



## O TEXTO COMO MATERIAL COMPOSICIONAL EM *GOT LOST*, DE HELMUT LACHENMANN

Lucas Mateus<sup>1</sup>

William Teixeira da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho integra uma pesquisa cujo objetivo é analisar a construção do instrumento vocal na música contemporânea, partindo dos pressupostos do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935). Nesse sentido, propomos uma investigação acerca das estratégias adotadas pelo compositor para a realização musical do texto de acordo com as possibilidades da voz; para tal, partimos de sua obra *Got Lost* (2008), onde analisamos o fragmento do poema *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Álvaro de Campos – um dos três textos utilizados por Lachenmann no corpo composicional da peça. Como referencial de análise, utilizamos as proposições de Luigi Nono (em *Música e Texto*) e Mário de Andrade (em *Os compositores e a língua nacional*), buscando compreender de que maneira Lachenmann lida com os desafios de adaptação da língua portuguesa em sua obra.

**Palavras-chave:** Helmut Lachenmann. Música Concreta Instrumental. Técnicas Estendidas. Polifonia Vocal.

### **THE TEXT AS COMPOSITIONAL MATERIAL IN *GOT LOST*, BY HELMUT LACHENMANN**

**Abstract:** *The present research has the objective of analysing the construction of the vocal instrument in the contemporary music, assuming the presuppositions of the german composer Helmut Lachenmann (1935). In this sense, we propose an investigation about of the strategies adopted by composer for the musical realization of the text accordingly with the voice possibilities; for such, we start from his work Got Lost (2008), where we analyze the fragment of the poem Todas as cartas de amor são ridículas, by Álvaro de Campos – one of the three texts used by Lachenmann in the compositional body of the piece. As an analysis reference, we use the proposals of Luigi Nono (in Music and Text) and Mário de Andrade (in The composers and the national language), seeking to understand how Lachenmann deals with the challenges of adapting the Portuguese language in his work.*

**Keywords:** *Helmut Lachenmann. Instrumental Musique Concrete. Extended Techniques. Vocal Polyphony.*

---

<sup>1</sup> UFMS. ORCID: 0000-0001-6743-2498.

<sup>2</sup> UFMS. ORCID: 0000-0002-6622-378X.

## Introdução

Historicamente, a relação entre texto e música se desenvolve paralelamente aos procedimentos estilísticos da técnica composicional, sendo esta constantemente informada pelas necessidades discursivas de cada período. No contexto do Brasil imperial, a influência da música europeia tende a distanciar os compositores das problemáticas concernentes ao texto, fazendo com que aspectos elementares da língua sejam relegados a um segundo plano. Tal postura corrobora para a perpetuação de problemas estruturais na música camerística brasileira, onde gêneros predominantemente vocais, como óperas e canções, transparecem os conflitos entre a adequação textual e as necessidades musicais. Mário de Andrade atribui tal negligência aos compositores nacionais de então, concluindo que “os nossos compositores, quase todos, jamais não se preocuparam com o problema, jamais não se lançaram na árdua pesquisa estética de acomodar às exigências do canto as exigências da palavra nacional” (2012, n.p.). É nesse sentido que o importante escritor e musicólogo brasileiro instrui a musicalização do texto a partir das características próprias da língua portuguesa, atentando-nos para a correlação entre a questão fonética e musical:

Sim, um compositor soluciona mal um ditongo, si converte um hiato, claramente emitido em duas prolações consecutivas, a uma prolação única, obrigada por um curto som só; si o compositor, por não ter pronunciado bastante o seu texto, liga mal as palavras, dando dois sons para duas vogais que si encontram e que na pronúncia normal se fundem numa só; si a uma vogal grave da série o compositor faz corresponder um som agudo, e vice-versa; si dá sons longos a palavras ou sílabas pronunciadas normalmente rápidas; si fraseia de modo muito diverso do fraseio do texto: nada disso impede que a peça seja cantável, está claro. Mas nunca poderá ser cantada da maneira a que a voz musical se apresente em todo o seu esplendor, e conseqüentemente, a melodia si desnude em toda a sua plasticidade e expressão. (DE ANDRADE, 2012, n.p.)<sup>3</sup>

A partir de suas análises, revisaremos alguns apontamentos sobre as questões linguísticas levantadas pelo autor, buscando articular metodologicamente com os escritos de Luigi Nono (1924 – 1990), reconhecido compositor italiano e professor de Helmut Lachenmann (1935), sendo uma importante influência em sua formação. Deste modo, a partir da análise do trecho de *Got Lost* (2008) onde o compositor se utiliza de um excerto de *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa, buscamos

---

<sup>3</sup> Optamos nesse contexto por manter o texto de Mario de Andrade em acordo com as resoluções gramaticais da época, conforme a edição do material citado.

compreender de que maneira Lachenmann se apropria das peculiaridades da língua portuguesa, levantando posteriormente as reflexões e problematizações necessárias.

