

Tipos sonoros da nova música (1966/1993)

Klansgtypen der Neuen Musik¹

Helmut Lachenmann

trad. preliminar: José Henrique Padovani (abril/2013)

A emancipação do som acusticamente dado de suas funções subordinadas na música mais antiga pertence às aquisições do desenvolvimento musical do nosso século. No lugar das concepções sonoras antigas, baseadas em consonâncias e dissonâncias tonais, hoje a experiência sonora direta está não mais a meio caminho de uma experiência musical, mas no seu âmago.

Entretanto, essa libertação dos aspectos acústicos – por ouvintes como por compositores – levou a uma série de mal-entendidos, seja na arte benevolente como naquela malevolente, como por exemplo, sem dúvida, a um fetichismo dos timbres emocionalmente lastreado, cujos impressionismos disfarçados em questão nada mais têm a ver com os princípios inovadores da vanguarda.

Aqui procurar-se-á tão somente remeter a aparentemente interminável abundância de experiências sonoras empíricas a pouco tipos sonoros de maneira a elaborar uma visão geral. O objetivo de tal categorização não pode ser aquele de estabelecer a terminologia de uma nova sintaxe musical que almeje obrigatoriedades gerais. Tais obrigatoriedades não existem mais desde o adeus da tonalidade. A tentativa que se segue faz uso apenas da possibilidade de abstração de certos modelos sonoros característicos, buscando oferecer aos interessados em manipulações composicionais-teoréticas, em seus intentos, recursos que permitam explorar a feitura de obras musicais a partir de suas próprias sonoridades.

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

Tomemos uma série de sons diferentes:

Exemplo 1

Viola

8va

Marimba

fff (harte Schlägel)

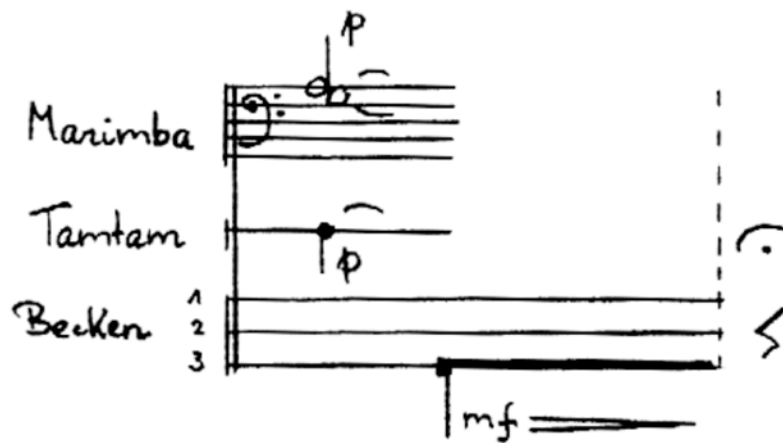
Helmut Lachenmann, *Trio fluido*, compasso 1986

Exemplo 2



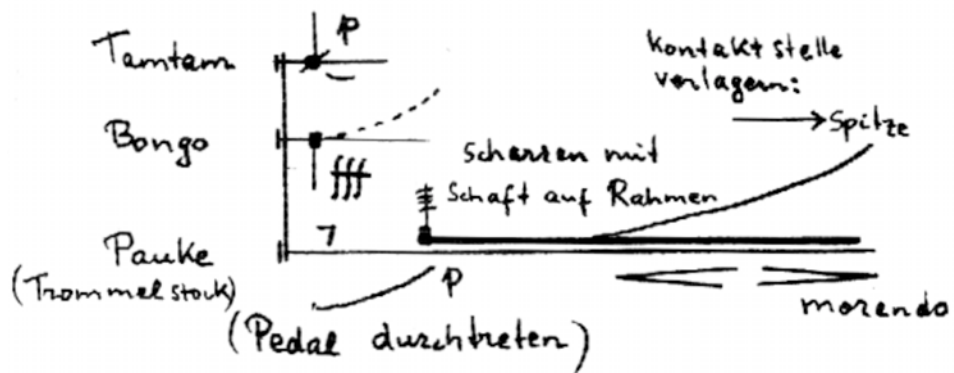
Golpe de vento com embocadura abobadada diretamente no tubo da flauta

Exemplo 3



Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, Folha 1/parte inferior

Exemplo 4



Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, Folha 17/parte inferior

Exemplo 5

Viola
Klarinette

Marimba

gva

fff p

gva

fff

fff

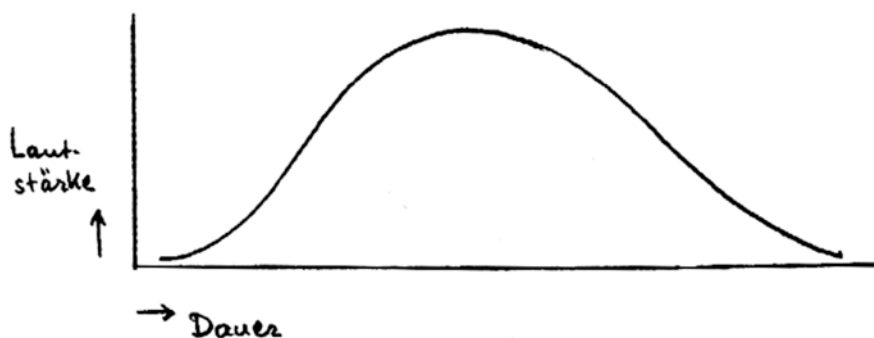
prestissimo

6

Helmut Lachenmann, *Trio fluido*, compasso 183

Por mais diferentes que sejam essas sonoridades únicas, sua complexidade e sua originalidade, trata-se aqui da repetição de um único tipo sonoro que se caracteriza naturalmente ou artificialmente em um percurso de subida e/ou descida e em tal processo desenvolve sua característica particular. Esse tipo sonoro simples – de maneira nenhuma primitivo – chamaremos de *som-cadência*, porque analogamente à cadência tonal ele possui um *cair* característico. Poder-se-ia chamá-lo, da mesma maneira, de *cadência sonora*. Uma apresentação esquemática desse tipo deve tomar o aspecto de seu percurso dinâmico, possuindo tal aparência:

