

O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

*José Henrique Padovani**

IA/NICS, UNICAMP – josep@unicamp.br

*apoio: CNPq (Edital Universal 14/2014) e FUNCAMP (FAEPEX).

Resumo: O texto tece considerações a respeito do *paradigma instrumental* na criação musical. Tais reflexões buscam inter-relacionar tal aproximação criativa com as ideias e proposições de pensadores no campo da criação musical (Russolo, Lachenmann) e de outras áreas (Simondon, Calvino) e, ao mesmo tempo, servir como campo conceitual para abordar, resumidamente, as ideias poéticas, estratégias, procedimentos e abordagens práticas que resultaram em duas peças: *viela*, para violino e *live-electronics*, e *impedance*, para flauta e grupo de câmara

Palavras-chave: Paradigma instrumental. Instrumento. Composição. Helmut Lachenmann. Gilbert Simondon.

The Imaginary Instrument: the Instrumental Paradigm in Music Creation

Abstract: The text presents some considerations about the *instrumental paradigm* in music creation. Such thoughts seek to interweave this creative benchmark with ideas and propositions of authors in the field of music creation (Russolo, Lachenmann) and other areas (Simondon, Calvino) and, at the same time, serve as a conceptual field to outline briefly the poetic ideas, strategies, procedures and approaches that resulted in two works: *viela*, for violin and live-electronics, e *impedance*, for flute and ensemble.

Keywords: Instrumental Paradigm. Instrument. Composition. Helmut Lachenmann. Gilbert Simondon.

1. O instrumento enquanto paradigma na criação musical

Neste texto pretendo tecer algumas considerações a respeito do que é aqui denominado por *paradigma instrumental* no contexto específico da criação musical. Essas reflexões buscam inter-relacionar tal aproximação criativa com as ideias de pensadores no campo da criação musical e de outras áreas e, ao mesmo tempo, servir-me como uma espécie de território conceitual para abordar duas peças minhas.

Não pretendo delimitar a expressão *paradigma instrumental* enquanto conceito absolutamente perfilado e nem inflar ainda mais o vocabulário já sobressaturado voltado às reflexões nos campos da análise, da composição, da sonologia e das teorias musicais. A ideia, antes, é a de traçar interseções entre questões relacionadas ao *paradigma instrumental* na criação musical a partir de uma perspectiva que não apenas favoreça a superação de fronteiras entre áreas mas que, principalmente, contribua para criar uma maior continuidade entre prática criativa e reflexão teórica.

2. Criação musical e paradigma instrumental

Primeiramente, julgo necessário esclarecer a abrangência dada aqui às expressões *paradigma instrumental* e *criação musical*. A começar por esta última, parece-me suficiente sublinhar que a *criação musical* não se restringe à *composição* enquanto conjunto de práticas tradicionalmente estabelecidas, mas engloba também práticas diversas voltadas à atividade de criar música e sons.

A expressão *paradigma instrumental*, por outro lado, não é aqui uma delimitação concebida a partir da oposição entre *música instrumental* e *música eletroacústica* – englobando, neste último termo, as abordagens que fazem uso de meios eletrônicos sem a intermediação direta do instrumentário tradicional da música de concerto. De fato, enquanto práticas diversas relacionadas à *eletrônica mista* e à *live-electronics* já superaram em um nível material tal oposição, são inúmeros os casos de músicas instrumentais influenciadas pelas possibilidades sonoras das chamadas músicas eletroacústicas e vice-versa – o que é sintetizado, por exemplo, no trabalho de Tatiana Catanzaro (2003) acerca do *tecnomorfismo* na música instrumental da década de 1970.

O *paradigma instrumental* não se restringe, ainda, à ideia da composição “idiomática” para um determinado instrumento. Da mesma maneira, tal perspectiva não engloba apenas os instrumentos conhecidos: sejam aqueles que formam o cânone de nossas taxonomias de instrumentação; sejam aqueles que nos são disponibilizados por um estudo menos eurocêntrico das práticas musicais; ou, ainda, aqueles que resultaram do trabalho de *luthiers* e inventores que nos deram máquinas/instrumentos tão diversos quanto a guitarra elétrica, o violonofone, o *theremin* ou o *trautonium*.

