

A forma através do tempo nos primeiros compassos de *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann

Germán Gras (UFRGS)

Resumo: No trabalho aqui apresentado, propõe-se uma relação entre forma e tempo, a qual se apoia em algumas noções da fenomenologia de Edmund Husserl e de Maurice Merleau-Ponty. Em primeiro lugar, são expostos alguns conceitos relativos ao estudo do tempo, de acordo com o referencial mencionado, e em seguida é proposta uma relação entre tais conceitos e a ideia de forma em música. Na segunda parte do texto, a partir de uma observação auditiva dos primeiros compassos da peça *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann, é sugerido que o fenômeno temporal e a noção de forma musical estão intimamente ligados, uma vez que é através da experiência temporal que a forma é percebida.

Palavras-chave: Forma. Tempo. *Allegro Sostenuto*. Helmut Lachenmann.

Form Through Time in the First Bars of Helmut Lachenmann's *Allegro Sostenuto*

Abstract: This paper proposes a relationship between form and time, based on phenomenological notions of Edmund Husserl and Maurice Merleau-Ponty. Firstly some concepts relating to the study of time according to the mentioned referential are exposed, and then a relation between such concepts and the idea of music form is proposed. The second part of this paper, taking an aural observation of the first bars of Helmut Lachenmann's *Allegro Sostenuto* as its basis, suggests that the temporal phenomenon and the notion of musical form are closely linked to each other, since it is through temporal experience that form is perceived.

Keywords: Form. Time. *Allegro Sostenuto*. Helmut Lachenmann.

Ao escutar *Allegro Sostenuto* (Lachenmann, 1988)¹, intuí que pelo menos a primeira parte da música estava construída à maneira motívica. Assim, realizei uma observação auditiva tentando identificar as unidades musicais para logo acompanhar auditivamente as suas sucessivas ocorrências e transformações, assim como as relações que percebi entre elas no percurso da peça. Esta observação me levou a algumas considerações em relação ao aspecto formal-temporal da peça. Para discutir tal aspecto, serão levantadas algumas noções básicas em relação ao estudo do tempo na área da fenomenologia; a seguir serão definidas as noções de aspecto formal-temporal e unidade musical para, então, apresentar o relato da observação auditiva que visa atender a tais aspectos.

GRAS; Germán A forma através do tempo nos primeiros compassos de *Allegro Sostenuto* de Helmut Lachenmann. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

¹ A versão de referência é a interpretação de Shizuyo Oka em clarinete, Lucas Fels em Violoncelo e Yukiko Sugawara em piano.

No enfoque fenomenológico sobre o problema do tempo, na linha que vai das investigações de Edmund Husserl, passando por Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty, até Thomas Clifton, a experiência temporal é entendida como uma atividade da consciência. O tempo, diz Merleau-Ponty, “nasce de *minha* relação com as coisas”² (MERLEAU-PONTY, 1975: 420, tradução nossa)³. Clifton concorda com Merleau-Ponty e afirma que “as palavras ‘passado’, ‘presente’, e ‘futuro’ expressam relações entre objetos ou eventos e pessoas.” (CLIFTON, 1983: 55, tradução nossa)⁴ Logo, pode-se afirmar que é na minha vivência através da “coisa” e a minha forma de vivê-la – a “coisa”, que no caso deste texto será a música – que apreendemos a experiência temporal por meio da atividade da nossa consciência.

Ao descrever a temporalidade da consciência, Husserl (1990) identifica duas modalidades principais: uma memória primária, ou retenção, que atua no momento de uma percepção em um presente efetivo (ou impressional); e uma memória secundária, ou rememoração, que atua no momento em que trazemos para o presente uma percepção do passado, i.e., quando “recordamos, por exemplo, uma melodia que escutamos recentemente em um concerto” (Husserl, 1990, 37, tradução nossa)⁵. Se a memória refere a o já sido, Husserl define o que está por vir como expectativa antecipatória, ou protensão. De acordo com Clifton, “A relação da protensão com o presente é semelhante à da retenção com o passado (...). Protensão é o termo para um futuro que prevemos, e não apenas esperamos” (CLIFTON, 1983:62, tradução nossa)⁶. Com base nos sistemas de retenção e protensão, Merleau-Ponty descreve a experiência temporal como um único fenômeno: “o sistema das retenções recolhe a cada instante em si mesmo o que foi, em um instante anterior, o sistema das protensões” (Merleau-Ponty, 1975: 427, tradução nossa)⁷.

