mesmo padrão. De fato, super-estruturas deste tipo como a que mostro na figura 3, são observáveis em vários momentos de *Serynade* de forma, aliás, bem mais evidente que em obras mais antigas, cuja hierarquia se delineia como mais plana.[15]

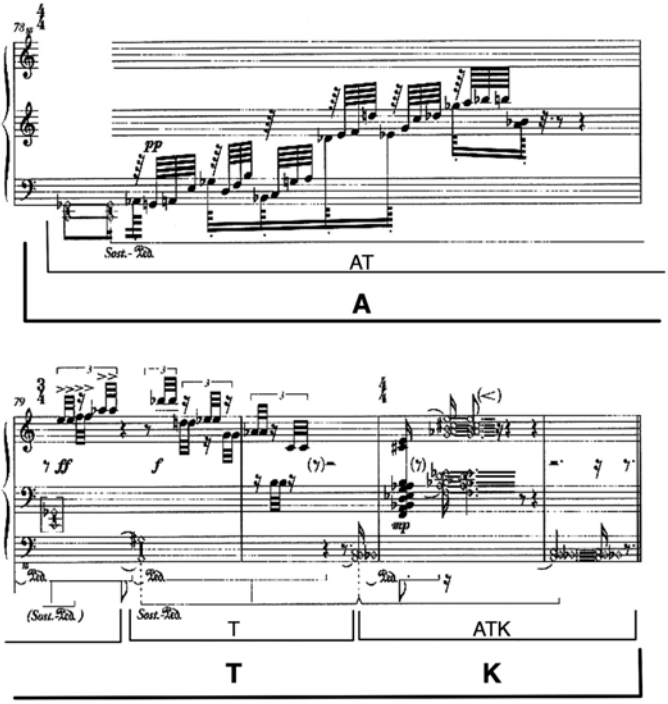


Fig. 3: *Serynade*, c. 78-82.

[15] Isto se deve, em particular, à forte incidência do pensamento serial no planejamento composicional daquelas obras, tendo, desde então, adquirido contornos subjacentes menos determinantes e que não possuem o mesmo tipo de repercussão no discurso. Sobre o pensamento serial de Lachenmann, cf. KALTENECKER, 2001.

Este exemplo ilustra tanto uma integração morfológica quanto cinética. Com efeito, temos uma justaposição de três *Klangstrukturen*, todas *bidimensionais*, no sentido que integram dois planos acústicos: o da ressonância e o dos sons explicitamente emitidos. A primeira dessas estruturas é de formato AT, composta, portanto, de uma *anacruse* — formada pelo *cluster* grave no plano ressonante — que prepara um *acento* — aquele gesto de semifusas super-rápidas em direção ao agudo, em intensidade *pp*. Em vez da desinência que o modelo teórico demanda, intervém a segunda estrutura, constituída unicamente de outro *acento* T (o outro lance de semifusas, em desenho desta vez descendente), envolvido com outro *cluster* ressonante (uma transposição do primeiro), no segundo plano. Assim, esta estrutura vem *prolongar* o acento da estrutura anterior. Finalmente, a última estrutura, esta sim, apresenta o esquema completo, sendo impulsionada pelo *cluster* ressonante grave (final do c. 80) sobre o qual é, em seguida, emitido o *acento* T, que é aquele acorde *mp* do c. 81. A *desinência*, por sua vez, ocorre em duas etapas de programação de ressonâncias terminais. As *deficiências* estruturais locais — deficiências em relação à forma *perfeita* A+T+K — são *compensadas* no nível imediatamente superior, pois que ali se integram, como podemos observar, numa estruturação maior. Neste sentido, a primeira, de formato AT como vimos, funciona agora como *super-anacruse* (**A**), a segunda continua como *acento* (**T**), e a terceira atua como *resolução conclusiva do conjunto*, que é o papel esperado de uma *desinência* (**K**). Esta *Super-Klangkadenz* incorpora intimamente os dois planos acústicos. Sendo assim, efeitos de pedais e outros meios de colocar em vibração as cordas por simpatia deixam de ser elementos decorativos, pouco controlados, para integrar a estrutura composicional em todas suas dimensões.