Exemplo 6

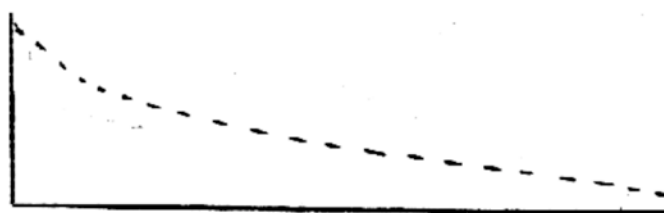


Provisoriamente, como toda a terminologia escolhida aqui, chamaremos um tipo subordinado ao *som-cadência* de *som-impulso*. A sua transitória de ataque é derivada de um *impulso sonoro* característico. Seu processo de decaimento/*release* é aquele da reverberação natural:

Exemplo 7

Handwritten musical notation for two instruments. The top staff is labeled 'Tamtam' and shows a single note with a dynamic marking of 'pp' and the instruction 'lasciar vibrare'. The bottom staff is labeled 'Vibraphon' and shows a single note with a dynamic marking of 'pp' and the instruction '(weiche Schlägel)'. An arrow points from the 'pp' marking to the right.

Helmut Lachenmann, *Intérieur I*, folha 16



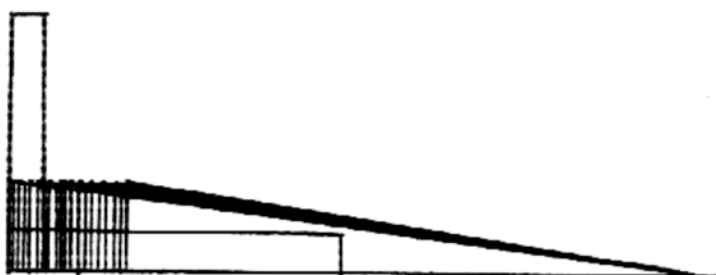
Representação esquemática

ou ele tem uma reverberação artificial acrescentada:

Exemplo 8

Handwritten musical notation for three instruments: '2 Trompeten', 'Horn', and 'Celesta'. The top two staves are for the Trompeten and Horn, with dynamic markings 'ff' and 'ppp'. The bottom staff is for the Celesta, with a dynamic marking of 'mf'. The notation includes notes and rests, with some notes having stems pointing downwards.

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, dois compassos antes do número 9 da partitura.



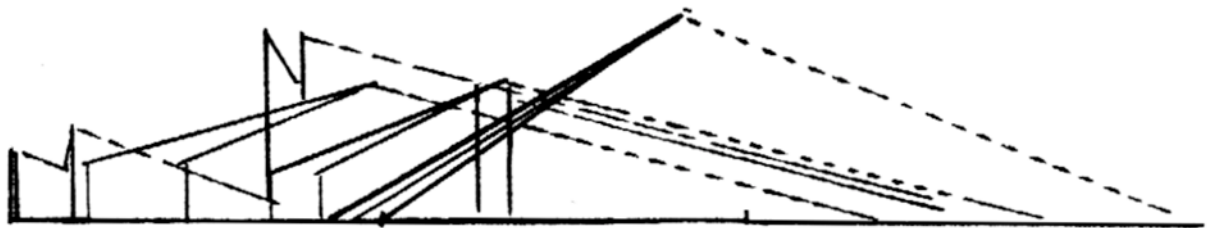
Representação esquemática

Um outro tipo subordinado ao *som-cadência* se chama *som-sedimentar*.

Exemplo 9

The image shows a handwritten musical score for two percussion instruments: 'Becken' (cymbals) and 'Tamtam'. The score is written on ten staves, numbered 1 to 8 from bottom to top. The top staff is labeled 'Becken' and the bottom two staves are labeled 'Tamtam'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *ppp*, and *f*. There are also performance instructions in German: 'ausklingen lassen' (let ring out) and 'f f' (forte). The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked *p = mf*.

Luigi Nono, *La terra e la compagna*, Compasso 159/160



Representação esquemática

Nos dois exemplos seguintes temos o *som-decaimento* que se baseia em um típico processo de supressão/desconstrução. Este logo no seu início luta contra sua morte precocemente decretada com uma certa agonia característica. Ao desvanecer, ele se transforma ainda, criando ainda um efeito de crescendo através de uma subsequente parte do espectro, ainda penetrante.