Quando escolho escutar uma música, ela mesma se coloca diante de mim, com seus marcos, durações e suas seções internas já definidas; enfim, com a sua estrutura. Mas é quando vou vivenciando a música em relação à maneira como a sinto se manifestar, que os horizontes de retenção e protensão me permitem apreender os horizontes do antes (o já sido) e do depois (o porvir), e é através desses horizontes que a percepção se estende para o passado recente e o futuro próximo dentro de um “campo de presença”⁸, me permitindo acomodar e relacionar os eventos durante a escuta música, i.e., dou forma à música. Este dar forma se relaciona com o conceito de *cronoaesthética*. De acordo com Rubén López Cano, “na tentativa de dar sentido ao objeto musical que percebe, o sujeito se torna simultaneamente engenheiro e habitante do tempo musical que ele mesmo constrói com a

² Grifo de Merleau-Ponty.

³ Nace de *mi* relación con las cosas (MERLEAU-PONTY, 1975: 420).

⁴ The words “past,” “present,” and “future” express relationships between objects or events, and people. (CLIFTON, 1983: 55).

⁵ We recall, say, a melody that we recently heard at a concert. (Husserl, 1990: 37).

⁶ The relationship of protention to the present is similar to that of retention to the past (...) Protention is the term for a future which we anticipate, and not merely await. (CLIFTON, 1983: 62).

⁷ el sistema de las retenciones recoge a cada instante en sí mismo lo que era, en un instante anterior, el sistema de las protensiones. (Merleau-Ponty, 1975: 427)

⁸ A noção de campo de presença corresponde aos estudos sobre percepção de Merleau-Ponty (op. cit.).

matéria musical” (LÓPEZ CANO, 2001: 14, tradução nossa)⁹. Disto partirá a hipótese de que é através da experiência temporal que a forma é construída. Não só através do tempo em sentido cronológico, mas pela vivência das relações entre os materiais e as consequências que estes têm para o presente impressional, uma vez que tais consequências ficaram em um passado retencional se estendendo sobre o presente e através deste para um futuro protensional; é então quando nos tornamos conscientes das relações entre o que tem acontecido e o que está por vir (da maneira como as unidades da música vão se conformando, mudando e se sobrepondo umas às outras), por meio do qual tomamos consciência da forma musical. Este acomodar e relacionar os eventos musicais no percurso de escuta será, no marco deste texto, entendido por aspecto formal-temporal, correlacionando forma e tempo.

A seguir será abordado o aspecto formal-temporal, através da observação auditiva da primeira parte de *Allegro Sostenuto*, primeira seção do Nº1, acrescentando-se alguns comentários sobre a segunda seção do mesmo número. A observação foi realizada em três etapas. No primeiro momento, foi realizada uma audição com a finalidade de identificar as unidades musicais e compreender a maneira como elas funcionam na textura e no percurso temporal criando a noção de forma. Em um segundo momento foi realizada uma observação da partitura com o objetivo de identificar nela as unidades musicais percebidas durante a análise auditiva, e, uma vez detectadas, procedeu-se a uma análise de cada uma das unidades para melhor compreender sua construção. Assim, a observação da partitura cumpriu uma função complementar em relação à escuta. Por último, a audição da peça foi retomada para tentar entender o problema do aspecto formal-temporal. O relato a seguir refere-se, principalmente, à terceira etapa.

Na primeira seção do Nº1 de *Allegro Sostenuto* (compasso 1-25) foram identificadas três unidades musicais principais (figura 1). A primeira das unidades musicais será entendida como motivo, a segunda como sequência e a terceira como som estendido.

Cada uma destas três unidades tem um comportamento temporal, uma função formal ou textural diferenciada. O motivo ocorre sempre transformado, porém distinguível e sempre gerando situações de articulação (c.1, c.9-10 e c.26). Auditivamente cria uma sensação de começo em duas das três ocorrências, o que me leva a perceber não somente a articulação, mas, no compasso 26, também um recomeçar. A sequência ocorre sempre diferente em sua constituição intervalar, extensão, direção (agudo-grave ou vice-versa), velocidade relativa e instrumentação, e funciona, na textura, por vezes em contraponto com o som estendido, por vezes introduzindo-o. Já o som estendido – ou “ressonância artificial”, como sugerido pelo compositor¹⁰ – se prolonga por grandes períodos de tempo, variando minimamente em relação às duas unidades anteriores.

⁹ Intentando dar sentido al objeto musical que percibe, un sujeto se convierte simultáneamente en ingeniero y habitante del tiempo musical que él mismo construye con la materia musical. (LÓPEZ CANO, 2001: 14).

