

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Do micro ao macro:
aproximações entre oriente e ocidente
em DER JAHRESLAUF

Ivan Chiarelli

São Paulo
2015

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Do micro ao macro:
aproximações entre oriente e ocidente
em DER JAHRESLAUF

Ivan Chiarelli

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical, do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Yara Borges Caznók

São Paulo
2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

M775m

Chiarelli, Ivan, 1981-

Do micro ao macro : aproximações entre oriente e ocidente em
DER JAHRESLAUF / Ivan Chiarelli. - São Paulo, 2015.

167 f.: il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Yara Borges Caznók

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Stockhausen, Karlheinz. 2. Teoria musical. 3. Música – Japão.
I. Caznók , Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título

CDD 780.952

À Patricia, por todas as coisas que você é para mim.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Yara Caznók, pela atenção, competência e diligência na orientação desta pesquisa, bem como pelo conhecimento e sabedoria compartilhados ao longo dos últimos 13 anos.

A meus pais Fernando e Wilma, e à minha família, pelo amor, carinho, apoio e crítica. Sem vocês, nada disso jamais teria acontecido da mesma forma.

Aos amigos – não importa onde estejam, estão sempre próximos. Em particular, agradeço a Rodolfo Valente, Flávia Gasi, Bruno Fabbrini, Moisés Crivelaro, Paulo Aguirra e Leonardo Wilhelm, pelo constante estímulo, ouvido aberto e disposição para trocar ideias, e com quem muito aprendi.

À Kathinka Pasveer e a Stockhausen-Stiftung für Musik, pela atenção e auxílio nesta pesquisa, bem como pela autorização de reprodução de partes da partitura neste trabalho.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

“(…) daß bei bestimmten Ereignissen alle sinnlichen
Veränderungen wie Musik geformt sind, sondern daß auch das dabei
spürbare Zeitgefühl – das ‘Timing’ – der Japaner ein ganz anderes ist.”

Karlheinz Stockhausen

SUMÁRIO

0 – INTRODUÇÃO	1
1 – KARLHEINZ STOCKHAUSEN	6
1.1 – COMPOSITOR E OBRA	6
1.2 – PROCESSOS TEÓRICO-COMPOSICIONAIS	24
2 – A MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA	34
2.1 – SOBRE A MÚSICA BUDISTA	34
2.2 – UM BREVE HISTÓRICO DO GAGAKU	36
2.3 – TEORIA E PRÁTICA MUSICAIS DO GAGAKU	39
2.4 – TEMPO E TIMBRE NA MÚSICA JAPONESA	43
2.5 – A MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA E O PENSAMENTO DE STOCKHAUSEN	48
2.6 – O GAGAKU “NO CORRER DOS ANOS”	50
2.7 – O YURI EM <i>JAHRESLAUF</i>	52
3 – INTERTEXTUALIDADE, NARRATIVA, METALINGUAGEM	56
3.1 – INTRATEXTUALIDADE: AUTOR-LEITOR-OBRA	58
3.2 – NARRATIVA: MÚSICA E FICÇÃO	66
3.3 – METALINGUAGEM: PROPOSIÇÃO NARRATIVA, LEITURA INTRATEXTUAL	72

4 – ANÁLISE DA OBRA	77
4.1 – CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS GERAIS	83
4.2 – ESTRUTURA DRAMÁTICA	86
4.3 – INSTRUÇÕES DE PERFORMANCE E NOTAÇÃO INSTRUMENTAL	88
4.4 – RECURSOS ELETRÔNICOS EM <i>DER JAHRESLAUF</i>	90
4.5 – ORGANIZAÇÃO FORMAL	93
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
6 – REFERÊNCIAS	
7 – ANEXOS	
I – ESQUEMA FORMAL DE <i>JAHRESLAUF</i>	
II – PÁGINAS SELECIONADAS DA PARTITURA DE <i>JAHRESLAUF</i>	