Exemplo 10

Violinen
Violen

Cello
Kontrabasso

Piano
forte

große
Trommel

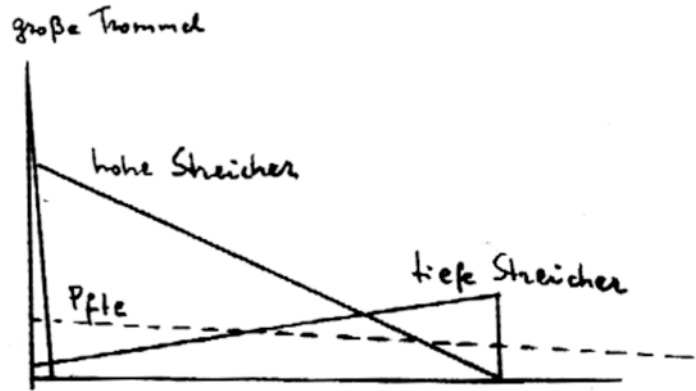
sfff f ppp

pp mf

mf

sfff tutta la forza

György Ligeti, *Apparitions*, Compasso 49



Representação esquemática

ou ainda com distorção, como em uma completa dissipação

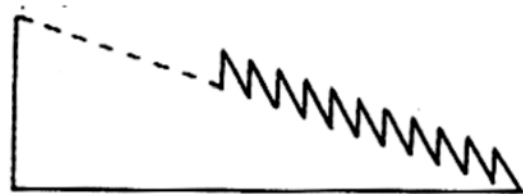
Exemplo 11

Harfe

b (b) (Schnarr-Effekt)

f (ff =>)

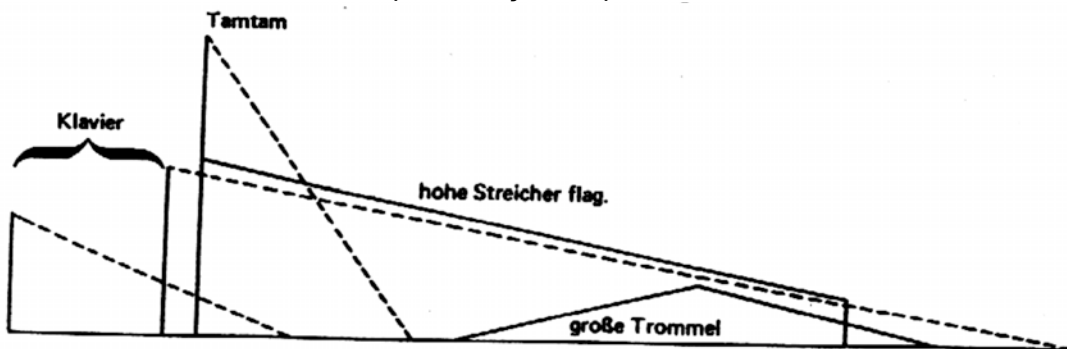
Pedal unvollständig halten



Representação esquemática

E aqui finalmente dois exemplos de *sons-cadências* igualmente delineados para ataque e desinência.

Exemplo 12a
Representação esquemática



Jürg Wyttenbach, *Klavierkonzert*, Fim da versão de Munique²

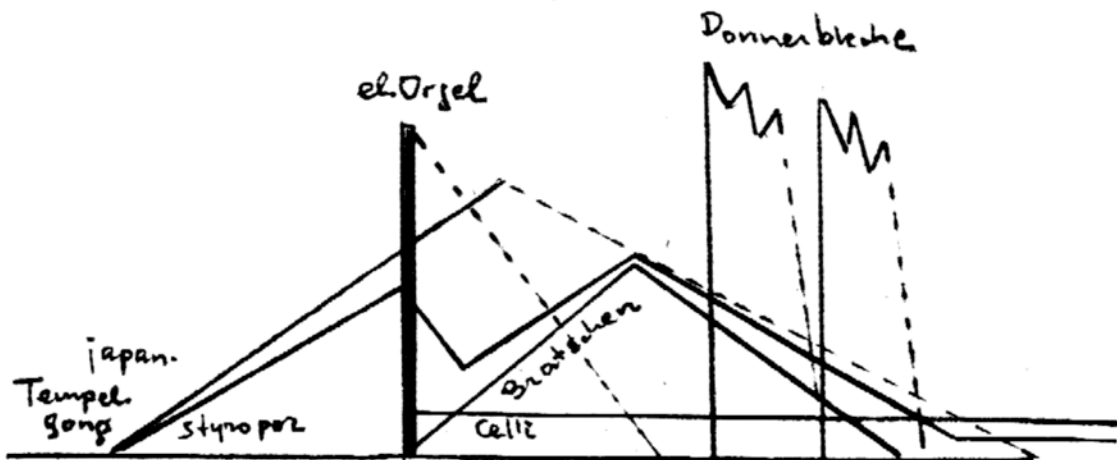
Exemplo12b

Handwritten musical score for Helmut Lachenmann's *Kontrakadenz*, measures 259-262. The score is arranged in a vertical staff format with the following instruments and parts:

- Styroporz**: Handwritten notes with "im Kreis gerieben" and dynamic markings "fff".
- japan. Tempelgong**: Handwritten notes with "im Kreis gerieben" and dynamic markings "ppp", "f", and "l.v.". A 7-measure rest is indicated.
- el. Orgel**: Handwritten notes with "nur perc." and dynamic markings "sfz" and "l.v.". A 7-measure rest is indicated.
- Donnerbleche**: Handwritten notes with dynamic markings "fff" and "l.v.". A 7-measure rest is indicated.
- Bratschen**: Handwritten notes with "legno con sord." and dynamic markings "fff".
- Celli**: Handwritten notes with "sul IV" and dynamic markings "ppp flaut.". A 7-measure rest is indicated.

The score includes various performance instructions such as "im Kreis gerieben" (circled) and dynamic markings like "fff", "ppp", "sfz", and "l.v." (left hand).