¹⁰ Nota de programa.

Figura 1: Helmut Lachenmann, *Allegro Sostenuto*, compassos 1-4. Marcação dos três unidades musicais principais do começo da peça.

Em relação ao aspecto temporal, cada uma das unidades musicais tem um comportamento diferenciado. Ao escutar o motivo no começo da peça, o retenho por um tempo, mas rapidamente o esqueço devido à minha atenção que se foca nas outras duas unidades. Nos compassos 2 e 3, a sequência introduz o som estendido (figura 1). Neste momento, ambas as unidades musicais são percebidas como uma unidade só, já que o som estendido é ouvido como a prolongação, ou ressonância artificial, da última sonoridade da sequência. Nos compassos 7 a 9, a sequência é reescutada de forma muito transformada (mas ainda identificável como tal), tecendo um contraponto com o som estendido que ainda permanece o mesmo. Durante esses compassos, começo a perceber que ambas as unidades se diferenciam, já que uma não é escutada como a resultante da outra. Logo a seguir (segunda metade do compasso 9 e compasso 10), escuto novamente um motivo que lembra o motivo do compasso 1-2 e, portanto, o associo àquele, entendendo-o como uma recorrência. Esta segunda aparição, ao ser associada com a primeira, traz para este presente a ideia de um recomeçar, mas tal expectativa não é confirmada. No entanto, produz a sensação de articulação que lhe será característica ao longo do primeiro número.

No final do compasso 11 e no começo do compasso de 12, escuto uma nova sequência. Desta vez, associo-a ao som estendido, já que mascara sonoramente seu final e introduz, ao terceiro som, uma nova ocorrência do som estendido, produzindo novamente a ideia de que este último é a prolongação da sequência, assim como acontecera na primeira vez que foi escutada. Com isto, começo a perceber uma dupla funcionalidade da sequência criando, na retenção desta experiência, uma protensão; isto é, permanece comigo a sensação produzida até então e, assim que a sequência recorre, intuo sua função em relação ao som estendido. Depois de uma série de recorrências da sequência – produzindo já um contraponto do som-estendido (que ainda permanece sem interrupção), já introduzindo o

som-estendido –, no compasso 25, um novo elemento é escutado: uma nota aguda em *staccato* (clarinete e piano), com caráter exclamativo, produz uma interrupção sem precedentes no fluir sonoro (ininterrupto até então), produzindo a sensação de que chegou o final da primeira seção do primeiro número da peça. Depois de um silêncio relativamente grande (dois segundos), já no compasso 26 escuto novamente o motivo, outra vez transformado, porém com o mesmo caráter enérgico que no começo da peça, produzindo a mesma sensação de começo. Estas duas unidades, em relação à sua função – o som exclamativo gerando uma interrupção e a nova ocorrência do motivo com função de recomeço – me indicam, no momento da escuta (presente impressional), a possibilidade de que o final da primeira seção tenha chegado.

Entretanto, esta articulação traz à escuta uma nova inquietação. Devido a que nos compassos 9 e 10 uma expectativa similar não foi confirmada, pois não houve mudança no sentido esperado, desta vez, o motivo gera a incerteza se é, de fato, um novo começo ou não. Essa nova ocorrência do motivo, assim como teve acontecido nos compassos 9 e 10, traz para o presente os horizontes de um passado recente, gerando a expectativa de que o que está por vir irá trazer mudanças relativamente grandes, ao tempo que traz também a lembrança de não-confirmação de tal expectativa. Somente nos compassos seguintes a expectativa de uma mudança significativa na textura é confirmada, fazendo que eu perceba que uma nova unidade formal tem começado. Assim como tinha acontecido na percepção das relações entre a sequência e o som estendido, começo a perceber que o motivo, ainda que sempre em situação de articulação, por vezes terá também a função de recomeçar, de produzir mudanças relativamente grandes. Essa sensação de articulação e potencial recomeçarem se mantém, como retenção, provocando uma protensão assim que o motivo, ou algo similar a este, for ouvido.

Em relação ao som estendido dentro do marco da primeira seção, ele é escutado efetivamente de maneira quase ininterrupta, à diferença do motivo e da sequência. Ao estar sempre presente de maneira efetiva, mesmo que com diferentes alturas ou diferentes tipos de rugosidade, este som estendido, na minha audição, não gera expectativas da mesma forma que o faz o motivo, por exemplo. Esta unidade parece sustentar uma espécie de presente que, ainda que em mudança contínua, carece de horizonte protencional. Parece que tomo contato com o passar do tempo somente no momento em que pequenas mudanças (em relação à altura, ao timbre e sua textura) acontecem, mas nenhuma destas mudanças parece indicar um potencial comportamento porvir. Em outras palavras, no momento o que estou percebendo, o som estendido simplesmente *está* presente.

