

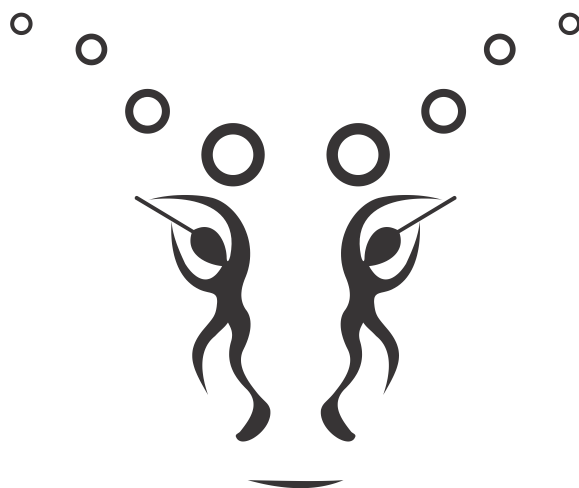
VI Simpósio Internacional de Musicologia

Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC/UFG

Musicologia e Diversidade / *Musicology and Diversity*

ANAIS

ISSN 2236-3378



Goiânia, GO - 13 a 17 de junho de 2016
Escola de Música e Artes Cênicas da UFG - Centro Cultural UFG

Goiânia, BRAZIL - June 13th to 17th, 2016
School of Music and Performing Arts of UFG - Cultural Center UFG

Realização / *Acomplishment*

Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina - LABMUS/EMAC-UFG
Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira/CESEM/FCSH/UNL

Informações: <http://www.musicologiaemac.org/>

INVERSÃO DE CAUSA E EFEITO – UMA ANÁLISE DA PEÇA “SALUT FÜR CAUDWELL” DO HELMUT LACHENMANN

Benedikt Mensing (UDESC)
cold_ben@hotmail.com

Acacio Piedade (UDESC)
acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Neste trabalho comentaremos a obra *Salut für Caudwell*, composta para dois violões pelo compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Lachenmann é expoente de uma corrente que pode ser denominada “música sonora” (*Klangmusik*), uma música que abandona as técnicas tradicionais de compor com notas, funções e categorias como “consonância” e “dissonância” pela idéia de “som como uma mensagem transmitida pelo próprio mecanismo original, logo, som como experiência de energia”, como afirma o compositor. Apresentaremos uma breve biografia do compositor e em seguida discutiremos o conceito de música concreta instrumental. Mostraremos parte do vocabulário analítico-sonoro que Lachenmann desenvolveu para a *música concreta instrumental* em exemplos musicais de *Salut für Caudwell*. Ao final acha-se uma análise da obra e algumas conclusões.

Palavras-chave: Helmut Lachenmann; música concreta instrumental; sonoridade, música como experiência existencial

Inversion of cause and effect – An analysis of Helmut Lachenmanns piece “Salut für Caudwell”

Abstract: In the following article we will comment the work “Salut für Caudwell”, composed for guitar-duo by the German composer Helmut Lachenmann (1935). Lachenmann follows the tradition of a music that could be called “sound-music” (*Klangmusik*), a musical esthetics that abandons the traditional techniques of composing with notes and categories like consonance, dissonance and functionality. They are replaced by a conception of “sound as a message, conveyed from its own mechanical origin, and so sound as experience of energy”, as the composer claims. We will present a short biography of the composer and, after that, we explain the origin and fundamental ideas of the *musique concrète instrumentale*. Then we will comment a part of the sound-analytical vocabulary developed by Lachenmann by means of musical examples of the piece “Salut für Caudwell”. Finally, we analyze this piece and expose our conclusions.