Helmut Lachenmann, *Kontrakadenz*, Compassos 259-262



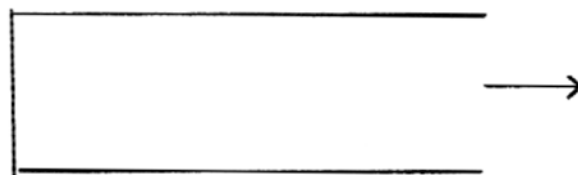
Representação esquemática

Nos atentemos para o fato de que o *som-cadência* se sustenta fundamentalmente em um processo, no qual também o tempo, que é necessário à transmissão das propriedades de um tal som é idêntico ao tempo que esse som pode durar. A esse tempo chamaremos, com o apoio de Stockhausen, "Tempo próprio" [*Eigenzeit*]³

Totalmente diferente é o caso do nosso próximo tipo sonoro. Fosse o *som-cadência* a forma mais simples de um processo sonoro, da mesma maneira seria a mais simples forma de um estado sonoro em termos de seu espectro mais ou menos estacionário chamada de *som-cor* ou *cor sonora*⁴.

Sempre criou-se confusão com o uso alternado dos termos "Composição de sons" e "Composição de *sons-cor*/timbres". O segundo termo é mais comprido, mas o processo que denota é mais simples. O ouvido registra imediatamente o resultado vertical constante de sons ou parciais simultâneos. Ao contrário ao tipo *som-cadência*, a duração final de tais *sons-cor* não têm absolutamente nenhuma relação com tal "tempo próprio" já que o *som-cor* pode ser arbitrariamente curto ou longo. Sua duração pretendida precisa ser estabelecida exteriormente. O ouvido é informado e saturado, com frequência longamente, antes que o *som-cor* em questão termine.

Uma representação esquemática do *som-cor* não poderia então se parecer com nada além disso:



Exemplo 13

com uma descrição maior nas escolhas e com a inclusão de tonalidades de cores ou com um sombreamento regular característico. Além disso, as linhas perpendiculares, que determinam opticamente as bandas de frequência, podem se relacionar com a intensidade quanto com a gama de frequências. Nos seguintes exemplos, entretanto, que se ocupam com as articulações internas de tais estados sonoros, suas intensidades são determinadas de maneira mais ou menos constante e as durações representadas horizontalmente são então ordenadas acompanhadas de linhas verticais que representam o contínuo das alturas.

Aqui um exemplo de uma simples manipulação composicional de *sons-cor*.

The image shows a handwritten musical score with several annotations. At the top, a box labeled '10 Violinen' is positioned above a wavy line and a thick black arrow pointing right, with 'pp' written below it. Below this, another wavy line is labeled '10 Violinen & Violon' and 'pp'. A large black rectangular block is labeled 'tutti Streicher' and 'ff'. To the right of this block, a wavy line is labeled '10 Violinen' and 'f'. Below the main staff, there are three cluster annotations: 'Cluster aus 18 Viertelnoten', 'Cluster aus 10 Viertelnoten', and 'Cluster aus 42 Viertelnoten'. The staff itself shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C).

Exemplo 14: Krzysztof Penderecki, *Anaklasis*, após número 3.

Apesar de nesses quadros representativos sejam necessárias esquematizações grosseiras dos exemplos sonoros, neste caso a partitura pode ser tomada ela mesma sem nenhuma alteração para ilustrar o tipo sonoro.

Aqui também se enquadra o exemplo conhecido de Ligeti – um *som-cor* inicialmente estacionário que através de um alargado processo de desenvolvimento é modulado internamente. De *Atmosphères*, pode-se dizer que se trata de uma única sonoridade – claro, no seu decurso mais e mais transformada, deslocada no seu próprio contorno.

The image shows a handwritten musical score for György Ligeti's 'Atmosphères'. At the top, the tempo is marked 'molto sostenuto (♩ = 40)'. The score is divided into two systems. The first system includes parts for 4 Flöten, 4 Klarinetten, 6 Hörner, and 3 Fagotte/Kontrabaß. The second system includes parts for Violinen, Violoncelli, and Kontrabaß. The notation features dense, sustained chords with various accidentals and dynamics like 'pp'.

Exemplo 15: György Ligeti, *Atmosphères*, Anfang

Na medida em que as características de um *som-cor* não resultam apenas de um espectro fixo de sons simultaneamente sustentados, mas também de pequenas oscilações mais ou menos periódicas – no caso mais simples de trilos ou tremolos – o "tempo próprio" do *som-cor*, necessário à sua identificação, aumenta gradualmente sem contudo ser percebido pela orelha senão como uma resultante simultânea de cores.

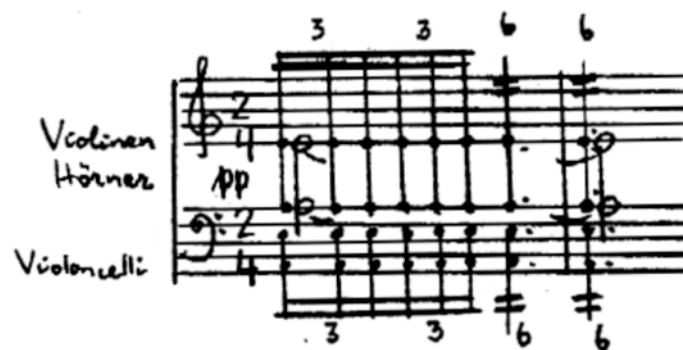
Exemplo 16



Tais movimentações internas apenas se deixam alargar até que o "tempo próprio" da *som-cor* se deixe perceber como uma mudança interna periodicamente reiterada. Com isso o tipo se transformou: do *som-cor* sustentado chegamos ao *som flutuante*, 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.