Refiro-me, antes, ao próprio paradigma criativo que tem a noção de *instrumento* e de nossas diversas interações com instrumentos e seus elementos constitutivos como *imagem* fundamental. Tal paradigma abarca, portanto, não apenas os instrumentos enquanto produtos acabados e enciclopedicamente organizados e, sim, enquanto objetos técnicos materialmente dados ou engendrados enquanto *imagens* e que, a partir de seus componentes técnicos, mecanismos e processos de geração, transdução e ressonância, deixam-se explorar poética, sonora e tatilmente quando – no mais amplo sentido – os *tocamos*.

3. Instrumentos imaginários

Partindo da *imagem* de um instrumento, o *paradigma instrumental* surge a partir de um contexto histórico. É a partir das invenções instrumentais – impulsionadas pelo contexto sócio-econômico do século XIX – e de uma intensa transformação dos objetos

técnicos voltados à escuta e à criação musical, que compositores como Varèse, Busoni e Russolo enunciam a necessidade de criar um instrumento imaginário ou utópico, capaz de produzir sons e ruídos diversos, sem as limitações dadas por aqueles de “violinos, pianos, contrabaixos e órgãos gemebundos” (RUSSOLO, 1916, p. 12). É bem verdade que o que se chama aqui de *instrumento imaginário* não pode ser circunscrito apenas ao século XX. Hugill (2007, p. 7) aponta o caráter visionário de Francis Bacon que, ainda em 1623, fabulava aparelhos, mecanismos e instrumentos imaginários que, nas “casas de som” da *Nova Atlântida*, poderiam conduzir sons por longas distâncias a partir de “dutos” ou submetê-los a processos de amplificação, atenuação, *pitch-shifting*, *sampling*, reverberação e modulação (BACON, 1984, p. 268). No entanto, pode-se dizer que, apenas quando tais processos se tornam realmente factíveis, novos *instrumentos imaginários* passam a povoar de maneira mais frequente a concepção poética e a própria prática criativa de compositores e compositoras – primeiramente, enquanto *utopia técnica* e, mais tarde, enquanto instrumentário, ao mesmo tempo expansivo e fugidio, disponível à criação.

Os instrumentos da música, como aqueles da ciência, não apenas ofertam imagens de algo já disponível: eles constroem mundos. No começo do século XX, modernistas como Busoni e Russolo lamentavam sobre como os instrumentos existentes represavam a correnteza do progresso musical. Ao terminar do século, no entanto, os músicos enfrentavam um problema diferente: como construir uma prática criativa coerente quando a sua fundação tecnológica estava movendo-se constantemente por debaixo de seus pés. (PATTESON, 2015, p. 166)

É também nesse período que os instrumentos tradicionais tornam-se objeto de uma intensa pesquisa voltada à expansão de suas possibilidades. Expandir a técnica instrumental (explorar, portanto, as técnicas “expandidas” ou “estendidas”) é, nesse sentido, aproximar os instrumentos existentes daqueles que ainda existem apenas no plano da imaginação ou de uma imaterialidade imediata.

4. “Compor é construir um instrumento”

Poucos compositores exploraram de maneira tão sistemática essa miragem de um *instrumento imaginário* como Helmut Lachenmann. Em *Über Komponieren* (LACHENMANN, 1996b), texto de 1986, Lachenmann elenca, a partir de três “proposições provisórias”, reflexões gerais relacionadas à prática de compor.

As duas primeiras proposições dizem: (1) “compor é refletir sobre os meios” e (2) “compor é construir um instrumento”. Consideravelmente interligadas, ambas levam-no, à guisa de conclusão, àquela final: (3) “compor não é ir, mas deixar-se chegar”¹: o que,

se buscarmos sintetizar de maneira muito breve e esquemática, poderia ser interpretado como a renúncia de uma certa prepotência teleológica na composição (típica do serialismo mais determinista) em favor de uma heurística progressiva de uma descoberta “tateante”. Nessa sua última observação, ecoam os versos de Antonio Machado: “Caminhante, são tuas pegadas / o caminho, e nada mais: / caminhante, não há caminho / o caminho se faz ao andar” – cuja variante, “Caminantes no hay caminos, hay que caminar”, foi utilizada pelo mestre de Lachenmann, Luigi Nono, como título e lema após lê-la em um muro em Toledo (MAGALHÃES, 2010, p. 180).