Keywords: Helmut Lachenmann, Musique concrete instrumentale, sound, Music as existential experience

HELMUT LACHENMANN¹

Helmut Lachenmann nasceu em 27/11/1935 em Stuttgart (Alemanha) e viveu sua infância durante a segunda guerra mundial. Os estudos musicais institucionais aconteceram em Stuttgart: contraponto com Johann Nepomuk David e piano com Jürgen Uhde. Em 1957 participou pela primeira vez dos cursos de Férias em Darmstadt com Stockhausen, Scherchen, Posseur, Maderna, Nono e Adorno. Estudou com Nono em Veneza entre 1958 e 1960, quando analisou tanto música antiga quanto contemporânea e elaborou diversos projetos composicionais seriais e livres, dentre os quais as obras *Souvenir*, *Due Giri* e *Tripelsextett*. De volta à Alemanha, em Munique, iniciou seu “trabalho na busca da própria localização” como pianista e compositor (LACHEMANN, 1996, p. 153). Dentre as diversas atividades que realizou no período, começou a experimentar formas abertas, criou a obra *Introversionen* (1963), investigou a “aplicação prática do sonoro em *Plus-Minus*, de Stockhausen” e as performances de Caskel, Rzewski, Kontarsky nos cursos para música contemporânea em

¹ A metodologia deste trabalho é baseada na leitura dos textos originais escritos por Helmut Lachenmann, principalmente no seu livro *Musik als existenzielle Erfahrung* (LACHEMANN, 1996), obra de referência que contém diversos artigos publicados pelo compositor entre 1966 e 1995. Esta obra nunca foi traduzida para o português, sendo que nesta pesquisa utilizamos a versão original, em alemão.

Colônia (*ibidem*). Em 1965 ele passou a trabalhar com música eletrônica no estúdio “IPEM” em Gent (Bélgica) e compôs a obra *Szenario*. No ano seguinte Lachenmann começou a dar aulas de teoria musical na escola de ensino superior de música de Stuttgart e, depois, em Ludwigsburg. Nestes tempos, Lachenmann começa a refletir sobre a consolidação do tonalismo no pensamento musical da sociedade da época, afirmando que se trata de uma “estética da dependência ideológica com normas ultrapassada mas que, apesar disso, sobrevivem” (*ibidem*), destacando o aspecto político de música que não tem coragem de quebrar com as normas estéticas pré-definidas da sociedade ocidental, normas que acabam por ser “confirmadas na porta de saída” (*ibidem*). A magia da música tradicional leva o ouvinte para uma alienação da realidade (MOSCH, 2009). Lachenmann procura fugir destas normas através de um “entendimento sonoro realístico, trazido do pensamento cotidiano, evitando o efeito do exótico” (*ibidem*). O enfoque vai para o som, então, como mensagem da sua condição de formação, pelos seus usos e pela “modificação estrutural deste fenômeno como quebra inevitável do tabu e provocação social.” (*ibidem*).

MÚSICA CONCRETA INSTRUMENTAL

O conceito de música concreta instrumental de Helmut Lachenmann se refere à *musique concrète* do Pierre Schaeffer. O que importa para Lachenmann é que Schaeffer gravou sons do mundo cotidiano e criou obras em forma de colagens a partir destas gravações, e assim, seus projetos partiram de sons concretos ao invés de idéias composicionais teóricas. É esse pressuposto geral que segue vivo na música de Lachenmann, mas ele “traduz” estes sons gravados do concreto para “ações instrumentais reais” (*op. cit.*, p. 124), possibilitando assim trazê-los para a sala de concerto para serem apreciados em execução ao vivo. Lachenmann define a época de pesquisa em que se dedicou a essa missão da música concreta instrumental como começando no ano 1968, com a obra *TemA*, e terminando em 1976, com a obra *Accanto* (LACHENMANN e RYAN, 1999, p. 20-21).²

O foco da música concreta instrumental é o “som como resultado e sinal característico da sua produção (*Entstehung*) mecânica e a energia utilizada (seja mais economicamente ou menos).” (LACHENMANN, 1996, p. 150). O caminho é o contrario daquele que se encontra na música tradicional: enquanto nesta última procura-se não deixar aparecer os índices do esforço (ruidos, chiados, raspagens, respirações, sons tanto do intérprete quanto do instrumento) para a emissão de uma nota musical mais “pura” ou “limpa”, Lachenmann deixa o intérprete produzir notas de forma a evidenciar o esforço mecânico mesmo, sem se importar com qualquer contexto tonal ou com a própria nota, e é nesse sentido que ele fala em “des-musicalizar” as notas (*Entmusikalisieren*) (*ibidem*). O compositor crê que, desta forma, a música real fica mais compreensível e acessível para qualquer ouvinte, seja ele musicalmente educado ou não (*ibidem*).