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

CAPÍTULO 2

FIGURA 2.1: transcrição das escalas Ryo e Ritsu em notação ocidental	P. 35
FIGURA 2.2: escala cromática, com os nomes nipônicos para as notas	P. 40
FIGURA 2.3: os modos escalares da música japonesa	P. 40
FIGURA 2.4: <i>DER JAHRESLAUF</i> – saxofones, c. 1~7 e c. 92-98	P. 53
FIGURA 2.5: <i>DER JAHRESLAUF</i> – flautas piccolo, c. 1~7; c. 42~49; e c. 92-98	P. 54

CAPÍTULO 4

FIGURA 4.1: cartaz da première da ópera <i>DIENSTAG aus LICHT</i>	P. 84
FIGURA 4.2: disposição dos músicos no palco	P. 86
FIGURA 4.3: escala natural do shō	P. 89
FIGURA 4.4: sequência de acordes do shō	P. 89
FIGURA 4.5: alturas absolutas utilizadas pelo cravo	P. 90
FIGURA 4.6: alturas absolutas utilizadas pelo violão	P. 90
FIGURA 4.7: posicionamento dos alto-falantes em palcos	P. 92
FIGURA 4.8: estrutura de dupla quadrifonia em <i>DIENSTAG aus LICHT</i>	P. 92
FIGURA 4.9: acorde 1/ <i>kotsu</i>	P. 100
FIGURA 4.10: solo de flauta, c. 114-117; c. 133-135; e c. 145-147	P. 103
FIGURA 4.11: bigorna e flauta, c. 121 e 122	P. 104
FIGURA 4.12: flauta e bigorna, c. 127 e 128	P. 105
FIGURA 4.13: acorde 2/ <i>bō</i>	P. 108
FIGURA 4.14: cordas e bumbo, c. 176~179; c. 186~187; e c. 191~193	P. 109
FIGURA 4.15: sons curtos nos harmônios, c. 138-143 e c. 227-231	P. 112
FIGURA 4.16: acorde 7/ <i>jū</i>	P. 113
FIGURA 4.17: fórmulas de <i>HARLEKIN</i> , <i>INORI</i> e <i>MANTRA</i>	P. 118
FIGURA 4.18: acorde 11/ <i>hi</i>	P. 121
FIGURA 4.19: sequência de intervalos nos piccolos, c. 405~453	P. 126
FIGURA 4.20: acorde final – harmônios, flautas, saxofones e cordas	P. 128
TABELA 4.1: agrupamentos dos eventos sonoros – saxofones, primeira seção	P. 98
TABELA 4.2: uso de <i>ichiban daiko</i> , seções 1 e 2 (c. 1~173)	P. 105
TABELA 4.3: acordes subtraídos da trama harmônica dos milênios, quarta seção	P. 115
TABELA 4.4: duração total aproximada das páginas 45~51	P. 119
TABELA 4.5: progressão de acordes dos harmônios, c. 356~404	P. 123
TABELA 4.6: filtragem do acorde do cravo, quinta seção	P. 125
TABELA 4.7: distribuição de notas por década – saxofones, c. 405~454	P. 127

RESUMO

Este trabalho discute a aproximação do compositor Karlheinz Stockhausen à tradição musical japonesa, presentificada na obra *DER JAHRESLAUF* (1977), detendo-se sobre alguns aspectos da tradição nipônica incorporados à peça e discutindo a maneira como foram abordados pelo compositor alemão.

O estudo apresenta uma sinopse da produção teórico-composicional de Stockhausen, bem como um breve apanhado acerca da música *gagaku*, e é elaborado a partir de uma base metalinguística, à qual são acrescentados tópicos de intratextualidade e narrativa, com vistas a tratar do processo de leitura e interpretação de informação estética.

Por fim, segue-se uma análise da obra *DER JAHRESLAUF*, localizando os tópicos apontados e discutindo suas implicações musicológicas e simbólicas.

PALAVRAS-CHAVE

KARLHEINZ STOCKHAUSEN; GAGAKU; DER JAHRESLAUF; NARRATIVA; INTRATEXTUALIDADE

ÁREA DE CONHECIMENTO

MÚSICA (8.03.03.00-5)

COMPOSIÇÃO MUSICAL (8.03.03.03-0)

ABSTRACT

This research discusses composer Karlheinz Stockhausen's approach to Japanese musical tradition, as presented in the work *DER JAHRESLAUF* (1977), focusing on some of the aspects incorporated to the piece from the Japanese tradition and debating the manner by which they were approached by the German composer.