Isto me leva a tecer uma relação entre esta música e a música de Giacinto Scelsi, especificamente o *Trio per archi* (1958) e as *Quattro Pezzi* (1959), o que na percepção se constitui como uma rememoração. Aquilo que percebo nas peças de Scelsi irrompe durante a escuta de *Allegro Sostenuto*. Em relação ao aspecto formal-temporal (no marco das memórias primárias), ao se referir a essas peças de Scelsi, Federico Gariglio afirma que em Scelsi “a macro forma se torna uma única unidade de tempo praticamente indivisível”

(GARIGLIO, 2009: 16, tradução nossa)¹¹; de maneira similar ao que acontece quando escuto o som estendido na peça de Lachenmann. No caso de *Allegro Sostenuto*, particularmente em relação ao som estendido, unidade musical e tempo também parecem coincidir. Assim, não é através desta unidade musical, quando ela é escutada como único elemento da textura, que irei construir uma ideia da forma, mas é na relação que vou tecendo entre o som estendido e outras unidades musicais que o horizonte protensional se estabelece, “desenhando de antemão, pelo menos, o estilo do que está por vir” (Merleau-Ponty, 1975: 424, tradução nossa)¹². Já na segunda seção do N°1, o comportamento temporal do som estendido terá conotações formais mais definidas, já que por um lado, ele não se prolonga por longos períodos e, por outro lado, as mudanças que sofre ao longo de seu percurso permitem gerar certas expectativas.

Em relação à sequência, ainda na primeira seção, adverte-se que, ainda que identificável já na primeira vez que a escuto, não é senão até a terceira ocorrência que seu comportamento textural é compreendido, já que, como descrito acima, nas duas ocorrências anteriores, esta unidade teve duas funções diferentes. A terceira ocorrência, ainda que diferente em sua constituição, volta a funcionar da mesma maneira que a primeira, disfarçando o começo do som estendido. Quando ouvida e associada à primeira ocorrência, advirto que esta unidade poderá funcionar de duas maneiras, como máscara ou como contraponto. É neste momento que, ao confirmar uma expectativa antes não cumprida (segunda ocorrência), de maneira similar ao que foi notado acima em relação às funções do motivo, o horizonte protensional se estabelece mais sólido do que antes, e, desta maneira, a forma da peça começa a ser conjecturada.

Com base no exposto, apresenta-se a seguir uma representação gráfica da primeira seção do N°1 de *Allegro Sostenuto* (figura 2a e 2b) com o objetivo de indicar as diferentes relações entre as unidades musicais. Cada uma das unidades corresponde a um sistema na representação, sendo o sistema superior, referente ao som estendido, marcado por uma linha reta indicando a continuidade efetiva do som; o sistema intermediário foi utilizado para representar a sequência, com linhas curvas que indicam uma espécie de legato na escuta e linhas curvas pontilhadas (antes e depois da sequência), indicando a sensação de permanência na escuta pelos mecanismos de retenção e protensão. Já no inferior, foram marcadas com quadros as ocorrências do motivo. Esta estratificação artificial na representação, ainda que sugira um tipo de escuta polifônica, não indica separação alguma entre as unidades musicais, nem de uma escuta por planos. Assim, a separação das unidades em três (figura 2a) e quatro linhas (figura 2b) procura uma fácil marcação do que foi percebido na escuta. Desta forma, na figura 2a estão marcadas as diferentes funções texturais da sequência em relação ao som estendido nas três primeiras ocorrências. Na figura 2b está marcada a interrupção gerada pelo som exclamativo, a qual indica o final da

¹¹ la macro forma se convierte en una unidad de tiempo prácticamente indivisible. (GARIGLIO, 2009: 16, tradução nossa)

¹² trazan de antemano cuando menos el estilo de lo que va a venir. (Merleau-Ponty, 1975: 424)

primeira seção e a expectativa de começo da segunda seção, indicado pela sensação de recomeço produzida pela terceira ocorrência do motivo depois do silêncio.

Figura 2a: Representação gráfica do começo da primeira seção do Nº1 de *Allegro Sostenuto*, compassos 1-13.