No oposto da dinâmica teleológica da *Klangkadenz*, a *Klangfluktuation* constitui uma potente ferramenta formal que, por sua vez, impõe um tipo de *freeze-on-picture*, parada numa imagem, simulando uma interrupção do tempo. Esta construção promove, como o compositor o formula, "uma experiência estática do tempo, formada de movimentos periódicos" ligada a uma "operação de contemplação atenta" (LACHENMANN, 1991, p. 265; 1988, p. 129). É no *Kinderspiel*, especialmente no 5° movimento, *Filter-Schaukel / Filter Swing* (Fig. 4), que o compositor explora esta capacidade estática.

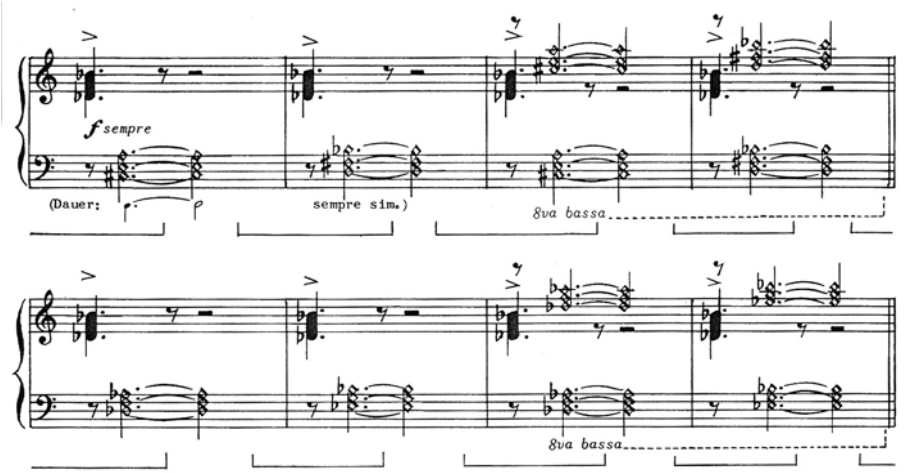


Fig. 4: *Ein Kinderspiel* , nº 5 (LACHENMANN, 1980, p. 16, sistemas 1 e 2).

Esta categoria impõe um *estado flutuante* que se encontra também na *Serynade* onde, desta vez, constitui a configuração de uma seção inteira. Nesta (LACHENMANN, 1998, p. 16-18, e aqui fig. 5), é repetida ostensivamente a mesma *Klangkadenz*, de tipo T+K, *acento* constituído de um acorde sobre Ré, seguido de *desinência* em forma de ressonância harmônica, que, diferente do acorde, sofre a cada repetição alguma alteração. A pulsação é lenta e, se não regular, pelo menos algo previsível. Essas *Klangkadenzen* são justapostas de modo a dar forma a uma organização estática do tempo, a *Klangfluktuation*. A fig. 5 mostra os primeiros compassos desta seção [16].

[16] Constatamos por sinal que este acorde é apenas uma transposição do acorde de abertura, mostrado na figura 2 (U1.1). A simplicidade do material primário de *Serynade* é outra característica sobre a qual é relevante se aprofundar — sobretudo se comparado com obras mais antigas.