### **Os compositores e a língua nacional: apontamentos e reflexões**

Nesse texto, escrito na década de 1930, Mário de Andrade tece críticas severas à inabilidade de compositores *eruditos* com o manuseio da língua portuguesa, a começar pela maneira equivocada com a qual concebem os elementos musicais a partir dos textos poéticos. Segundo o autor, não há por parte desses compositores preocupações em torno de problemas sintáticos e nem mesmo à relação que se estabelecerá a partir das limitações fonéticas da língua com determinada tessitura – ao contrário, buscam inspiração em aspectos meramente imagéticos do texto, fazendo com que, desta forma, se incorra drasticamente em procedimentos equivocados:

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas, mais raramente, eles são enganados por um efeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como frequentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer neles. E é a frase melódica surgida que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dele totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que texto e melodia são igualmente importantes. [...] O fenômeno psíquico a que chamamos de “inspiração” é realmente curto e, na arte tão forçosamente dinâmica que é a música, quase jamais é uma síntese (DE ANDRADE, 2012, n.p.).

Nesse sentido, Mário de Andrade cita o deslocamento fonético, o tratamento de hiatos e ditongos, a ligação entre as palavras e o ritmo das frases como os principais pontos em que falhavam os compositores da época. Como exemplo, traz alguns excertos de obras em que tais críticas se faziam notáveis: no caso de “Se você compreendesse...” de Camargo Guarnieri (Fig. 1), indica a maneira inconveniente com a qual o compositor organiza as sílabas nasais, onde “ao cantar a frase ‘Si você adivinhasse toda a minha aflição, certamente você...’, faz a melodia subir em ‘aflição’ dando a sílaba nasal por cinco tempos dum ‘devagar’ com semínima a 60” (DE ANDRADE, 2012, n.p.). Conforme o autor, tal procedimento tende a ser desconfortável para quem canta, pois “nessa intensidade e tessitura, jamais esse texto sairá na sua exata cor nasal nem a voz bem timbrada” (Ibidem).



acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos; IV) conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar milhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas (DE ANDRADE, 2012, n.p.)

Por fim, importante salientar que, mesmo estando as análises de Mario de Andrade circunscritas à qualidade tonal dos aspectos fraseológicos levantados, suas conclusões não se restringem ao repertório tonal; ao contrário, por se tratar de uma análise focada majoritariamente nos aspectos fisiológicos da voz – possibilitando, portanto, a compreensão acerca do trato vocal enquanto um instrumento a ser desvelado no *tateamento* (conceito permanente à poética de Lachenmann) de suas características – tal método torna-se uma importante ferramenta de análise entre a articulação texto/voz também na música pós-tonal. Logo, é nesse sentido que nos atemos à obra vocal de Helmut Lachenmann.

### **O tratamento do texto em Helmut Lachenmann**

Em *Got Lost* (2008), obra escrita para voz soprano e piano, Lachenmann sintetiza as duas abordagens ao relacionar três textos de origens distintas para a elaboração da peça: *Der Wanderer* (O Caminhante), vigésimo sétimo poema do *Prólogo em Verso* em *Die Fröhliche Wissenschaft* (A Gaia Ciência), de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900); *Todas as cartas de amor são ridículas*, de Fernando Pessoa (1888 – 1935), sob o heterônimo de Álvaro de Campos; e, por último, um pequeno anúncio escrito em inglês visto por Lachenmann em um elevador – intitulado *Got Lost* – onde o proprietário de um cesto de roupas solicita para que contatem-no caso encontrem o objeto, perdido no dia anterior.

Importante, pois, frisar o caráter dos textos utilizados. Pensando através de Bakhtin (2016), há nesse contexto duas categorias de gêneros textuais distintas: os dois primeiros, de cunho poético e filosófico, gêneros que correspondem à categoria complexa (ou secundária) e o último, um bilhete informal, representando o gênero simples (ou primário). Nessa perspectiva, os três textos justapostos no âmbito composicional de uma obra musical escrita, amalgamam-se num único gênero (complexo), estando agora submetidos às circunstâncias necessárias ao discurso musical – nesse caso, o tratamento fonético peculiar a cada texto.