No texto em questão, Lachenmann sustenta primeiramente que a prática de compor já ocorre na reflexão a respeito de “meios”, palavra a partir da qual ele circunscreve

todo o estoque de possibilidades às quais o compositor se volta. Portanto, os instrumentários de sons, as ordenações de sons, as ordenações do tempo, as fontes sonoras: instrumentos, assim, no sentido estrito e no mais amplo sentido. Práticas de execução instrumental, práticas de notação, práticas de performance, até chegar (ou escapar) às instituições e aos rituais de mediação – todo esse mobiliário musical que o compositor encontra não apenas no seu entorno mas, também, dentro de si. (LACHENMANN, 1996b, p. 74)

Apesar dessa referência inicial ao instrumento, a primeira parte do texto é voltada à dimensão reflexiva/contemplativa da criação composicional. A *reflexão sobre meios* incluiria, portanto, a ampla consideração de todos esses recursos a partir de diversas aproximações; isto é: “identificar, reconhecer, perceber, estudar, ter consciência das relações que tais meios trazem desde o princípio, reagindo a elas intelectualmente, intuitivamente, espontaneamente ou de maneira altamente calculada” (LACHENMANN, 1996b, p. 74). É interessante sublinhar que essa primeira observação a respeito da reflexão sobre os meios não se restringe, apenas, ao raciocínio intelectual e formalista, mas volta-se também, como enfatiza o texto, “à intuição, à nossa sensibilidade, muito longe das habilidades de um registro racional” (LACHENMANN, 1996b, p. 74).

Ainda que ressalte esse “registro” não racional da intuição, da espontaneidade e de nossas faculdades sensíveis, a primeira observação de Lachenmann é marcada por um momento contemplativo anterior à ação criativa. É dessa *reflexão*, tomada em sentido bastante ampliado, portanto, que surge a prática de uma criação que tem como imagem essencial aquela da construção, exploração tátil e manuseio de um instrumento.

É essa a imagem que Lachenmann desenvolve na segunda parte de seu texto. Partindo do conceito de *som-estrutura*, elaborado em um texto originalmente escrito em 1966 intitulado *Klangtypen der Neuen Musik* (LACHENMANN, 1996a, p. 18–20), o autor esboça

a imagem da criação como uma apreensão tátil do som e de um *instrumento*.

Som-estrutura é uma estrutura sonora: um super-som, que não pode ser percebido e reconhecido nem enquanto fugidio estímulo vertical, tal como uma cor, e nem como um simples pico unidimensional, tal como o golpe de um tam-tam, mas que nós, antes de tudo, tateamos gradualmente e de maneira temporalmente ordenada a partir de seus componentes projetados no tempo, como se o desdobrássemos horizontalmente. A partir dessa representação do tato eu cheguei àquela de uma apreensão tátil do que chamo “instrumento”, cujas qualidades, mundo sonoro, possibilidades e maneiras de funcionar eu sondo ao mesmo tempo que o reconheço em sua descoberta e criação — pelo que o próprio ritual de tatear surge da estrutura de um instrumento. (LACHENMANN, 1996b, p. 77)

Lachenmann expande a ideia de um *ritual tátil* de exploração instrumental e de sua projeção sonora e temporal de maneira a aproximar a própria concepção de *instrumento* daquela de uma composição (ou de um conjunto de ideias do qual parte a criação musical).

Talvez minha segunda observação soasse mais evidente assim: “Compor é construir um instrumento, e em seguida, tocá-lo”. No entanto, isso envolve uma tal interpenetração entre articulação temporal e articulação sonora que não apenas as relações sonoras como também as relações de movimento são uma função desse “instrumento imaginário”. (...). Explorar esse instrumento imaginário, portanto, é, de certa maneira, brincar/tocar [spielen] às cegas no escuro, encontrar outras teclas, entrever também outras realizações que, entre ele e mim, operam leis desconhecidas a serem descobertas; e, no apalpar de qualquer instrumento imaginário, fazê-lo, primeiramente e principalmente, entrar em funcionamento. (LACHENMANN, 1996b, p. 79–80)