The study presents a synopsis of Stockhausen's productions, both theoretical- and compositional-wise, as well as an overview on *gagaku* music. It develops from a metalinguistic basis, to which were added topics on intratextuality and narrative, in order to deal with the process of reading and interpreting aesthetic information.

Finally, there follows an analysis of the piece *DER JAHRESLAUF*, identifying discussed topics and debating their musicological and symbolic implications.

KEYWORDS

KARLHEINZ STOCKHAUSEN; GAGAKU; DER JAHRESLAUF; NARRATIVE; INTRATEXTUALITY

INTRODUÇÃO

Desde criança, demonstrei interesse e curiosidade pela música japonesa. Sua sonoridade, absolutamente diferente daquilo que ouvia em meu dia-a-dia, foi meu primeiro contato com um universo musical que tem a apreciação do timbre de seus instrumentos como elemento central. Anos mais tarde, ao ser admitido no programa de graduação em composição e regência, comecei a estudar o idioma japonês com a intenção de pesquisar, como compositor, relações entre a tradição musical oriental e a música de invenção contemporânea. Durante esse período, descobri diversos compositores que já haviam explorado diferentes nuances dessa relação: autores nipônicos como Tōru Takemitsu, Minoru Miki, Toshiro Mayuzumi e Toshi Ichianagi, e ocidentais influenciados pelo pensamento e pelas artes orientais, como John Cage, Olivier Messiaen, Henry Cowell e La Monte Young, dentre outros.

No entanto, minha maior surpresa foi descobrir que não apenas havia uma relação entre Karlheinz Stockhausen e a cultura japonesa, como saber que essa era extensa e profunda. Dentre os compositores da chamada Escola de Darmstadt, poucos me intrigavam tanto quanto Stockhausen, cuja música causava, em mim, um duradouro estado de dúvida: se, por um lado, me atraía a estruturação formal e a relação estabelecida entre aspectos de nível micro e macro em suas obras, por outro, a superfície acústica de seus trabalhos muitas vezes me repelia. Parecia-me difícil e mesmo improvável conjugar um estilo composicional denso, tão amparado em cálculos e serializações, com as amplitudes de espaço sonoro da tradição japonesa.

Assim, após ter estudado brevemente algumas das peças do compositor alemão em que é possível vislumbrar diferentes graus de aproximação com a música do oriente (como em *TELEMUSIK*, *MANTRA* e *INORI*), tive notícia de uma obra composta para instrumentos nipônicos. *DER JAHRESLAUF*, escrita em 1977 por comissão do Imperial Gagaku Ensemble, incorpora características da tradição musical japonesa – em particular aquela do *gagaku*, a música da corte nipônica – às técnicas e poéticas composicionais da vanguarda europeia de meados do século XX EC¹, da qual Stockhausen foi importante representante. Posto que a peça apresenta muitos dos aspectos composicionais que me interessam como musicista e pesquisador – em especial, a incorporação das noções de tempo e espaço do pensamento musical e artístico japonês, bem como uma relação intrínseca entre seus elementos sonoros em escalas micro (notas e grupos de notas) e macro (forma e textura) – decidi estudá-la mais a fundo, tornando-a objeto de pesquisa de meu mestrado.

O primeiro capítulo desta dissertação trata da produção de Stockhausen, discutida a partir dos diversos autores que já a abordaram em seus muitos e distintos aspectos, e visa estabelecer o contexto em que *DER JAHRESLAUF* se insere. Dos autores consultados, Barry Bergstein e Michael Kurtz concentram-se sobre informações biográficas. Cornelius Cardew, Alcedo Coenen, Jonathan Cott, James Ingram, Robin Maconie, Flo Menezes e Ivanka

1) Em função da constante referência a marcos cronológicos ocidentais e nipônicos, adotaremos, neste trabalho, as siglas AEC e EC (respectivamente, “Antes da Era Corrente” e “Era Corrente”).