Na figura acima, 'l.v.' indica que uma ressonância no piano gera uma sensação de reverberação que se estende até que o motivo ocorre, indicando o começo da nova seção. Assim, ainda que a interrupção seja percebida como tal, produzindo a sensação de silêncio entre o som exclamativo e o motivo, este não é um silêncio real, mas aludido. A linha pontuada depois do motivo sugere tanto a ideia de retenção quanto a de protensão, i.e., assim que a sensação de (novo) começo é confirmada, se estabelece, por meio da retenção da tal sensação, a protensão de que, ao ser ouvido novamente, este motivo irá indicar mais uma vez um recomeçar, ou no mínimo uma articulação em algum nível formal. Assim, este motivo, como tem acontecido também com a sequência, começara, já na segunda seção, a se prolongar além do que é escutado efetivamente.

10

6
4
(b e)

4
4 ! = 66

b e

b e b e

Primeiro som da sequência mascarando o final do primeiro som estendido e último som da sequência mascarando o começo do segundo som estendido

Figura 2a: (continuação)

23

3
4

(b e)

b e b e

L.V.

4
4 = 54

2ª SEÇÃO

Terceira ocorrência do motivo

Som EXCLAMATIVO

Sensação de re-começo

Interrupção

Figura 2b: Representação gráfica do final da primeira seção e início da segunda seção do Nº1 de *Allegro Sostenuto*, compassos 23-26.

Com base no relato exposto, afirma-se que é através da experiência da temporalidade que a forma foi percebida. Na primeira seção do Nº1 de *Allegro Sostenuto*, três experiências temporais foram indicadas: o som estendido sugere um presente contínuo que é articulado temporal e formalmente pela sequência, ao passo que o motivo delimita a seção e a articula em duas sub-seções. Assim, as unidades musicais e seus relacionamentos, ao suscitar uma experiência temporal por meio de horizontes retencionais e protensionais em um presente impressional, promovem a experiência da forma. Portanto, afirma-se que forma e tempo, tal como foram tratados no relato da escuta, não são dois fenômenos independentes, mas estão um ligado ao outro, ou, como já mencionado, são correlatos um do outro. Em outras palavras, o aspecto formal-temporal se define como a experiência do tempo em relação à experiência da forma.

Referências

CLIFTON, T. *Music as Heard*. A Study in applied phenomenology. New York: Yale University Press, 1983.

GARIGLIO, F. *Unísono*. Buenos Aires: Dunken, 2009.

HUSSERL, E. *On the phenomenology of the consciousness of internal time*. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.

LACHENMANN, H. *Allegro Sostenuto*. Wiesbaden: Brietkopf und Härtel, 2003. Partitura.

LACHENMANN, H. *Allegro Sostenuto*. (Compositor). OKA, Shizuyo; FELS, Lucas; SUGAWARA Yukiko (Interpretes). Audio. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OorOI5r7VUQ>. Acesso em: 04-02-13.

LACHENMANN, H. *Allegro Sostenuto*. Nota de programa. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/works/work/9864/#program>. Acesso em: 04-02-13.

LÓPEZ CANO, R. *Cronoestésica. Tiempo y estrategias de recepción en música del S XX*. In: El tiempo en las músicas del siglo XX, colección música y pensamiento 1. Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, 2001, p 177-193. Disponível em: www.lopezcano.net. Acesso em: 04-02-13.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

[Ajustar este espaço de acordo com o tamanho dos currículos]

Germán Gras é doutorando, área de concentração: composição, pelo PPGMus – Instituto de Artes – Universidade Federal de Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Doc. Celso Loureiro Chaves. É mestre em música, área de concentração: composição, pela mesma instituição, também sob orientação do Prof. Doc. Celso Loureiro Chaves. Como compositor tem recebido os seguintes prêmios e menções: em 2005, 1º lugar na categoria obra solista do concurso de composição “Ausum Ensemble” pela peça “Velocidad” para trompete solo. (Santa Fe – Argentina). Em 2008, 1º lugar na categoria obra de câmara no “International Composition Prize Atahualpa Yupanqui” pela peça “Cancione pa’l’Ucalitu” (2008). (Santa Fe – Argentina). Em 2009, Menção honrosa no concurso de composição “NE/BAM Brazilian Composers Competition” (2009), pela peça The Objects Factory (Amsterdan – Holanda). Em 2012, Peça selecionada no Prêmio Funarte de composição Clássica na categoria obra sinfônica, peça Vem Molhar os Pé à Lua (Rio de Janeiro - Brasil). pajaro_gras@yahoo.com.ar