Em busca dessa estética, Lachenmann inventou técnicas instrumentais especiais, pois a técnica tradicional “busca sempre o som puro e ideal, o caminho da menor resistência possível, mas o

² A obra que comentaremos, *Salut für Caudwell*, é datada de 1977, e entretanto acreditamos que ela pode ser analisada através das ferramentas desenvolvidas para a música concreta instrumental por que consideramos que ela ainda é um exemplar deste estilo.

que importa é o som como expressão dessa resistência mesmo” (*ibidem*). Lachenmann constata que, conforme suas técnicas, “o material usado está ao menos igualmente acessível para a experiência imediata quanto eram as funções tonais” (*ibidem*). O fato revolucionário que o compositor aponta neste aspecto é que os critérios artísticos aqui estão desligados das normas sociais, e este aspecto é tão simples que é quase impossível que ele não seja compreendido pelo ouvinte, e por isso ele possivelmente provoca protestos. (*ibidem*).

A música concreta instrumental está inscrita na corrente que pode ser denominada “música sonora” (o que Lachenmann chama *Klangmusik*), uma música que abandona as técnicas tradicionais de compor com notas, funções e categorias como “consonância” e “dissonância” pela idéia de “som como uma mensagem transmitida pelo próprio mecanismo original, logo, som como a experiência da energia” (*ibidem*).³

Um vocabulário próprio da música concreta instrumental

Começamos com uma afirmação importante do compositor:

a emancipação do som acusticamente imaginado em relação à sua função subordinada na música antiga faz parte do desenvolvimento musical do nosso século. Em vez da experiência sonora como experiência tonal, consonante e dissonante, a EXPERIENCIA SONORA IMEDIATA não virou o foco mas tomou seu lugar como ponto-chave da experiência musical. (LACHENMANN, 1996, p. 1).

Helmut Lachenmann dedica um capítulo inteiro de seu livro *Musik als Existenzielle Erfahrung* (“Música como experiência existencial”, LACHENMANN, 1996) à explicação e categorização do seu próprio vocabulário sonoro. Ele destaca que o propósito dessa categorização não é estabilizar uma nova sintaxe aplicável universalmente, mas somente dar uma ferramenta para o leitor interessado em técnicas de composição para que ele possa decifrar as obras musicais a partir da sonoridade.

Lachenmann categoriza sons em dois diferentes tipos: som como “estado” (*Zustand*) e som como processo. Em outros palavras: o som com duração indefinida, cuja duração tem que ser limitada por interação externa e o som que, em si mesmo, já está limitado na duração sem nenhuma interação externa.” (*op. cit.*, p. 1). Na explicação do seu vocabulário, Lachenmann utiliza frequentemente um termo que Stockhausen fundou, *Eigenzeit* (“tempo próprio”), que é o tempo necessário para transmitir as características de um som, o tempo necessário para que o ouvido possa reconhecê-lo como um certo tipo de som.