Stoïanova discutem aspectos biográficos e técnicos do compositor, em diferentes graus de aprofundamento analítico. John Backus e Adriaan Fokker levantam questionamentos acerca da maneira, errônea em seu ver, com que Stockhausen incorpora termos e ideias científicas em suas teorizações e modelos composicionais. Peter Britton, Paul Jackson, Jerome Kohl e Marcos Mesquita apresentam questões técnicas de sua produção, discutindo sua relação com a cena dramática (Britton), suas estruturas composicionais fractais (Kohl) e aspectos de sua noção de tempo musical (Jackson e Mesquita). Por fim, Joscelyn Godwin, Björn Heile e Hannah Higgings discutem temas específicos: a relação do compositor com o misticismo, sua noção de *Weltmusik*, suas interações com o grupo Fluxus. Todas essas referências foram postas em contraste com os (não poucos) escritos do próprio compositor, de forma a tentar balancear sua parcialidade.

Grosso modo, a bibliografia sobre Stockhausen divide sua produção em três fases: *música serial e eletrônica* (década de 1950); *música intuitiva* (década de 1960); e *música por fórmula e super-fórmula* (a partir de 1970). Essa divisão, calcada nos aspectos técnicos predominantes de seu estilo composicional, não enfatiza uma informação, importante a meu ver, e que virtualmente todas as fontes referenciam ou discutem, qual seja: o compositor desdobrava suas ideias, conceitos e teorizações. Como afirma Coenen, é possível ver um *continuum* na produção do compositor, em que toda obra desdobra as descobertas composicionais alcançadas pelo próprio processo de criação dos trabalhos que a precederam.

A questão, então, parece ser em direção a quê esse *continuum* se desloca: Britton entende que o crescente interesse de Stockhausen por elementos de natureza cênica e/ou dramática indicam um caminho em direção à ópera, que culminaria no ciclo *LICHT*. Stoïanova, por outro lado, entende que a direção é teórico-composicional, e descreve um movimento de condensação de ideias que encontrariam sua realização na técnica de *super-fórmula*. Para mim, permanecia também a pergunta: o que teria impulsionado tal deslocamento? Godwin afirma que a crescente incorporação, por parte do compositor, de um pensamento místico, gnóstico, seria o principal motivador. Heile (e, indiretamente, Cardew) entendem que a tentativa de incorporar em si a música do mundo todo seria um catalizador para a criação do compositor, que teria então buscado maneiras diferentes de incorporar mais e mais elementos dentro de sua criação.

O que encontrei, de maneira geral, foram análises e estudos gerados a partir de apenas um dos aspectos da vida e da obra do compositor: a série; a *fórmula*; o cientificismo; o misticismo; o egocentrismo; o generalismo cultural; a música pura; a montagem cênica. Embora todos esses extremos devessem fazer parte de um estudo sobre o compositor, parecia-me faltar a conexão entre eles, um elemento que mediasse os extremos de atuação. Em meu entender, tal conexão poderia estar na influência da cultura nipônica sobre o compositor, que lhe apresentara diferentes maneiras de pensar e que impactaram profundamente sua vida e obra. No entanto, nenhum outro autor que não o próprio Stockhausen discute o impacto de seu contato com a cultura japonesa como um elemento relevante à sua carreira composicional.

O segundo capítulo aborda justamente tal cultura musical tradicional. O paradigma estético nipônico – discutido no contexto de sua tradição por Donald Keene e Joan Stambaugh, e num contexto musical contemporâneo por Charles Haarhues, Minoru Miki e Tōru Takemitsu – é amplamente debatido, por diversos autores, em sua relação intrínseca (ou seja, a arte ou a música japonesa em relação ao Japão, quer histórico ou atual). Porém, no contexto de minha pesquisa, era necessário também buscar entender a relação extrínseca, do Japão para fora (ou vice-versa), para tentar compreender se o impacto de tal experiência, em Stockhausen, poderia de fato ter sido o agente catalizador que faltava. Embora Takemitsu também discuta sua visão das relações entre ocidente e oriente, entre tradição e contemporaneidade, fez-se necessário compreender melhor que tradição é essa que se põe em diálogo e contraste com a atualidade. É nesse contexto que os trabalhos de Robert Garfias, János Kárpáti, William Malm, François Rose & Jaroslaw Kapuscinski, e Alison Tokita & David Hughes integram esta pesquisa.