Tais casos se encontram, frequentemente como tal concebidos, na música tradicional⁵:

Exemplo 17



Ludwig van Beethoven, *Sinfonia n° 9*, Início

Exemplo 18



Anton Bruckner, *Sinfonia n° 4*, Início

Exemplo 19

Musical score for Exemplo 19, showing piano and forte dynamics and a pedal point. The score is in G major, 4/4 time, and consists of two staves. The upper staff is marked 'Piano forte' and the lower staff is marked 'Ped'. The music features a series of chords and melodic lines, with a long slur over the first two measures.

Frédéric Chopin, *Etüde op. 25 n° 1*, Compassos 45/46

Exemplo 20

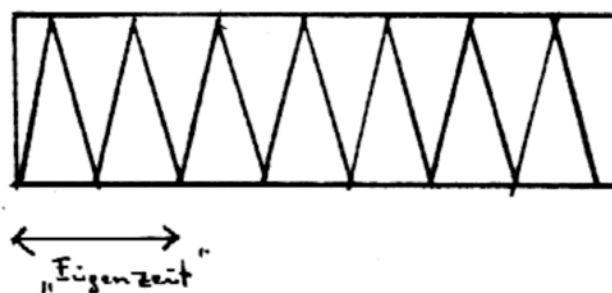
Modérément animé
léger, égal et lointain

Musical score for Exemplo 20, featuring triplets and a 4-measure slur. The score is in G major, 4/8 time, and consists of two staves. The upper staff is marked 'pp' and the lower staff is marked '4'. The music features a series of triplets and a long slur over the first two measures.

Claude Debussy, *Feux d'artifice*, Compassos 1/2

Uma representação esquemática do *som-flutuação* poderia conter qualquer tipo de padrão para remeter às formas periódicas recorrentes:

Exemplo 21



Nos conhecemos *som-flutuação* com oscilações internas cujo contorno externo permanece estável e nos quais a movimentação provem do seu interior:

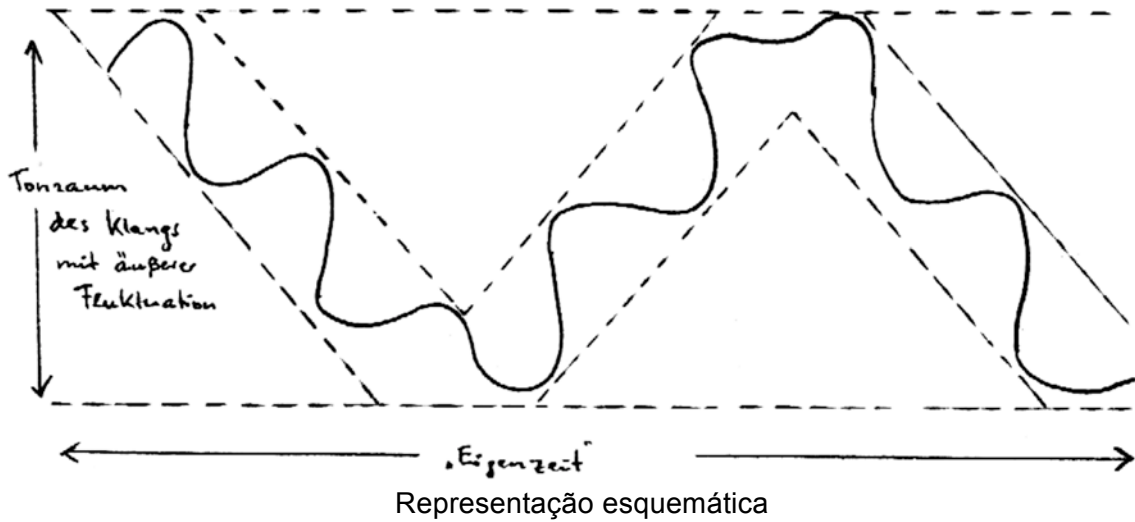
Exemplo 22

The image shows a page of a musical score for strings, numbered 21. It consists of 14 staves, labeled V.II.1 through 14. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of György Ligeti's *Atmosphères*. The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings such as *pppp* and *ppppp*. Above the first staff, the instruction *CON SORD. GLISS. ARM.* is written. Above the eighth staff, the instruction *(CON SORD.) GLISS. ARM.* is written. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains measures 1-3, the second contains measures 4-6, the third contains measures 7-9, and the fourth contains measures 10-14. The notation is dense and intricate, with many notes and rests, and some notes are marked with 'y' or 'y' with a dot, possibly indicating specific performance techniques or articulation. The overall texture is highly complex and layered.

György Ligeti, *Atmosphères*, Partitura página 21, excerto

e nos conhecemos sons com flutuação externa: aqui, todo o contorno do acontecimento sonoro – ele mesmo em circularidade periódica – é colocado em movimento; ele não se deixa mais vivenciar simultaneamente, mas sucessivamente, como tatear progressivo de um movimento global.

Exemplo 23



Outros exemplos:

Exemplo 24

Frédéric Chopin, *Etüde op. 10 Nr. 1*, compassos 1/2

Exemplo 25

Frédéric Chopin, *Etüde op. 25 nr. 11*, compassos 9/10

Exemplo 26

The image shows a musical score for Example 26, which is a passage from Albig Berg's *Wozzeck*, Act 2, Measure 402. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: Flöte (Flute), Es-Klar. (E-flat Clarinet), Solo-Viola, A-Klar. (A Clarinet), Bassklar. (Bass Clarinet), 2 Hörner (2 Horns), Solo-Violen-ensemble (Solo Violin ensemble), and Solo-Kontrabaß (Solo Double Bass). The score is characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets and dynamic markings such as *ff* (fortissimo). The notation is dense and intricate, reflecting the complex texture of the piece.