Som-textura: som como estado

No som-textura (*Texturklang*), o tempo próprio se expande e poderia tender infinito se a atenção aos “detalhes permanentemente novos” (*op. cit.*, p. 14) não o transformasse em uma

³ Veja-se também o conceito de “Estética da Sonoridade” (GUIGUE, 2012). Esta é uma estética musical onde *grosso modo* a nota musical perde sua preponderância para a cor do som, o timbre ou ruído (Ver HILBERG, 2000).

experiência estática. Entretanto, é importante a mencionar é que o detalhe em si tem pouca importância para este tipo de som, pois o foco está na textura ela mesma, nas suas “propriedades gerais estáticas” (*op. cit.*, p. 15). Vejamos abaixo um exemplo de som-textura em *Salut für Caudwell* (Figura 1):

The image shows a musical score for two staves, I and II, from the piece 'Salut für Caudwell'. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with various note values and rests. Dynamic markings include 'sempre' and 'ripetere ad lib.'. There are also performance instructions such as 'G sempre sim.' and 'mindestens 6 x wiederholen'. The score is numbered 313 at the beginning and 318 at the end of the section.

Figura 1: exemplo de som-textura em *Salut für Caudwell*.

Som cadência: som como processo

O som-cadência (*Kadenzklang*) é o tipo mais simples de som como processo (*op. cit.*, p. 8). É característico do som-cadência que ele se monta e desmonta de uma só vez. (*op. cit.*, p. 3). Lachenmann destaca que o som-cadência é um som como processo porque “o tempo próprio desse som é então idêntico ao tempo que este som dura” (*op. cit.*, p. 8). Como exemplo de som-cadência em *Salut für Caudwell* temos o trecho abaixo (Figura 2). Após o exemplo, faremos uma análise da obra.

The image shows three musical staves from the piece 'Salut für Caudwell'. The first staff is numbered 260 and features a 'secco' marking and the instruction 'H fest gegriffen'. The second staff is numbered 37 and includes the instruction 'Arm runter'. The third staff is numbered 16 and includes the instruction 'mp'. The score is written in 4/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 2: som-cadência em *Salut für Caudwell*.

ANÁLISE DE SALUT FÜR CAUDWELL

Começamos com o pensamento de Lachenmann sobre:

“A aura tipicamente ligada ao violão como instrumento popular e erudito inclui o tanto o primitivo tanto quanto o sensível, o íntimo, o coletivo, e contém também momentos que podem ser descritos historicamente, geograficamente e sociologicamente de forma exata. Isso não significa que o compositor deve se esquivar deste material já existente da maneira inteligente, ou pior, se defender, angustiado, de sua influência: ele deve se deixar contaminar por esses tipos de elementos como parte dos meios musicais que escolhe, e contaminá-los da mesma forma.” (LACHENMANN, 1996, p. 391).

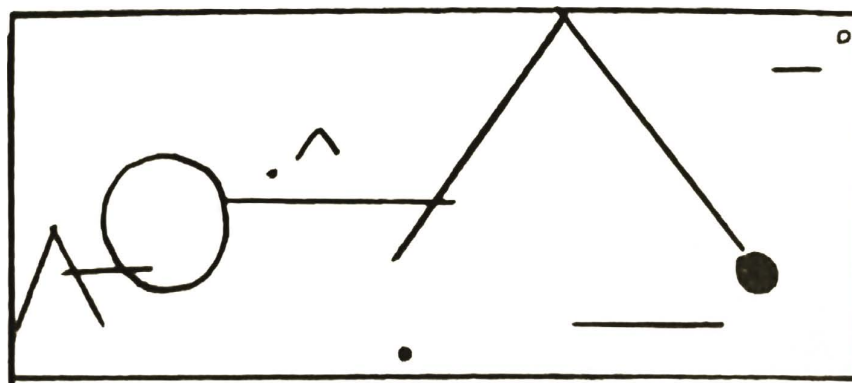
Helmut Lachenmann dedica esta peça ao escritor Christopher Caudwell e “a todos os excluídos, os quais, incomodando com sua ausência, facilmente são confundidos com destruidores” (LACHENMANN, 1996, p. 391). O compositor menciona que, no processo de criação desta obra, ele foi tendo a impressão de que ela tinha que ser acompanhada “se não por um texto, sim por palavras soltas e pensamentos” (*op. cit.*, p. 391). Lachenmann argumenta que coisas sobre quais se deve pensar são na verdade impossíveis de serem ditas por que “vivemos em uma sociedade que é, em grande parte, muda, pois perdeu seu meio de comunicação diferenciado devido à manipulação da mídia e à manipulação impensada dos emoções.” (*ibidem*). Por isso, Lachenmann escolheu partes do livro “Ilusão e Realidade” do autor e marxista Cristófer Caudwell (CAUDWELL, 1971) para preencher este espaço. Caudwell morreu 1937 na Espanha, durante a tentativa de lutar contra o regime de Franco. Para dar uma visão geral das idéias sonoras que Lachenmann utiliza nessa peça, segue abaixo uma segmentação da obra em 12 partes (Figura 3).