A noção de “instrumento imaginário” em Lachenmann pode ser relacionada às contribuições de Gilbert Simondon acerca do objeto técnico, da invenção e da imaginação. Para Simondon, objetos técnicos, são o produto de um processo dinâmico de sedimentação do pensamento humano em engrenagens, elementos técnicos ou processos associados em mecanismos operantes. Nesse sentido, o processo criador que leva à invenção ou à compreensão de como funcionam objetos técnicos como máquinas – e, no caso de nosso interesse, de instrumentos musicais – é aquele de colocar-se numa relação de *isodinamismo* com o objeto em questão, buscando fazer os processos mentais que estão em jogo no momento criativo operarem “como se fossem” o objeto técnico.

Inventar é fazer funcionar seu pensamento como poderia funcionar uma máquina, não segundo uma causalidade, muito fragmentada, nem segundo uma finalidade, muito unitária, mas segundo o dinamismo de funcionamento vivido, apreendido por aquilo que ele produz, acompanhando sua gênese. A máquina é um ser que funciona. Seus mecanismos concretizam um dinamismo coerente que uma vez existiu no pensamento, que foi o pensamento. O dinamismo do pensamento, enquanto invenção, se converteu em formas funcionais. Inversamente, a máquina, ao funcionar, sofre ou produz um certo número de variações em torno dos ritmos fundamentais de

seu funcionamento, tal como eles resultam de suas formas definidas. São essas variações que são significativas, e elas são significativas em relação a um arquétipo de funcionamento que é aquele do pensamento no processo de invenção. É necessário ter inventado ou reinventado a máquina para que as variações de seu funcionamento tornem-se informação. (SIMONDON, 1989, p. 138–139).

Criar música a partir de um *paradigma instrumental*, tal como inventar ou reinventar uma máquina, consiste em tatear este *objeto-imagem* (SIMONDON, 2008, p. 14–15) chamado *instrumento*, constituído pela acoplagem de mecanismos sonantes e cujo funcionamento e interconexão com nossos corpos e mentes refletem o arquétipo de um “dinamismo coerente”: pensamento, imaginação, criação ou invenção a partir do qual também pensamos, imaginamos, criamos e inventamos.

5. Composição e instrumento imaginário

As ideias acima expostas se interconectam à minha prática criativa e pedagógica de uma maneira difusa e, não por isso, menos relevante. *Paradigma instrumental* e *instrumento imaginário* não são, evidentemente, procedimentos ou processos composicionais, e nem se deixam descrever enquanto qualquer espécie de metodologia. São antes ideias e pontos de partida; maneiras de ver a criação musical que convivem com outras concepções e apreensões em jogo no processo criativo.



Figura 1: Primeira página de *viela* (2016), para violino e *live-electronics*

Me parece interessante, portanto, apenas ilustrar duas peças em que essa ideia, de alguma maneira, reverbera. Não é meu objetivo aqui escrutinar tais peças seja sob a perspectiva da análise musical, seja sob a perspectiva de seus procedimentos específicos. Neste trabalho, considero mais importante ressaltar a continuidade entre uma concepção poética/conceitual e os processos gerais em jogo.

a) *viela* (2016), para violino e *live-electronics*

Em *viela*, para violino e *live-electronics*, a noção de instrumento é colocada em questão pela acoplagem do violino à cadeia de processamento. Escrita a partir de uma encomenda decorrente do prêmio *Concours de Bourges – 2ème Concours International de Composition pour un instrument acoustique et dispositif électronique* (2015), a peça teve de usar na eletrônica uma série de processos previamente programados, podendo ser controlados pelo instrumentista por meio de pedais. A eletrônica da peça, em formato de um aplicativo escrito em *Max*, me exigiu lidar com os mecanismos de processamento como se eu manipulasse uma *caixa-preta*, examinando a resposta do dispositivo às minhas interações.