Albig Berg, *Wozzeck*, 2º Ato, Compasso 402

O fator "tempo" já ganha uma relevância maior em sons com flutuação exterior. Uma secção vertical não faria aparecer nem o contorno global nem, sobretudo, as qualidades da cor que resultam dos movimentos; estes necessitam incondicionalmente de uma certa duração característica para serem vivenciados pelo ouvinte, em um processo que é como a exploração pelo tato. Tendo isso ocorrido uma vez, o interesse ativo que o ouvinte tem para com essas articulações internas repetidas de maneira claramente previsível – quando não de maneira permanente – se volatiliza, e reage-se então face à vida interna desse *som-flutuação* de maneira igualmente informada, saturada e passiva como em relação ao *som-cor* simples. É essencial para o *som-flutuação* a circunstância em que, visto pontualmente, em cada momento em que se escute algo diferente nunca soe algo novo ou inesperado.

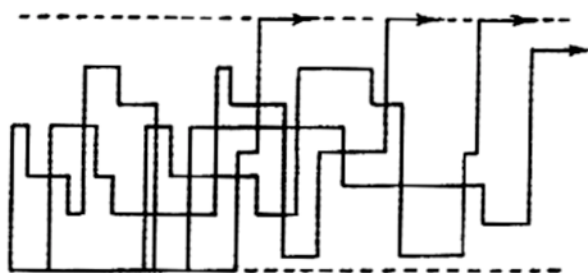
Outro é o nosso próximo tipo, o assim chamado *som-textura*. A ele se refere o próximo exemplo, que como nos exemplos 22 e 26 acima é um excerto (veja as páginas anteriores).

Nós temos aqui um trecho de uma rede baseada no princípio do cânone de 48 vozes; cada voz possui a mesma série de alturas, mas com durações diferentes.

O "tempo próprio" nesse tipo sonoro se tornou indeterminadamente ampliado. Característico para o *som-textura* é que, em suas características individuais, as durações podem ser alteradas – no caso acima mencionado em termos harmônicos –, sem que se repita como o *som-flutuação*. Assim poder-se-ia considerar o tempo próprio deste tipo como interminável, se finalmente em algum momento a atenção não acabasse por se deslocar da permanente novidade de detalhes para uma vivência estática das características globais.

Exemplo 27

György Ligeti, *Apparitions*, página 19 da partitura, excerto.

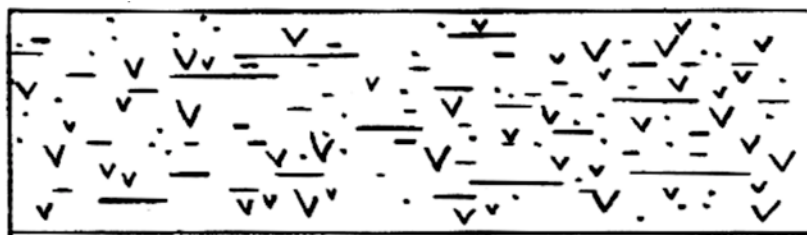


Representação esquemática

Assim sucede com esse tipo sonoro o mesmo destino que os seus precedentes, o *som-cor* e o *som-flutuação*: após um dado e indeterminado – já que individualmente diferente – "tempo próprio", ele não será mais percebido enquanto processo, mas como estado arbitrariamente alongável. Enquanto um tal *som-textura* – poderíamos, da mesma maneira, também dizer *textura-som* – eu considerei como exemplo a parte "Fin II/Invitation au Jeu, Voix" de *Sonant* (1960/...) para violão, harpa, contrabaixo e instrumentos de pele, de Mauricio Kagel. Trecho das instruções de performance: "A velocidade com a qual o executante lerá o texto (letras minúsculas) e o fará ser escutado (letras maiúsculas) determinam a duração dos eventos musicais e das ações manuais desse trecho. Cada executante deve ler em sua língua materna..."

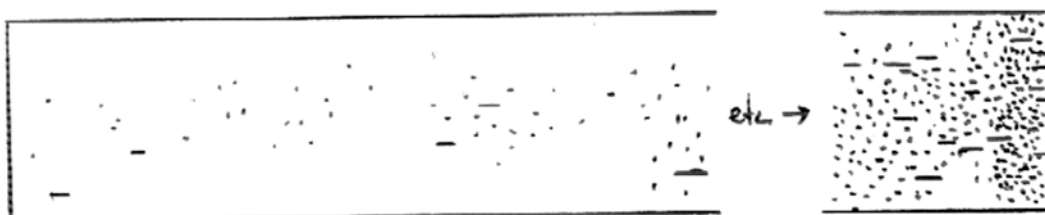
É evidente que esse tipo sonoro, como também os últimos descritos, só pode ser expresso em uma representação esquemática de maneira inadequada, já que o que o caracteriza é precisamente a ordem cada vez diferente, – ou, a "desordem" – dos elementos existentes. Uma representação esquemática do *som-textura* precisa se contentar em tornar visível seu caráter imprevisível e, ao mesmo tempo, a relativa pouca importância estrutural dos detalhes em relação às características estatísticas globais.