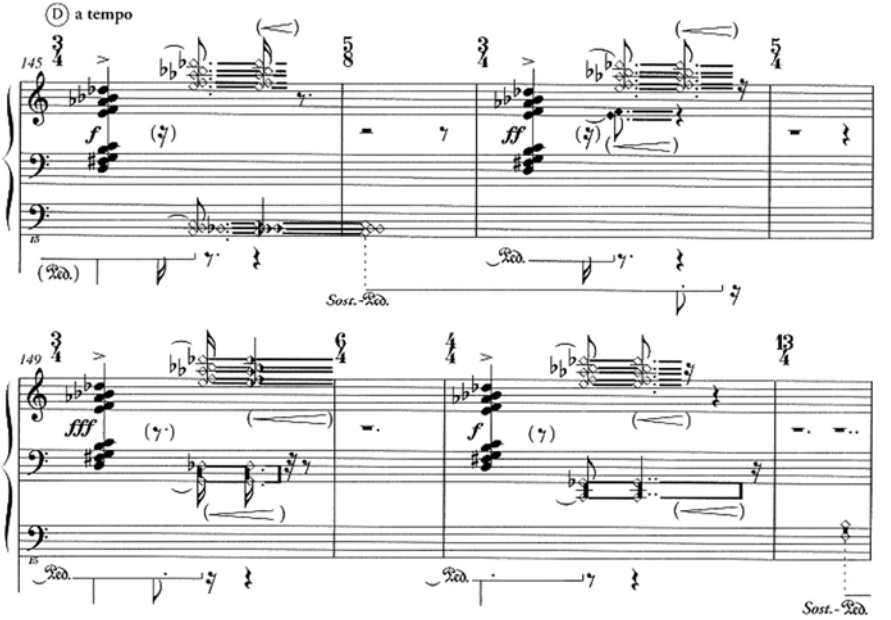


Fig. 5: *Serynade*, c. 145-152.

A programação da extinção dos sons que estamos vendo em ação nesse exemplo, esta intervenção da escrita, da decisão humana, sobre um fenômeno acústico natural, é um dos marcos da linguagem pianística do compositor. É parte integrante do conceito de *desinência sonora*. As técnicas para gerar tais desinências são variadas e incluem uma forma de retirar progressivamente as teclas uma após a outra, de modo a criar algo como um *ritmo em negativo*, aliás já presente experimentalmente nos *Papillons* de Robert Schumann. Temos um bom exemplo desta técnica na fig. 2 (U1.3). Dois outros, presentes em obras mais antigas, são mostrados a seguir.

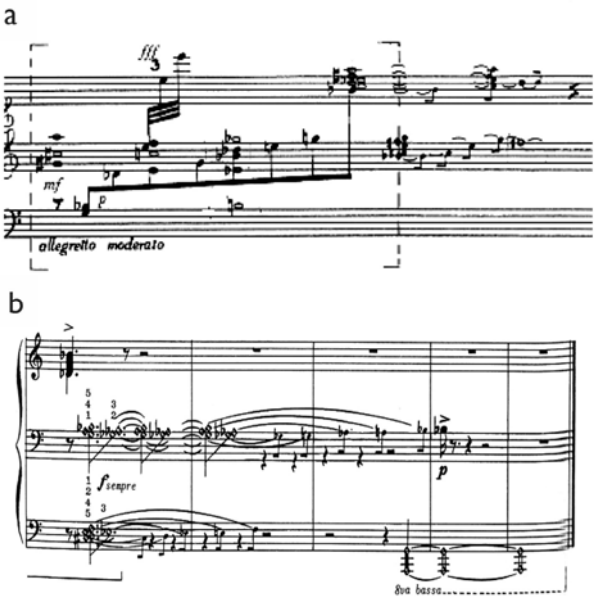


Fig. 6: Duas *desinências* produzidas pela escrita da extinção das ressonâncias: a) *Wiegenmusik* (LACHENMANN, 1963, c. 1); b) *Ein Kinderspiel*, n. 5, p. 17, último sistema.

Tonalidade e história como fontes de dinâmica formal dialética

Algumas das formas sonoras que acabamos de observar — principalmente o conceito de *kadenz,* ou *cadência* — remetem a outro ponto fundamental da teoria composicional de Lachenmann, o qual trata da sua posição em relação à história da música em geral, ao tonalismo em particular, e às condições da sua integração dentro da sua linguagem. Após ter sumariamente rejeitado a tonalidade como expressão esclerosada de uma arte "burguesa", [17] ele passa a preferir considerar que o problema é menos de saber como escapar da sua influência, a qual parece afinal inevitável, por fazer parte do "ruído branco" da cultura ocidental, do que de recolocar este tonalismo latente no universo

[17] Sobre este assunto, ler HOCKINGS, 1995, p. 8. Esta autora faz ver que esta rejeição toma a aparência de uma provocação, não contra a tonalidade como tal, mas contra uma certa "encarnação da ignorância" burguesa.

sonoro próprio a cada obra (LACHENMANN, 1991, p. 264). [18] Em certas estruturas, a alusão, ou a tendência a evocar uma dinâmica tonal, se deve a sua "aura", esta "natureza segunda" dos sons que põe em volta deles um mundo de "associações, de recordações, de reminiscências do conhecido, […], trazendo sentido" (LACHENMANN, 1986; 1991). Em vez de renegar, o compositor defende "a 'reconciliação' com o que estava temporariamente obsoleto: com elementos melódica, rítmica e harmonicamente definidos, e até consonantes" (LACHENMANN, 2004, p. 60). Esta reconciliação não equivale a uma retração num estado "pré-crítico", mas sim a uma integração prospectiva.