| Parte | 1) | 2) | 3) | 4) | 5) | 6) | 7) | 8) | 9) | 10) | 11) | 12) |
|----------------------|--------------------------|-------------------------|---------------------------------|-------------------------------|------------------------------|-----------------------|----------------------------------------|-----------------------|----------------------------------|------------------------------|----------------------|-------------|
| Família | Palheta | | | | | Bottleneck | | | | | | Escovar |
| Minutagem | 0.00 - 0.35 | 0.35 - 2.15 | 2.15 - 6.56 | 6.57 - 8.15 | 8.15 - 9.56 | 9.56 - 12.43 | 12.43 - 14.03 | 14.03 - 16.45 | 16.46 - 19.50 | 19.50 - 21.45 | 21.45 - 23.03 | 23.03 - fim |
| compasso | 1 - 17 | 17 - 51 | 51 - 176 | 176 - 211 | 212 - 251 | 251 - 311 | 311 - 318 | 319 - 360 | 361 - 410 | 410 - 434 | 435 - 467 | 468 - 533 |
| Técnica predominante | Palheta, cordas abafadas | Palheta, Cordas abafada | Palheta, cordas abafadas + fala | Batidas com palheta | Palheta, harmônicos abafados | Bottleneck, glissandi | Bottleneck, glissandi rápidos e curtos | Bottleneck, glissandi | Bottleneck, pulso por deslocação | Bottleneck, bater nas cordas | Bottleneck glissandi | escovar |
| Pulso fixo | Não | Sim | Sim | Não | Não | Não | Não | Não | Sim | não | | |
| idéias | Caos | Células rítmicas | idéias melódicas | Apresentar a família “batida” | | campo sonoro | | campo sonoro | | | caos | |

Figura 3: Segmentação de *Salut für Caudwell*.

A ideia é simples: Assim como em uma obra tradicional há em geral partes A, B e dependendo do caso talvez mais partes C, D, etc., cada uma situada em um contexto harmônico diferente e tendo vários elementos temáticos que se relacionam entre si (tanto quanto os contextos harmônicos também

se relacionam), existem aqui em *Salut für Caudwell* igualmente várias sonoridades e ideias musicais que podem ser organizadas em famílias que se relacionam tanto uma com a outra família, quanto às ideias se relacionam. A perspectiva analítica é do intérprete e da produção do som, respeitando o conceito de música concreta instrumental. Essas diferentes gestos, famílias e relações internas são as partes que formam o chamado som-estrutura (*Strukturklang*) (LACHENMANN, 1996, p. 17-18). Por definição do próprio Lachenmann, toda obra musical forma um som-estrutura no seu todo. Ele abstrai esta ideia numa representação gráfica (Figura 4):



Eigenzeit = Gesamtdauer

Figura 4: Som-estrutura.