Proposta de uma representação esquemática:



Um exemplo de uma textura com densidade crescente e o mesmo tempo sedimentar oferecida por *Gruppen*, de Stockhausen:

Diagrama esquemático de *Gruppen*, de Stockhausen, números 117-119.



Exemplo 28

$\text{♩} = 60$ *accelerando*

Trompeten

Bassposaune

(acc) *mf*

Stockhausen *Gruppen* 118

A handwritten musical score for two instruments: Trompeten (Trumpets) and Bassposaune (Bass Trombone). The score is written on two staves. The top staff is for the Trompeten and the bottom staff is for the Bassposaune. The music is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as *sfz*, *p*, *f*, *mf*, and *ff*. There are also some numerical markings like '5' and '7' above notes. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ and the piece is marked as *accelerando*. The score is identified as Stockhausen's *Gruppen*, number 118.

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* para três orquestras, número 118

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen* para três orquestras, dois números antes de 119

Ressalte-se ainda uma vez que a característica global de uma textura não é jamais necessariamente idêntica às características de detalhe que a compõem em um momento dado. Sobretudo, nesse sentido, é necessário sublinhar que o grau de complexidade do caráter global, resultado de uma acumulação a se apreender de maneira sobretudo estatística, é na maior parte do tempo inferior àquela das figuras que se associam incidentalmente no interior das texturas – assim como as massas são usualmente mais primitivas que seus componentes individuais.

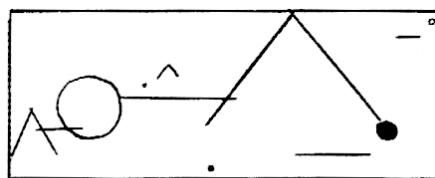
Som-cor, *som-flutuação*, *som-textura* formam juntos com nosso primeiro tipo, o *som-cadência*, uma família. Eles encorpam experiências sonoras estáticas ou estatísticas, e o seu "tempo próprio" é independente de sua duração. Na medida que eles evoluem de um evento simultâneo e simples, o *som-cor* fixo até o processo interior e rico em surpresas do *som-textura*, o "tempo" toma um papel cada vez maior. Pouco a pouco nos aproximamos de um domínio de experiência onde a estrutura temporal interna se torna de tal maneira rica que vem a ganhar uma importância não apenas sonora, mas também formal.

Essa região da experiência sonora é alcançada pelo nosso último tipo, o *som-estrutura*. Aspectos sonoros e formais nele se sobrepõem. Exteriormente ele se desenha como uma continuação do *som-textura*, que simplesmente cria uma impressão global, a despeito da qualidade de detalhes extremamente diferenciados. No som assim estruturado nós percebemos uma multiplicidade de detalhes diferentes, de sons individuais que não são em nada idênticos ao caráter global mas agem juntos de maneira a edificá-lo. Essa característica global não é uma nova qualidade primária associada, mas algo virtualmente novo, através de cuja originalidade cada detalhe justifica suas funções. Isso significa que o *som-estrutura* – e o que ele é senão uma *estrutura-sonora*? – tem um "tempo próprio" que é idêntico à sua própria duração. Não se pode continuá-lo arbitrariamente como em um *som-cor* ou em um *som-textura*. Por mais precisamente que suas qualidades se comuniquem, ele não se deixa perceber

como um estado contemplativo, mas somente como processo, isto é, como um processo tateante de múltiplas camadas e de múltiplos significados.

Nós não gostaríamos de fazer das qualidades especiais do *som-estrutura* um mistério cômodo que escape a um exame racional e do qual nos pouparíamos. Essa superioridade deve-se muito mais à própria circunstância de que, não simplesmente os sons-detelhe venham a desempenhar suas qualidades no efeito final, mas que tais detalhes são funções no seio de um ordenamento e os elementos de um arranjo preciso, desenvolvendo conjuntamente uma riqueza imediatamente perceptível de relações de parentesco e de contraste graduais, comunicando-se e permitindo-se entender, nesse contexto, de maneira inteiramente nova. Da combinação conscientemente guiada dessas relações sonoras ergue-se o caráter global único e incomparável de um *som estrutura*. Para a experiência desse caráter global é essencial também seu delineamento formal interno do início ao fim: do início ao fim dura o "tempo próprio" desse tipo sonoro que requer, assim, a projeção formal de cada ideia sonora simultânea em um espaço-tempo tateável.

A tentativa seguinte, certamente inadequada, de criar uma versão de uma representação esquemática do *som-estrutura*, serve-se de três elementos, cada um com uma frequência diferente: três ângulos, quatro traços, cinco círculos (ou pontos). Além do comprimento dos traços, poder-se-ia também variar a grandeza dos círculos, a direção, a grossura e a o pontilhar dos traços, a cor e a profundidade dos pontos, a abertura dos ângulos e suas direções, etc. Obtém-se assim uma visão de conjunto ao mesmo tempo diferente dos detalhes e deles dependente que não apenas quantitativamente como qualitativamente é mais que a soma de seus componentes. "Estrutura" pode ser definida como uma polifonia de agenciamentos [ou "arranjos"].



Eigenzeit = Gesamtdauer

O conceito de Stockhausen de "Ruído-de-tempo" [*Zeitgeräusches*], como foi formulado há dez anos, parece-me corresponder em grande medida com o tipo sonoro aqui descrito. Por exemplo, o processo como aquele no início de *Gruppen*, do 2^a ao 6^o compasso, não transmite simplesmente a qualidade estatística de um "grupo" que poder-se-ia perceber antes que todo o desenrolar tenha sido alcançado; ao contrário, cada um dos múltiplos detalhes forma um complemento indispensável para que se transmita um caráter estrutural, que por sua vez tem precisamente necessidade para tal deste mesmo processo (exemplo 29). Para mais informações sobre a feitura de tais estruturas em *Gruppen* eu recomendo a leitura do artigo de Stockhausen "...como o tempo passa..."¹.