É sob este prisma que devemos observar com atenção encadeamentos tais como os da seqüência de acordes-filtros dos quatro primeiros compassos do exemplo da figura 4 *supra*. Trata-se, nada mais nada menos, de uma oscilação harmônica cujo centro de gravidade implícito seria, sem nenhuma ambigüidade possível num contexto tonal, a tônica Sol menor, cuja iminência (que poderá ser frustrada ou não) está inelutavelmente preparada pelo movimento pendular entre suas dominantes primária e secundária. [19] Porém, e aí é que a dialética lachenmaniana se expressa, nos preservando definitivamente de tal *perigo*, esses objetos apenas têm, de acordes, a aparência: na realidade, são filtros acústicos de um ruído inharmônico estático, que no caso toma a forma de um *cluster* tocado *f* pela mão direita. Esta *tonalidade* não é nada além de um *fantasma* cuja *aura* rodeia o barulhento *cluster*, este sim, bem presente na *realidade*. [20] Reencontraremos esta diafonia dialética como elemento fundante de *Serynade*. Aqui, é o *ruído* que incorpora a *harmonia*, a qual funciona como caixa de ressonância secundária: *uma inversão fundamental dos papeis com os quais a composição costuma lidar*. Neste ponto de vista, as funções (pseudo) tonais que podem eventualmente surgir, são transfiguradas e totalmente submetidas a uma lógica na qual o *som* constitui o elemento dominante. Considero que estamos aqui no coração das relações que a música de Lachenmann mantem com a história.

[18] Martin Kaltenecker acrescenta: "Não é possível negligenciar a historicidade de um material que já passou por tantas mãos, porém não se deve também abandonar-se a ele, simplesmente. É preciso integrá-lo, com a finalidade de tomar consciência dele: eis o ponto de partida da composição [para Lachenmann]" (KALTENECKER, 1993, s.p.).

[19] Harmonicamente falando, esses 4 compassos são ocupados por uma alternância entre V/V e V13 de Sol menor.

[20] Observação análoga se pode fazer com a seqüência dos quatro compassos seguintes, desta vez em contexto onde as ressonâncias claramente filtram o *cluster* em duas tríades perfeitas.

O único compositor clássico da atualidade?

À luz desta breve contextualização, imagine-se, por conseqüente, que não se trata de um concurso de circunstâncias se um Wolfgang Rihm sustenta que Lachenmann "é o único compositor hoje em dia que compõe realmente na maneira clássica" (RIHM, 2004, p. 27), enquanto Martin Kaltenecker o coloca numa linha na outra ponta da qual figura Monteverdi (*apud* RIHM, *ibid*., p. 28). Reduzindo um pouco o escopo, podemos sem dificuldade seguir Ian Pace quando ele afirma que sua obra "seria impensável sem a tradição austro-germânica que a precede", e que "ela mantem relações muito mais intensas com a tradição que quantidade de neo-tradicionalistas e neo-tonalistas" (PACE, 2005, p. 101 *et seq.*).

De fato, *Serynade* atinge toda sua dimensão em torno desta *aura* histórica, pois que é uma obra cuja sutileza sonora implica na maior intimidade possível com o ouvinte, o qual a poderá apreciar em muitas melhores condições num pequeno salão — ou até no seu *iPod* — do que numa grande sala de concertos. Como bem o evoca Nicolas Hodges, Lachenmann escreve, tal como Schumann e no oposto de Liszt, uma *private music* cujo refinamento remete diretamente ao pianismo intimista do século XIX (HODGES, 2005, p. 77). O que não significa que ela se deixa abordar por estratégias similares de compreensão, ainda que Hodges consiga encontrar nela recapitulações e diminuições "beethovenianas" (p. 84). Na realidade, sua ligação com a tradição germânica se realiza essencialmente pela *utilização de processos dialéticos para articular a forma em grande escala* (LESSER, 2004, p. 110). Um desses processos constitui o fundamento estrutural de *Serynade:* é a dicotomia entre dois níveis, duas camadas acústicas — a dos sons *explícitos* e a dos sons *implícitos*, conforme esbocei rapidamente neste artigo. Um dos benefícios deste engajamento dialético é que ele faculta ao compositor o desenvolvimento de grandes obras num só movimento, ultrapassando freqüentemente a meia-hora de duração. David Lesser observa a propósito que tais movimentos únicos, baseados numa dinâmica dialética (p. 111),