De acordo com Nono (2015, p. 62), “a composição com os elementos fonéticos serve hoje, como em épocas precedentes, para transpor o seu significado semântico na

linguagem musical do compositor”; conforme o autor, no que tange ao tratamento semântico, há ainda uma diferença substancial entre contextos literários e musicais: as exigências semânticas não seguem necessariamente as mesmas leis para ambos<sup>4</sup>. Em *Got Lost*, Lachenmann estabelece a semantização textual a partir do tratamento diferenciado que direciona para cada texto, autonomizando a construção fonética ao considerar as condições próprias de cada gênero:

A formação expressiva dos fonemas notados e de suas formas de articulação decorre, não menos, do caráter dos textos que estão no cerne desses trabalhos e dos quais esses fonemas são desenhados. As evocações não inteiramente indiferentes de Nietzsche (no diálogo interno) de um errante sonhador em território intransponível e perigoso; O desprezo auto subvertido de Pessoa pelo aparente ridículo das cartas de amor; finalmente, a nota pedindo informações sobre o cesto de roupa suja perdido descoberta na parede de um elevador em uma pousada em Berlim, que é o único “lamento” verdadeiramente *cantabile* nesta obra. (LACHENMANN, 2015:IV, apud. GODOI, 2021, p. 85).

Nessa abordagem, o poema de Álvaro de Campos passa por um tratamento que busca valorizar as qualidades recitativas do poema, enfocando o aspecto consonantal e rítmico possibilitado pelas características fonéticas da língua portuguesa. Nesse contexto, o significado semântico é mantido ao tempo em que as palavras são elevadas ao estatuto de objeto sonoro, resultando em pequenos vetores de energia. Em razão de sua qualidade recitativa, se retomarmos as reflexões de Boulez (2012) sobre a definição de *lied*, ou seja, da forma canção, veremos que o tratamento dispendido por Lachenmann ao poema segue alguns critérios que se aproximam das implicações textuais do gênero:

a “significação” do poema é salvaguardada, por razões várias: o tempo do poema falado identifica-se, grosso modo, com o do poema cantado; a linha vocal, contida num âmbito restrito, afugenta a virtuosidade; a prosódia tenta tornar o texto compreensível, na máxima aproximação à articulação e à acentuação faladas; o acompanhamento procura, quase sempre, “realçar”, embora dele não se exclua, naturalmente, a “réplica”; a própria forma, estreitamente estrófica, começou por se flexibilizar, a fim de seguir o instante, um contexto apropriado, mais ou menos descritivo (BOULEZ, 2012, p. 159).

Nesse sentido, a sugestão de Lachenmann para as soluções peculiares da língua portuguesa coadunam com as propostas de moção citadas por Mario de Andrade

---

<sup>4</sup> “Mas deverá compreender-se o texto que se tornou música ou o texto literariamente formulado?” (NONO, 2015, p. 60)

– mesmo se tratando de um pensamento estético tão distante dos preceitos nacionalistas do musicólogo brasileiro. No entanto, como frisado anteriormente, as propostas de Mario de Andrade se baseiam em aspectos próprios da morfologia fonética das palavras e fisiologia vocal – critérios que antecedem a condição do material musical, sejam estes correspondentes à tonalidade ou não. Para tal, analisemos um trecho de *Got Lost* para que possamos constatar na prática de que modo os apontamentos aqui relatados se desdobram na poética lachenmanniana:

Figura 2

The image shows a musical score for Figure 2. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting at measure 152. It features a tempo marking of quarter note = 48 (♩ = 48) and a dynamic marking of *fff* with an accent on the syllable 'ng'. The lyrics 'TO DAY' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment, also in 4/4 time, with dynamic markings of *ff*, *p*, and *ff*. The lyrics 'TO DA S' and 'M' are written below the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Lachenmann, 2015

No trecho acima, além do contraste de alturas conferido à politextualidade, é nítido o tratamento rítmico do poema de Campos, primeiramente, pela inserção do texto em clave de percussão. Dessa maneira, toda a estrutura fonética é, como mencionado anteriormente, submetida a um tratamento predominantemente rítmico, onde a característica mais notável é a conservação do aspecto declamável do poema. Sendo assim, as estruturas fonéticas são majoritariamente focadas no aspecto consonantal do texto, onde justamente se obtém as gestualidades rítmicas do aparelho vocal.