O tratado de Malm sobre a música e os instrumentos musicais tradicionais japoneses, embora compilado nos anos 1950, ainda é respeitado como uma das melhores fontes sobre o tema, em particular se pareado com o texto de Miki sobre a composição para instrumentos nipônicos. Tais leituras, acompanhadas dos textos de Rose & Kapuscinski (uma análise técnico-histórica do *gagaku*, com destaque para as noções de tempo e espaço musical) e Tokita & Hughes (sobre a tradição musical nipônica e seu lugar nos séculos XX e XXI, com destaque para sua recepção pelas culturas ocidentais), permitiu um aprofundamento de aspectos técnicos e teóricos da música tradicional japonesa e, em particular, a música da corte japonesa, no que foram complementadas pelo estudo dos textos de Garfias – que apresenta algumas das modificações que a introdução do pensamento moderno ocidental causaram à tradição do *gagaku* no século XX – e Kárpáti – que discute questões sobre modalidade e tonalidade no sistema musical japonês.

Tornaram-se claras, então, uma série de semelhanças entre o pensamento de Stockhausen e a filosofia e estética nipônicas, todas centradas na questão da percepção do tempo – um fator que intrigava o compositor desde cedo, como revelado por muitos de seus textos teóricos, dos quais *...wie die Zeit vergeht...* seja, talvez, o mais conhecido. As co-incidências – penso no termo inglês *overlapping* – são mais evidentes em certos tópicos, tais como: o conceito de *forma-momento* que, por si só, já contém grande semelhança com a noção budista de *impermanência*; o uso de gradações e serializações entre extremos (como por exemplo os diferentes cromatismos temporais entre as marcações de 60 e 120 bpm, exploradas pelo compositor em diversas obras), criando, na prática, uma série de estados de transformação, ou *naru*; o enfoque dado ao timbre como suspensão temporal e construto orquestral (no sentido de conjunto de instrumentos, independente de se uma orquestra wagneriana ou um pequeno *ensemble*) – ou, como quer Takemitsu, o entendimento de que a percepção do timbre é a percepção de movimento dentro do som, sendo, por natureza, um fenômeno tanto espacial quanto temporal.

Posto que pouco foi dito a respeito de *DER JAHRESLAUF* – o que foi escrito trata muito mais de sua incorporação como primeiro ato da ópera *DIENSTAG aus LICHT* e, dentre os autores consultados, apenas Kohl, Maconie e Stoianova (além, claro, do próprio Stockhausen) a abordam como peça independente –, nosso foco analítico, neste estudo, converge quase exclusivamente sobre o material musical instrumental; as atuações de dançarinos, atores ou cantores são comentadas apenas como complemento ou para contextualização do leitor.

Ademais – e em consonância com o pensamento oriental aqui discutido – este estudo se propõe a ser menos uma dissecação da obra e mais uma espécie de guia de escuta, apontando os pontos centrais da *narrativa* tecida pelo compositor e as relações por ele estabelecidas com o repertório oriental. Como tal, fez-se necessário considerar a alta carga de simbolismos presente na obra. Para que fosse possível atingir algum grau de compreensão da *escritura musical* de Stockhausen nesta peça, a análise necessitava incorporar informações para além da obra em si ou do repertório com o qual ela dialoga: os processos de interpretação e leitura de repertórios tão distintos (por parte do compositor), bem como de apreensão das informações dispostas (por parte do intérprete) também foram integrados ao estudo.