> apesar de muito típicos de Lachenmann, são relativamente incomuns na música européia do pós-guerra […]. Sob este aspecto, sua obra marca uma profunda mudança em relação às modalidades muito diversas de abordagem das questões formais adotadas por um grande número de figuras dominantes da vanguarda européia nos anos cinqüenta e sessenta — por exemplo, qualquer débito manifesto para com os modelos dialéticos desaparece maciçamente dos trabalhos de Pierre Boulez após a Segunda Sonata (1946-1948) […], da mesma forma que elas não representam algum papel significativo na prática de Stockhausen durante os anos cinqüenta.

Grande forma de um fôlego só, baseada em esquemas dialéticos que põem em relação elementos diferenciados no plano acústico, *Serynade* tem toda a aparência de constituir um desafio para a análise. De fato, a literatura de referência não parece incentivar tal empreendimento. No seu ensaio publicado em 1988 sobre a obra orquestral *Mouvement (—vor der Erstarrung)*, Robert Piencikowski mostra a sua dificuldade frente à dicotomia patente entre as estruturas seriais, alinhadas nas de Nono, e os complexos sonoros *concretos*, não temperados, *ruidosos*. O conjunto, heterogêneo, impede de reduzir a composição a um fator gerador comum e o musicólogo suiço deixa o leitor deduzir a incoerência do sistema (PIENCIKOWSKI, 1988). Porém, Thomas Kabisch sugere, ao contrário, que Lachenmann veria "nessas 'impurezas' sonoras a oportunidade de desenvolver dialeticamente as contradições inerentes ao ato de compor em si" (KABISCH, 1991, p. 38). Por esta razão, Elke Hockings considera que uma análise da sua obra somente pode funcionar a partir do momento onde "o que parece contraditório num *primo abbordo* se torna o estímulo crucial" (HOCKINGS, 1995, p. 14), fato que Piencikowski não parece ter alcançado. Por sua vez, a coletânea de artigos dedicados à Lachenmann reunida pela *Contemporary Music Review*, uma importante fonte de informações para os interessados não germanófonos, [21] e cujos vários dissertam sobre *Serynade*, não apresenta nenhuma análise aprofundada — excetuando, justamente, a que o próprio compositor faz de um dos seus Quartetos. Esses fatos não auguram bem o meu projeto, sobretudo quando se vê que os editores acharam espaço para publicar um ensaio onde o leitor é convidado a admitir que a constituição das ressonâncias em *Serynade* é em tudo semelhante a de Petra no filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (ABBINANTI, 2004, p. 86). Me pareceu, no entanto, que o trabalho de formalização teórica elaborado por Lachenmann, do qual fiz um primeiro apanhado aqui, é uma fonte que, ao contrário, estimula uma abordagem analítica imanente da sua obra. São esses conceitos e formalizações que constituirão o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o ponto de referência permanente da minha incursão dentro da *Serynade*. Pelo que já andei nesta empreitada, há luzes sim, ao longo deste caminho. [22]

[21] *Contemporary Music Review* v. 23 n.3/4, Sept./Dec. 2004, e v. 24 n.1, Feb. 2005, fonte amplamente consultada para a contextualização desta pesquisa (cf. referências). Elke Hockings discute novamente esta dificuldade num dos artigos publicados (HOCKINGS, 2005, p. 95 *et seq.*).

[22] Agradeço a colaboração de Ernesto Trajano de Lima e Marcílio Onofre na coleta preliminar de dados para esta pesquisa e algumas traduções do alemão; agradeço também a Ilza Nogueira pela revisão do artigo.

Referências

ABBINANTI, Frank. Sections of exergue/evocations/dialogue with timbre. *Contemporary Music Review*, v. 23 n. 3/4, p. 81-90, 2004.

FORMENTI, Marino. *Helmut Lachenmann Piano Music.* Col Legno, 2003. 1 CD.