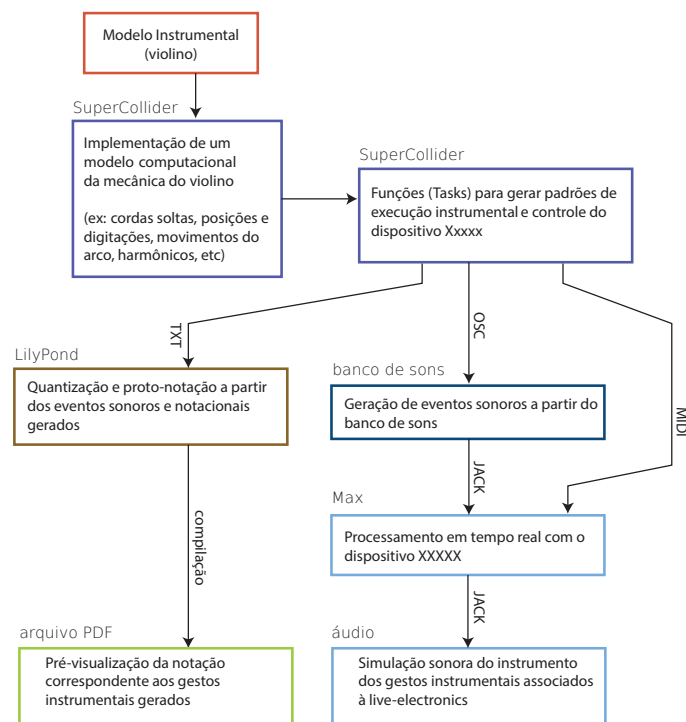


Figura 2: Esquema de ferramentas criadas e aplicadas na composição de *viela* (2016)

Tendo esse conjunto *violino-eletrônica* enquanto *instrumento* com o qual interagir no momento da criação, criei na linguagem de música computacional *SuperCollider*, uma série de classes e funções que me permitiram, ao mesmo tempo, acionar amostras em um banco de sons correspondentes a determinados gestos – *bariolage* e *arcada em corda dupla* –,

controlar os parâmetros de processamento sonoro e gerar, ao mesmo tempo, uma simulação sonora dos sons resultantes pela acoplagem violino-eletrônica. Ao mesmo tempo, o processo gerava uma proto-escrita desses mesmos gestos a partir da linguagem de tipografia musical *LilyPond* (o que envolveu programar processos de quantificação de durações e ataques).

A criação desta peça envolveu, assim, desenvolver ferramentas e criar um esquema de trabalho (a interconexão de diversas ferramentas computacionais) que me permitiu explorar as possibilidades desse *instrumento imaginário* e “sintetizar”, ao mesmo tempo, gestos instrumentais, sua escrita correspondente (posteriormente melhor delineada na preparação final da partitura) e sua simulação sonora.

b) *impedance* (2010), para flauta e grupo de câmara

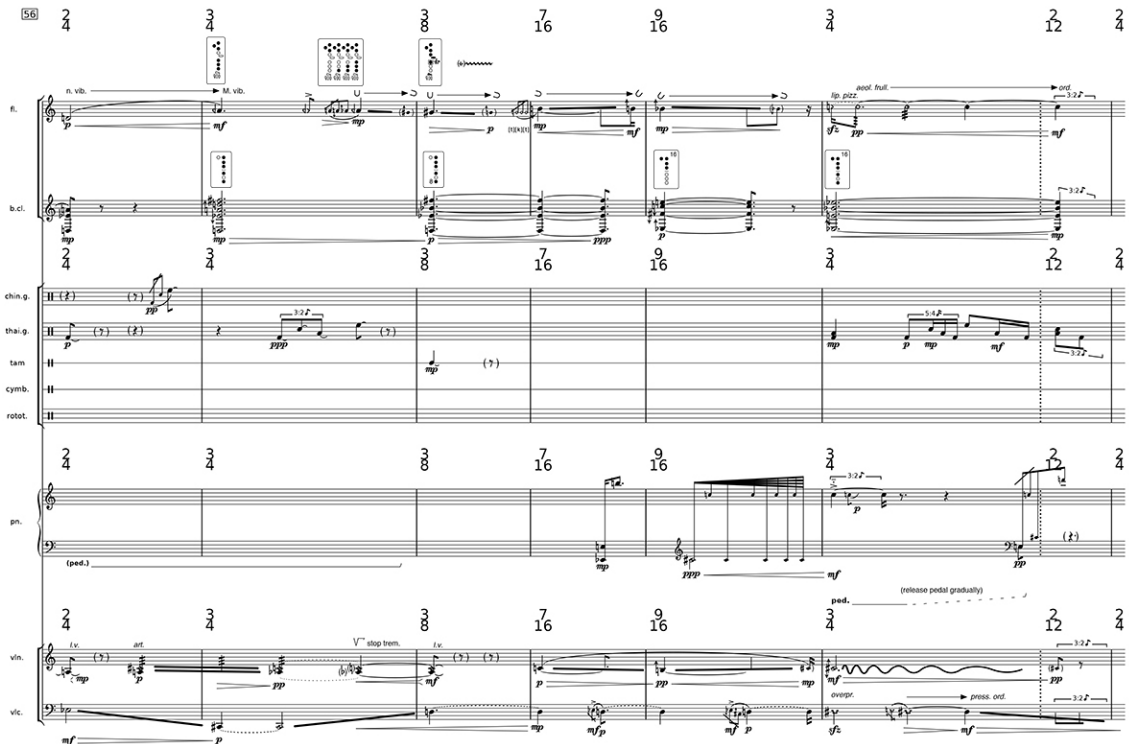
Já na peça *impedance*, para flauta e grupo de câmara, a noção de *instrumento imaginário* pode ser abordada a partir do tratamento dado à flauta solista e aos demais instrumentos na escrita camerística e à lógica a partir da qual ocorrem e são estruturados os eventos ao longo do tempo.