Como Lachenmann inventa suas próprias técnicas instrumentais para a reprodução da sua música, (*op. cit.*, p. 124) e como ele tenta, além disso, entender e mostrar o lado mecânico dos sons instrumentais (*op. cit.*, p. 211), a análise divide o som-estrutura de *Salut für Caudwell* a partir das técnicas instrumentais que o compositor utiliza. Nas primeiras cinco partes as sonoridades predominantes são aquelas geradas pelo uso da palheta. O som da palheta passando pela corda ou batendo na corda aparece bem claro porque as cordas estão sendo abafadas pelos dedos da mão esquerda, pela mão esquerda mesmo ou pelo braço, na maior parte do tempo. Aqui então encontramos a primeira família, chamada “palheta”. Nas partes seis até onze, a pesquisa de sonoridades acontece em cima da técnica conhecida como *bottleneck* com material de aço, técnica predominante nestes partes e que constitui a segunda família, chamada *bottleneck*. A última parte pode ser vista como uma Coda, pois ela se destaca do resto da peça pelo uso de harmonias quase tradicionais. Aqui a técnica predominante é o escovar as cordas com a mão direita em várias direções. A terceira família está sendo chamada “escovar”. Há uma quarta família que está menos presente nesta peça, que chamamos de “batidas”.

É interessante perceber que entre todas as partes há uma transição orgânica, ou seja, as famílias predominantes não mudam de repente. No final das partes que estão sendo dominadas família “palheta”, as sonoridades da família *bottleneck* vão ganhando mais espaço pouco a pouco até o ponto em que passam a predominar. Por exemplo, o primeiro gesto⁴ de *bottleneck* na parte 5 aparece

⁴ Utilizamos o conceito de gesto como substituto de motivo ou célula no caso da música concreta instrumental (GRITTEN e KING, 2006).

no compasso 232 e tem a duração de uma semicolcheia. Em seguida, aparece outro mais de igual valor no compasso 236, dois gestos com a duração de uma mínima no compasso 240 e um último gesto com a duração de quatro mínimas uma colcheia e uma fusa no compasso 244-245 no violão 1, acompanhado por um gesto no valor de uma semimínima no compasso 245 no violão 2. O espaço tomado pela família *bottleneck* aumenta então com cada gesto que na parte 5. Igualmente os sons da família “palheta” não desaparecem de vez a partir da parte 6. Do compasso 251 até 286 acontece uma diálogo sonoro entre a família *bottleneck* e os sons secos, abafados da família “palheta”. Só no final da parte 6 (compasso 287-311) é que os sons da família “palheta” desaparecem de vez e a exploração de sonoridades da família *bottleneck* continua sozinha.

Há muitas interligações entre as famílias. Assim a maior parte dos sons com *bottleneck* na mão esquerda está sendo atacada pela palheta na mão direita. Só que as características sonoras do *bottleneck* aparecem muito mais salientes o que as da palheta, porque as sonoridades da família *bottleneck* são sonoridades que têm uma duração de alguns segundos e o som característico da palheta aparece mais forte no momento de ataque da corda. Mesmo as poucas sonoridades curtas da família *bottleneck*, que aparecem, por exemplo, na parte 7, têm uma espécie de eco e ficam soando pelo menos durante 2 segundos.

A transição das partes que estão sendo dominadas pela família *bottleneck* para a ultima parte (parte 12) é orgânica da mesma maneira como a transição anterior. A ultima parte faz uso de dois acordes típicos no violão, Mi Maior e La menor. Estes estão sendo tocadas na primeira posição, fazendo uso de todas as cordas, favorecendo a sonoridade ampla do violão pelo uso de cordas soltas e pela afinação do violão e ressonância do tampo. E entretanto, a maneira como Lachenmann usa este acordes nesta peça faz com que o som típico deles quase não apareça. A técnica para a mão direita não deixa as cordas vibrarem muito, mas deixa o som da mão direita passando pelas cordas aparecer claramente e cobrir o som dos acordes. Vamos agora ao texto que é falado nesta obra. Segue-se uma tradução livre do original em alemão:

Como vossa liberdade está enraizada apenas em uma parte da sociedade, ela é incompleta. Toda consciência é também construída por toda a sociedade. Mas como vocês não sabem disso, vocês têm a ilusão de serem livres. Esta ilusão, orgulhosamente apresentada, é a marca da vossa escravidão. Vocês esperam poder separar o pensamento da vida e assim conservar uma parte da liberdade humana. Liberdade, porém, não é uma substância a ser conservada, mas sim uma força gerada na luta ativa com os problemas concretos da vida. Não existe um mundo de arte neutro. Vocês têm que escolher entre arte que não tem consciência de si, que não é livre nem verdadeira, e arte que conhece suas condições e as expressa. Não vamos parar de fazer crítica aos conteúdos burgueses da vossa arte. Nós temos a simples exigência a vocês de unir a vida com a arte e a arte com a vida. Nós exigimos que vocês vivam no mundo novo de verdade e não deixem a sua alma no passado. Vocês ainda são fragmentados enquanto não pararem de misturar mecanicamente categorias puídas da arte burguesa ou copiar mecanicamente categorias de outras áreas proletárias. Vocês têm que escolher o caminho difícil da criação, reformar as leis e a técnica da arte para que ela expresse o mundo que nasce e se torne parte de sua realização. Então nós diremos... (Lachenmann 1996, p. 155)

Nota-se o contexto literário que Lachenmann inclui nesta obra tem a ver diretamente com seu pensamento sobre arte contemporânea e superação da tradição. O instrumentista fala este texto em uma fala ritmada, na qual as palavras são cindidas em sílabas. Passemos às conclusões.

CONCLUSÕES

Como dissemos antes, apesar de *Salut für Caudwell* ter sido composta em 1977 são evidentes as características da música concreta instrumental nessa peça. A idéia da “des-musicalização”, descrevemos antes, está muito presente nessa peça pelo fato de que a maior parte dos sons é produzida com cordas abafadas, o que faz com que os sons do esforço mecânico do intérprete apareçam claramente, o que parece até ser o ponto central da peça. O abafamento das cordas diminui a vibração do tampo, que tradicionalmente amplificaria a nota tocada e esconderia o máximo possível o som da palheta passando pela corda. Mas aqui processo tradicional se acha invertido: o som da nota quase não aparece enquanto o som da palheta (ou em casos raros, dos dedos) passando pelas cordas, o esforço que acontece no lado do intérprete antes que qualquer nota pode soar, isto soa claramente e cobre o som da nota musical. Este princípio se acha em varias outras técnicas utilizadas nesta peça, como por exemplo, na técnica de escovar com a mão direita em cima das cordas no parte 12 ou na técnica de passar a unha da mão direita horizontal na corda no compasso 214.

Este pensamento musical é frutífero e influenciou obras de seus alunos e outros compositores (HIEKEL, 2009). A idéia se encaixa perfeitamente na exigência estética do Christopher Caudwell de uma “arte que sabe das suas condições e as expressa na missão de liberdade na qual dá coragem ao ser humano para enfrentar a realidade e se confrontar com as contradições complexas da mesma de maneira realista, ao invés de se resignar e fugir para os idílios privados.” (LACHENMANN, 1996, p. 391). Primeiramente porque Lachenmann mostra a condição para a nota musical poder acontecer na forma do ato físico do intérprete que é necessário para produzi-la. Lachenmann compôs uma obra musical baseada neste esforço físico, uma espécie de pesquisa (termo que utilizamos antes), mostrando os vários esforços físicos que os violonistas têm que fazer para tocarem seus instrumentos e os utilizando como expressão artística. Lachenmann mostra que ele não acredita a nota musical seja a condição para se produzir a arte “música” mas sim que a música pode se expressar livremente sem necessidade de se limitar à nota e seu contexto. Essa música pode dar “coragem ao humano de enfrentar a realidade e se confrontar com as contradições da mesma de maneira realista em vez de fugir para idílios privados” (*op. cit.*) no sentido de que a peça *Salut für Caudwell*, por mostrar as várias dificuldades que o violonista tem que enfrentar para tocar seu instrumento, tem um valor artístico em si próprias. Ele mostra a realidade que é fazer música em toda sua complexidade e esconde somente a parte que tradicionalmente aparece no primeiro plano e para muitos é a essência da musica, a nota musical. Essa nota musical, para Lachenmann, é a parte que “engana” as pessoas, que as leva a “fugir para idílios privados”, sentir sentimentos que eles sabem que vão sentir quando escutam um certo tipo de acorde ou escala, sentimentos que muitas vezes tem seu origem na vida privada do ouvinte e pouco se relacionam com a estrutura da obra ou com a idéia musical do compositor. Lachenmann alega que “para muitos amantes da musica, ouvir musica somente é possível como uma espécie de reencontro, mesmo se não com uma obra especifica, mas com uma língua conhecida, chamada música, com suas harmonias e rítmicas. Na realidade eles nem escutam, mas contentam-se com o ato de reconhecer e ressentir o conhecido, com sentimentos que eles gostam.” (LAUDENBACH 2012).