GOTTWALD, Clytus. Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns. *Musik-konzepte*, n.61/62, p. 3-11, 1988.

GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade: teoria e prática de um método analítico, uma introdução. *Claves***,** n. 4, p. 37-65, 2007.

_____. L'*ars subtilior* de Lachenmann — Une incursion dans l'univers sonore de *Serynade. Filigrane*, n. 7, *Musique et Bruit*, 159-188, 2008a.

_____. *Esthétique de la Sonoritè. L'héritage debussyste dans la musique pour piano du XXe siècle.* Paris: L'Harmattan, 2008b (no prelo).

HAÜSLER, Josef. (ed.). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

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

_____. All dressed up and nowhere to go. *Contemporary Music Review*, v. 24, n. 1, p. 89-100, 2005.

HODGES, Nicolas. (in Conversation with Tom Service). Expressivity and critique in Lachenmann's *Serynade*. *Contemporary Music Review*, v. 24, n. 1, p. 77-88, 2005.

KABISCH, Thomas. Dialectical composing — Dialectical listening, Helmut Lachenmann's Compositions for Piano (1956-1980). Encarte de CD. In: KELLER, Roland. *Helmut Lachenmann Klaviermusik***.** Col Legno, 1991. 1 CD 1991.

KALTENECKER, Martin. "H.L." In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Festival d'Automne à Paris, 1993, s.p. Disponível em <http://www.festival-automne.com/ public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abr. 2007.

_____. *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Van Dieren, 2001.

KELLER, Roland. *Helmut Lachenmann Klaviermusik***.** Col Legno, 1991. 1 CD.

LACHENMANN, Helmut. *Echo–Andante.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1962. 1 partitura para piano.

_____. *Wiegenmusik.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1963. 1 partitura para piano.

_____. *Ein Kinderspiel.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. 1 partitura para piano.

_____. Fragen und Antworten. Conversa com Heinz-Klaus Metzger. In: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (eds.). *Musik-Konzepte* n. 61/62. Helmut Lachenmann. 1988.

_____. Über das Komponieren. *Musiktexte*, v. 16, p. 9-14, 1986. Tradução francesa: De la composition. *Entretemps,* n. 10, p. 7-22, 1992.

_____. Quatre aspects fondamentaux du material 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.

_____. L'aspect et l'affect. In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Festival d'Automne à Paris, 1993a, s.p. Disponível em <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abr. 2007.

_____. Des paradis éphémères. Entrevista a Peter Szendy. In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, 1993b, s.p. <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abril 2007.

_____. Klangtypen der Neuen Musik. In: HAÜSLER, Josef (ed.). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, p. 1-20.

_____. *Serynade.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998. 1 partitura para piano.

_____. On my Second String Quartet ('Reigen seliger Geister'). *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 39-51, 2004.

LESSER, David. Dialectic and form in the music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 107-114, 2004.

PACE, Ian. Lachenmann's *Serynade*—Issues for performer and listener. *Contemporary Music Review,* v. 24, n. 1, p. 101-112, 2005.

PIENCIKOWSKI, Robert. Fünf Beispiele. *Musik-Konzepte*, n. 61/62, p. 109–115, 1988.

RIHM, Wolfgang. Grinding away at the Familiar. *Contemporary Music Review*, v. 23, n. 3/4, p. 21-29, 2004.

STEENHUISEN, Paul. Interview with Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 9-14, 2004.

Didier Guigue. Professor Associado e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Sua atuação nas áreas de Musicologia do século XX, Musicologia sistemática e Computação aplicada à Análise Musical tem gerado um consistente número de projetos de pesquisa, publicações e comunicações no Brasil e no Exterior. Doutor pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1996) sob a orientação de Hugues Dufourt, realizou em 2007/2008 pós-doutorado no CICM (Maison des Sciences de l'Hommes Paris-Nord, Université de Paris-8). Um dos membros fundadores do COMPOMUS (o Laboratório de Composicão da UFPB), é diretor do Grupo de Pesquisas Mus3 (Musicologia, Sonologia e Tecnologia). Consultor da CAPES e pesquisador no CNPq, também é membro do Forum IRCAM, com o qual o Mus3 mantém um "convênio de desenvolvimento", e Pesquisador Associado do Observatoire Musical Français (Université de Paris-Sorbonne).