Para esse fim, apresentamos, no terceiro capítulo, uma discussão acerca do conceito de *metalinguagem*, com base nos trabalhos de Haroldo de Campos e Samira Chalhoub. Profundamente esclarecedora, tal leitura propôs um último desdobramento, pertinente não apenas às questões simbólicas como também aos processos mesmos de emissão e recepção de informação. Assim, a partir dos textos de Roland Barthes, Harold Bloom, Sandra Cavalcante, Julia Kristeva e Marcio Renato Pinheiro da Silva, e amparados pela leitura de Kevin Korsyn e Martin Scherzinger, o capítulo também discute a noção de *intratextualidade* como o processo pelo qual o ouvinte interpreta a obra, por meio das relações intrínsecas e extrínsecas que o texto oferece. Por outro lado, os trabalhos de Brian Boyd e David Herman, complementados pelas pesquisas de Stephen McAdams e Trevor Wishart, apresentam a noção de *narrativa* como elemento central à elaboração e transmissão de conteúdo por parte do emissor (quer compositor, quer intérprete).

Ao optar por discutir a obra como um guia de escuta, busquei apontar, neste trabalho, as maneiras pelas quais as técnicas composicionais de Stockhausen (apresentadas e discutidas no primeiro capítulo) se manifestam na partitura de *DER JAHRESLAUF*. Busquei, também, identificar a presença de alguns elementos característicos do *gagaku* e da música tradicional japonesa (discutidos no segundo capítulo). Em vista das informações discutidas, proponho uma organização da produção musical de Stockhausen em uma única linha contínua – talvez fosse mais apropriado falar de uma onda –, subdividida em duas fases cujo ponto pivotal de articulação é a obra aqui analisada. Proponho, também, a experiência da cultura nipônica, por parte do compositor, como agente catalizador de tal mudança.

Ademais, propus-me a discutir a natureza metalinguística da obra e de alguns dos simbolismos nela presentes e, ao discutir a composição musical como um processo *narrativo* e *intratextual*, busquei diferenciar as proposições do compositor – sejam elas musicais ou

simbólicas – das percepções e leituras dos intérpretes, indicando a maneira como, em meu entender, a obra pode ser simultaneamente singular e plural.

Ainda assim, este trabalho deixa uma série de questões inconclusas.

Do ponto de vista analítico-musical, parece-me que seria interessante discutir qual a relação de *DER JAHRESLAUF* com a técnica de composição por *fórmula* – e, por extensão, como se dá a incorporação da obra na ópera *DIENSTAG aus LICHT* –, bem como aspectos harmônicos e melódicos da peça. Seria de igual interesse desvelar o possível uso de outros recursos técnicos e estéticos da tradição japonesa que talvez estejam presentes na obra, aprofundando a relação aqui explorada. A relação entre a tradição musical oriental e a música de invenção contemporânea, presente nas obras de outros compositores, também merece pesquisas mais aprofundadas, em particular no contexto da academia brasileira. No que tange exclusivamente à obra *DER JAHRESLAUF*, ainda cabem pesquisas que discutam a relação das atuações de dançarinos e atores dentro do contexto da obra.

Partindo de um viés perceptivo, parecem-me igualmente atrativas as questões pertinentes à relação entre compositor e ouvinte: seria ela sempre mediada pelo performer? Quem, na percepção do ouvinte, seria o emissor, o compositor ou o performer? Existe uma relação entre público e compositor, ou há apenas a relação entre público e obra (ou, quem sabe, público-performer-obra)?

Todas essas questões continuam vivas na convivência do público – especializado ou não – com a música contemporânea, e carecem de estudos e pesquisas que aprofundem a apreciação e o debate acerca desse idioma musical.

CAPÍTULO 1

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Neste capítulo, apresentamos um panorama do compositor alemão Karlheinz Stockhausen (22 de agosto de 1928 – 5 de dezembro de 2007), reconhecido como um dos maiores compositores do século XX EC. Sua produção abundante (370 obras independentes¹) se ampara na constante reavaliação e aprofundamento de suas próprias teorizações acerca do tempo musical e do processo composicional, revelando uma linha de investigação contínua desde seus primeiros trabalhos na década de 1950 até suas últimas obras já na primeira década do século XXI.