Metaforicamente – e para tanto não há qualquer tipo de modelização matemática nesta peça – o tratamento dado à escrita rítmica e à perpetuação de gestos instrumentais ao longo da partitura podem ser abordados a partir do conceito de transmissão e refração de ondas sonoras em materiais contíguos com diferentes *impedâncias características*.

Pense em um ponto único em uma linha de transmissão de qualquer tipo, como um instrumento de corda, um instrumento de metal ou um cabo elétrico. Se a impedância característica no próximo ponto ao longo da linha é a mesma do ponto atual, a onda (idealmente) continua a propagar toda sua energia ao longo da linha. Mas se a impedância característica muda, parte da energia é transmitida e parte é refletida, e a energia que continua é sujeita à distorção por refração e difração (e, é claro, alguma energia é convertida em calor). (LOY, 2007, p. 348)

Tal como ocorre em um *instrumento*, a peça parte da ideia de que diferentes os gestos instrumentais e o seus respectivos materiais rítmicos são como impulsos energéticos que, ao “transmitir-se” ao longo de diferentes pontos do tempo, têm determinadas frequências filtradas ou amplificadas a depender das especificidades de “acoplagem” e de “impedância característica” entre “meios”. Neste caso, ritmos, prolações e andamentos remetem às *vibrações características* (GIESELER; LOMBARDI; WEYER, 1985, p. 12) que determinam a qualidade do comportamento ressonante de determinado material ou instrumento. Por sua vez, as modulações métricas remetem aos limites entre as partes móveis do *instrumento imaginário* – favorecendo a continuidade de determinadas prolações/estruturas rítmicas e

atenuando outras cujas representações seriam menos simples no novo tempo/metro.



The image displays a complex musical score for a flute and chamber ensemble. The score is divided into three systems, each with its own set of time signatures: 2/4, 3/4, 3/8, 7/16, 9/16, 3/4, 12/8, and 2/4. The instruments listed include flute (fl.), clarinet in B-flat (cl. b.), clarinet in G (cl. in g.), oboe (ob.), bassoon (fag.), horn in F (c. f.), trumpet in F (t. f.), trombone (t. b.), piano (pn.), violin (vln.), and viola (vcl.). The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *ppp*, *fz*, and *pp*. There are also performance instructions like 'n. vib.', 'M. vib.', 'staccato', 'pizz.', 'trill', 'ped.', and 'release pedal gradually'. The flute part features various techniques like 'trill' and 'pizz.', while the piano part includes 'ped.' and 'release pedal gradually'.