Figura 3

The image shows a musical score for Figure 3. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, starting at measure 154. It features dynamic markings of *f*, *p*, *f*, and *fff*. The lyrics 'A S CAR TA S' are written below the notes. The bottom staff is a piano accompaniment, also in 4/4 time, with dynamic markings of *fff* and *f*. The lyrics 'L LAU N DRY' are written below the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Ibidem

No exemplo da Figura 2, percebemos a predominância do /s/ grafado no registro agudo, em notação que sugere uma emissão soprada, em som de /ch/ (fonema [ʃ], correspondendo à pronúncia do português falado em Portugal), enquanto os fonemas /to/ e /da/ são expressos a partir do 'x' notado na cabeça da nota, sugerindo um canto falado, sem altura definida. Já na Figura 3, os *cliques de palato* representados por triângulos na cabeça de nota, indicam uma gestualidade que se realiza no estalar da língua. Para sua realização, Lachenmann (2015) indica que o formato de emissão da boca deve configurar a vogal “i” ou “e” para a região mais aguda (ou brilhante) e “o” para a região mais grave (ou escura). Tanto os cliques de palato quanto os fonemas [ʃ] e [r] (na palavra “cartas”, Fig. 3) são os elementos que mais claramente evidenciam os já mencionados vetores de fluxo de energia sonora, corroborando para a discursividade da obra a partir das técnicas estendidas da fala.

Nesse sentido, “as técnicas estendidas, suas sonoridades resultantes, assim como a subversão gestual e a desconstrução instrumental são a base da poética de Lachenmann; a partir destes três parâmetros o compositor elabora o comportamento estrutural de suas obras” (STEIDLE, 2021, p. 26). Portanto, a partir dos dois trechos acima, percebe-se na microestrutura do universo criativo de Helmut Lachenmann os desdobramentos macroestruturais que se desvelam no decorrer da obra, sendo estes, inclusive, fatores recorrentemente descritos em suas abordagens teóricas, tanto nas suas formulações sobre o estruturalismo dialético<sup>5</sup> quanto na própria definição de som-estrutura (*Strukturklang*)<sup>6</sup>.

## Conclusões

Em *Got Lost*, constatamos que Lachenmann se utiliza predominantemente dos aspectos percussivos do aparelho vocal, assim como de alturas indefinidas e modos recitativos. Nesse contexto, os métodos de Mario de Andrade podem ser perfeitamente utilizados como uma ferramenta de escrutinação rítmica dos fonemas (tanto das palavras quanto da ligação entre as frases) principalmente em relação aos aspectos consonânticos. Nesse sentido, por estarem mais livres da preocupação nasal, podem ser analisados de acordo com fatores métricos junto à necessidade de dinamização do discurso musical enquanto fluxo de energia; aqui, as propostas de moção do autor estão perfeitamente adequadas a esse contexto. No caso de *Got Lost*, para a utilização desse

---

<sup>5</sup> Em *On Struturalis*, 1995.

<sup>6</sup> Em *Klangtypen der Neuen Musik*, 1966.



método de análise, faz-se necessário que consideremos o pensamento estético de Lachenmann, compreendendo suas formulações acerca do paradigma do instrumento em um de seus conceitos basilares, a *música concreta instrumental*, assim como os principais norteadores de sua filosofia composicional. No mais, para compositores que buscam compor para a língua portuguesa, atentamos aqui para as valiosas contribuições de Mario de Andrade, que ainda no século XXI permanecem de grande valia para um profundo entendimento da fisiologia vocal na música brasileira.

## Referências

AKTHIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 35, 2016. 176 páginas.

BOULEZ, Pierre. Poesia – Centro e Ausência – Música. In: Pierre Boulez – **Escritos Seletos**. Seleção: Paulo Assis. Empresa Diário do Porto. 2012

DE ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Nova Fronteira, 2012.

GODOI, Rafael Felício Silva et al. Articulações texto/música na contemporaneidade: Perspectivas históricas e abordagens composicionais. 2021. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2021.

LACHENMANN, Helmut. **Got Lost**. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 2015.

NONO, Luigi, Música e Texto. In: Luigi Nono, **Escritos e entrevistas**. Editado por Paulo de Assis, prefácio de Mário Vieira de Carvalho, traduzido por Artur Morão. Porto: Casa da Música – CESEM, 2015.

STEIDLE, Leon. Investigação das noções e técnicas composicionais de Helmut Lachenmann sob a perspectiva do fluxo energético musical, e aplicabilidades dentro da prática composicional contemporânea. 2021. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.