Este capítulo se subdivide em duas partes: na primeira (intitulada “Compositor e Obra”), oferecemos um panorama da obra do compositor, destacando algumas composições de seu catálogo que nos parecem mais significativas em sua produção; na segunda (“Processos teórico-composicionais”), detalharemos as investigações teóricas do compositor, destacando algumas das maneiras como elas se manifestam em sua obra musical. Neste trabalho, nos concentraremos na produção de Stockhausen até o ano de 1977, ano em que o autor cria *DER JAHRESLAUF*, obra analisada nesta pesquisa. Embora ocasionalmente façamos referência à sua produção posterior, em função da incorporação de *DER JAHRESLAUF* à ópera *DIENSTAG aus LICHT*, explicitamos que não discutiremos o referido ciclo operístico ou a técnica de *super-fórmula* nele utilizada pelo compositor.

1.1 – COMPOSITOR E OBRA

O corpus da obra de Stockhausen pode ser subdividido de muitas maneiras. Flo Menezes (MENEZES, 2006: p. 269-271) separa a obra do compositor alemão em três períodos: o primeiro (1950-1960) compreenderia o período do serialismo integral e dos primeiros trabalhos com a música eletrônica; o segundo (1960-1970), no qual o compositor se debruça sobre a música intuitiva (a qual Stockhausen também se referia como “plano processual”); e o terceiro (1970-2007), pautado pelo resgate da melodia por meio da composição por *fórmula*. No entanto, ao adotarmos um olhar referenciado pela “metáfora luminosa” descrita por Ivanka Stoianova (STOIANOVA, 2004), entendemos que é possível subdividir a produção do compositor em dois períodos, organizados por características distintas: enquanto o primeiro, iniciado em 1950, é caracterizado pela busca de uma síntese teórico-composicional que lhe permitisse criar obras cujos componentes sonoros e formais fossem organizados pelos mesmos parâmetros, o segundo período, que se inicia em 1977 e perdura até o fim de sua vida,

1) Todos os dados referentes ao catálogo de obras, tais como datas de composição, formação instrumental e número de obras no catálogo foram retiradas da lista completa de obras disponível no site do compositor: <http://www.karlheinzstockhausen.org/complete_list_of_works_english.htm>.

é regido pela aplicação da técnica encontrada pelo compositor, a *super-fórmula*, que unificaria e efetivaria, em seu entender, a aplicação das diferentes técnicas pesquisadas.

A partir de Stoianova, consideramos que o primeiro período de produção do compositor alemão se pauta pelo binômio *controle x liberdade* como princípio composicional, subdividindo-se em duas etapas: de 1950 a 1966, e de então a 1977.

Na primeira etapa, encontramos desde obras calcadas no serialismo integral até criações de plano processual. Nesse período, Stockhausen parece direcionar sua pesquisa para a natureza dos eventos sonoros no tempo: partindo da ideia de um modelo composicional que apresenta diferentes objetos sob a mesma “luz” – um conjunto de proporções que estruture todos os parâmetros sonoros da obra (noção que orientaria toda a criação teórico-composicional de Stockhausen, como veremos adiante) – o compositor experimenta com distintos níveis de liberdade musical nas etapas de composição, interpretação e performance, com obras que vão do controle extremo do serialismo integral eletrônico à *intuitive Musik*².

Caracterizamos a segunda etapa do primeiro período pela influência do pensamento oriental, em especial o nipônico, na produção do compositor. Em janeiro de 1966, Stockhausen viaja a Tóquio pela primeira vez, para cumprir com uma encomenda da empresa estatal japonesa de transmissão de rádio e televisão NHK³. Aqui começaria uma influência que, por um lado, culminaria na obra *DER JAHRESLAUF*, analisada neste trabalho; por outro, geraria os elementos que permitiriam a transição das técnicas composicionais até então utilizadas por Stockhausen – *pontos, grupos e momentos* – para *fórmulas* e, eventualmente, *super-fórmulas*.