Figura 3: Trecho de *impedance* (2010), para flauta e grupo de câmara

6. Conclusão

Criar música e compor a partir da imagem de um instrumento: significa também ser capaz de criar e manipular tal instrumento, a partir de mecanismos materialmente disponíveis ou apenas disponíveis a partir da faculdade, definida por Italo Calvino, como aquela de “pensar por imagens” (CALVINO, 1988, p. 92). De fato, são exatamente, objetos-imagem esses mecanismos com os quais criamos.

O objeto-imagem é um verdadeiro intermediário entre o concreto e o abstrato quando ele condensa múltiplas funções em uma unidade (...) e emprega soluções que o conectam à rede de realidades contemporâneas; sua realidade de imagem é, portanto, paradigmática: ela permite compreender outras realidades conexas com as quais ela se articula e das quais é solidária. (SIMONDON, 2008, p. 14–15)

Um instrumento imaginário não é um mero delírio: não é menos palpável ao *toque* de quem cria que aqueles objetos que temos diante de nós para gerar sons. Que diferença, por fim, há entre ocupar-se com *instrumentos imaginários* – essenciais a uma criação a partir do *paradigma do instrumento* – e esses processos que denominamos *solfejo*?²

Ali onde há a capacidade de *pensar por imagens* e de *ouvir sons* onde eles “não soam”, existe também a capacidade de criar, manusear e tatear *instrumentos imaginários*.

Referências:

- BACON, Francis. Nova Atlântida. In: *Novum Organum Ou Verdadeiras Indicações Acerca Da Interpretação Da Natureza; Nova Atlântida*. 3a ed.. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 237–272.
- CALVINO, Italo. *Six Memos for the next Millennium*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988. (The Charles Eliot Norton lectures, 1985-86). ISBN 0-674-81040-6.
- CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações Na Linguagem Musical Contemporânea Instrumental e Vocal Sob a Influência Da Música Eletroacústica Entre as Décadas de 1950–70*. Tese (Dissertação de Mestrado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- GIESELER, Walter; LOMBARDI, Luca; WEYER, Rolf-Dieter. *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts: Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*. Celle: Moeck Verlag, 1985.
- HUGILL, Andrew. The origins of Electronic Music. In: COLLINS, Nick; ESCRIVAN, Julio (Ed.). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2007, (Cambridge companions to music). p. 7–23.
- LACHENMANN, Helmut. Klangtypen der Neuen Musik. In: *Musik Als Existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. p. 1–20.
- LACHENMANN, Helmut. Über das Komponieren. In: *Musik Als Existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. p. 73–82.
- LOY, D. Gareth. *Musimathics: The Mathematical Foundations of Music - 2*. Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 2007. v. 2.
- MAGALHÃES, Michelle Agnes. *O Estilo Tardio de Luigi Nono*. Tese (Tese de Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PATTESON, Thomas. The Expanding Instrumentarium. In: *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. [S.l.]: University of California Press, 2015.
- PENHA, Gustavo Rodrigues. *Entre Escutas e Solfejos; Afetos e Reescrita Crítica Na Composição Musical*. Tese (Tese de Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- RUSSOLO, Luigi. *L'Arte Dei Rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia, 1916.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989. (L'invention philosophique). [1958].
- SIMONDON, Gilbert. *Imagination et invention (1965-1966)*. Chatou (Yvelines): Éditions de la transparence, 2008. [1965-66].

Notas

¹ No original, os três motes são escritos da seguinte maneira: (1) *Komponieren heißt: über die Mittel nachdenken*, (2) *Komponieren heißt: ein Instrument bauen* e (3) *Komponieren heißt: nicht sich gehen, sondern sich kommen lassen*. Vale ressaltar que esta última frase pode apresentar uma certa nuance em sua interpretação tendo em vista que, enquanto a expressão *sich gehen* pode ser traduzida como “ir” ou “dirigir-se”, a expressão *sich gehen lassen* significa “deixar-se ser descuidado” ou “desleixado”. Tendo em vista o contexto e a postura de Lachenmann voltada a uma revalorização da experiência e da intuição frente à postura de alguma maneira determinística e abstrata dos serialistas do pós guerra, a tradução empregada parece ser aquela que melhor reflete a intenção do texto original.

² Para uma tipologia ou inventário de *solfejos* e sua consideração teórica, ver capítulo 2 da tese de Gustavo Penha (2016).