Como Lachenmann menciona que o compositor deve se deixar contaminar pela aura tipicamente ligada ao violão e contaminá-la da mesma forma, como mencionamos anteriormente, ele

claramente usa muitos certas tradições ligadas ao violão e as encaixa na sua própria estética. É o caso dos acordes típicos de Lá menor e Mi maior no parte 12, que ele usa, mas não deixa soar, cobrindo com o ruído da mão direita passando pela superfície das cordas, ou com a mudança horizontal da mão direita em relação às cordas, resultando em várias coloridos timbrísticos diferentes. Além de usar os dois timbres mais comuns no violão, *sul tasto* e *sul ponticello*, Lachenmann estende a técnica e faz uso de uma alternância contínua entre eles, e também de regiões extremas que tradicionalmente não estão usadas, como tocar em cima do cavalete ou direto no lado do dedo da mão esquerda que aperta a corda. Lachenmann porem não usa estes efeitos para dar timbres diferentes a notas musicais mas sim para colorir os ruídos produzidos.

Há varias outras técnicas tradicionais ligados ao violão (tanto do contexto popular, quanto erudito), que Lachenmann se deixa contaminar e as quais contamina ou expande, como a técnica do *bottleneck*, partes 6 - 11, onde há um estudo exploratório das possíveis sonoridades com o mesmo. Pizzicato Bartók, harmônicos, pestanas, golpes, palhetadas, sons da unha, pizzicato violínístico, (por abafamento), e até o efeito *wah-wah* acha seu lugar no som-estrutura *Salut für Caudwell*, uma obra de livre exploração de sonoridades através dos pensamento artístico do compositor criador da música concreta instrumental.

REFERÊNCIAS

- CAUDWELL, Christopher. *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*. München: Hanser-Verlag, 1971
- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- GRITTEN, Anthony & KING, Elaine. (eds.) *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- HIEKEL, Peter Jörn. Die Freiheit zum Staunen. – Wirkung und Weitung von Lachenmanns Komponieren. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 5-25
- HILBERG, Frank. Geräusche? Über das Problem, der Klangwelt Lachenmanns gerecht zu werden. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 60-75
- LACHENMANN, H. e RYAN, D. *Composer in Interview: Helmut Lachenmann*, *Tempo*. No. 210, Cambridge University Press, 1999
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden Breitkopf & Härtel, 1996
- LACHENMANN, Helmut. *Salut für Caudwell* (partitura). Baden-Baden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- LAUDENBACH, Peter. *Interview mit dem Komponisten Helmut Lachenmann*. Tip Berlin. 2012 (<http://www.tip-berlin.de/kultdur-und-freizeit-theater-und-buehne/interview-mit-dem-komponisten-helmut-lachenmann>).
- MOSCH, Ulrich. Kunst als vom Geist beherrschte Magie – Zu einem Aspekt von Helmut Lachenmanns Musikbegriff. In: Tadday, Ulrich (Ed.) *Musik-Konzepte 146 – Helmut Lachenmann*. Richard Booberg Verlag GMBH & Co KG: München 2009. p. 76-96.