¹ Em "...como o tempo passa..." ["...wie die Zeit vergehts..."].

Exemplo 29

6/4 **mf** 4/4

Flöte
Altflöte
Horn
Trompete
Marimbaphon
Klarinetten-
Glockenspieler
Saxophon
Violen I
Violen II
Viola
Cello
Kontrabaß

mf *pp* *p* *pp* *mf*

4/4 $\text{♩} = 95$

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, Partitura, página 2

No mesmo sentido pode ser entendida (e escutada) integralmente *Structure Ia*, para dois pianos, de Pierre Boulez. Como a projeção serialmente elaborada de um *som-estrutura* e cuja ideia sonora remete à visão de uma simultaneidade e de sua projeção no tempo – o que quer dizer: sua "forma" – retroagindo sobre os detalhes que dela são resultantes, fazendo com se construam novidades sobre os impulsos de ataque do piano que nos são tão familiares.

(Esses exemplos não podem ser aqui reproduzidos. Eles podem ser vistos na partitura e na análise de Ligeti no quarto volume de *Die Reihe*). Pode-se também remeter, para outras ilustrações desse tipo sonoro, a certas texturas nas quais eu analisei ou descrevi obras ou extratos de obras: o *Quarteto de Cordas*, opus 74, de Beethoven; as *Peças*, opus 10, de Webern; "*Air, Fassade et Tanzsuite mit Deutschlied*" em "*Hören ist wehrlos - ohne Hören*" e nos textos sobre *Accanto* e *Siciliano*.

Finalmente, o *som-estrutura* é o único tipo sonoro no qual pode-se realizar ideias sonoras verdadeiramente novas; nele se mesclam, em uma só, concepções sonoras e formais. A forma será de tal maneira vivenciada como um único som de grande dimensão, cuja montagem será tateada pela escuta de parte sonora a parte sonora, de maneira nos dar como ampla somatória de cada uma de nossas experiências simultâneas provenientes de nossas prévias concepções sonoras.

E assim talvez o pensamento é ousado, mas de maneira nenhuma equivocado, mas absolutamente compelido quando ele conceber, em uma obra qualquer cerradamente concebida – indiferentemente se sua extensão seja de várias horas como uma ópera de Wagner, talvez mesmo todo o *Rings*, ou uma peça de sete compassos de Webern – uma única *estrutura sonora*.

Frente ao grau superior desse tipo sonoro os outros tipos não estão desclassificados: cada um dos componentes parciais mencionados de um *som-estrutura* vão existir sempre como tipos sonoros subordinados. Esses podem, como alguns exemplos já mostraram, ser modulados entre si: uma textura pode surgir a partir de impulsos ou de completos *sons-cadência*, um *som-flutuação* pode se tornar um decurso cadencial, e assim por diante.

Como já no início foi sugerido: os termos aqui utilizados são provisórios, e toda a exposição foi erigida de maneira especulativa. Ela parte do princípio que o conceito e a representação de "som" não mais denota em absoluto uma homogeneidade no sentido acústico, mas que agora, em que entendemos a própria música como algo empírico, o "som" no mínimo poderá ser vivenciado através da homogeneidade de um princípio organizador voltado às sucessões. Essa concepção funcional do som tem seu lastro tonal na cadência da música antiga; ela é o resultado de diferentes detalhes acústicos que não ocorrem simultaneamente, mas sucessivamente, construindo relações entre si. Com isso, torna-se fluida a fronteira entre concepção sonora e concepção formal. Uma pode repercutir na outra – uma pode ser a outra.

Som-cadência – *som-cor* – *som-flutuação* – *som-textura* – *som-estrutura*. Ou: *Cadência-som* – *cor-som* – *flutuação-som* – *textura-som* – *estrutura-som*. Conceitos

provisórios que devem nos servir a sondar o amplo terreno dos materiais sonoros disponíveis na esperança de, a partir de considerações teóricas sobre nossas possibilidades empiricamente sonoras, tornarem-se úteis para a realização de novas concepções sonoras. E isso em um tal nível em que não exista mais nenhum dualismo entre "Som" e "Forma".

¹ Traduzido em abril de 2013 de: LACHENMANN, Helmut. "Klangtypen der Neuen Musik" in *Musik als existentielle Erfahrung*, 2ª edição atualizada. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004: pp. 1–20.

² O compositor suíço Jürg Wyttenbach (* 1935) continuou a trabalhar no seu *Klavierkonzert*. A partitura relacionada ao diagrama não existe mais. Para a publicação dos *tipos sonoros* nesse volume Helmut Lachenmann adicionou um exemplo adicional de sua própria autoria. (editor do livro com o texto original)

³ N.T.: Lachenmann utiliza esse termo para definir o tempo necessário para que um ouvinte reconheça o padrão de comportamento de um som.

⁴ N.T.: "Farbklang" ou "Klang-farbe" remetem à palavra *timbre*, em português. Optou-se por manter uma tradução mais literal de maneira a ressaltar os tipos sonoros elencados por Lachenmann.

⁵ Na versão radiofônica deste ensaio esse tipo sonoro foi ilustrado com excertos de prelúdios de Bach (*O cravo bem temperado I*, Dó maior e dó menor) e também com um excerto de *Ramifications*, de György Ligeti. (nota do autor)