Esse período se estenderia até 1977, ano em que o compositor elabora o plano estrutural e composicional por trás de seu grande ciclo operístico *LICHT*. Esse segundo período é caracterizado pela composição a partir de *super-fórmulas* e a criação de grandes conjuntos de obras autônomas organizadas em conjuntos dedicados à ciclos temporais naturais: *LICHT* (1977-2003), sobre os sete dias da semana; e *KLANG*⁴ (2004-2007), sobre as horas do dia. Durante este período, o compositor aplicou sua técnica composicional de maneira a gerar obras de distintas características, mas que pudessem ser incorporadas a totalidades maiores – de certa maneira, estendendo a noção composicional do micro (*pontos, grupos, momentos, fórmulas* etc.) ao macro (peças individuais que se somam em óperas, óperas que se integram em um ciclo). Como bem o definiu o musicólogo Joscelyn Godwin:

Após embarcar em *LICHT*, Stockhausen ainda necessitava fazer de seu ganha-pão a aceitação de comissões de diferentes tipos, e ele fez com que todas tivessem seus lugares como partes de uma ou outra ópera. Embora cada

2) Tipo de música processual proposto por Stockhausen, onde a improvisação musical pode ou não ter regras estabelecidas, e onde o uso da notação musical é substituída por instruções verbais ou gráficas, com uso de ideias e conceitos que orientem o instrumentista.

3) NHK (日本放送協会, *Nippon Hōsō Kyōkai*): Corporação de Radiodifusão Japonesa, empresa pública que oferece serviços de rádio e televisão no Japão.

4) A criação deste conjunto de obras foi interrompida pela morte do compositor, em 5 de dezembro de 2007, ainda quando três anos que se dedicou à ela, Stockhausen tenha conseguido criar 21 das 24 composições projetadas.

peça seja tematicamente encaixada no sistema de formulas que permeia o ciclo como um todo, elas não poderiam ter formado óperas dramaticamente integradas, mesmo que Stockhausen assim o quisesse. Assim, sua concepção de ópera se assemelha ao *tableaux* de um baile de máscaras renascentista (incluindo sua cosmologia Hermética), mais do que as estruturas dramáticas e climáticas dos últimos duzentos anos.⁵ (GODWIN, 1998: p. 354, grifo do autor)

Mais uma vez ressaltamos: neste trabalho, não discutiremos a produção do compositor posterior a 1977⁶, mas nos concentraremos apenas no primeiro período, com especial ênfase na segunda etapa (caracterizada pela influência nipônica e oriental). Como se verá ao longo deste capítulo, embora cada um dos períodos apontados tenha produzido obras cujo caráter e sonoridade sejam absolutamente distintos, há uma linha de pensamento teórico e composicional por trás delas que não apenas unifica o corpus da produção musical de Stockhausen: há, também, uma constante indagação sobre a natureza do tempo musical e de nossa percepção deste, além de um crescente interesse na unificação do material composicional através de dispositivos que relacionem os aspectos de nível micro (como o material sonoro) e macro (como a forma).

SERIALISMO X LIBERDADE: 1950 ~ 1966

As composições mais antigas de Stockhausen a permanecerem em seu catálogo são fruto de seus estudos na Hochschule für Musik Köln. *CHÖRE FÜR DORIS* (para coro *a cappella* e regente), *DREI LIEDER* (para contralto, orquestra de câmara e regente), *CHORAL* (para coro *a cappella* e regente), e *SONATINE* (para violino e piano), todas obras de 1950, marcam publicamente o início da carreira do compositor, embora tenham sido publicadas apenas em 1971.

Após sua primeira visita aos cursos de verão de Darmstadt, em 1951, sua produção se volta à escrita atonal, característica que se aprofundaria durante seus estudos em Paris com Olivier Messiaen no ano de 1952. Durante essa etapa foram compostas as obras *KREUZSPIEL* (para oboé, clarone, piano, 3 percussionistas e regente), *FORMEL* (para orquestra de 28 músicos e regente), *ETUDE* (música concreta – obra realizada no estúdio de música concreta de Pierre Schaeffer), *SPIEL* (para orquestra e regente), *SCHLAGTRIO* (para piano e 2 timpanistas), *KLAVIERSTÜCKE I-IV* (para piano), a primeira versão de *PUNKTE* (para orquestra e regente), e *KONTRA-PUNKTE* (para 10 instrumentos e regente). É nesse período que o compositor se aplica à composição serial e ao serialismo integral: o período de estudos com Messiaen, que pouco antes havia publicado seu *Mode de Valeurs et d'Intensités* (1949), foi crucial para a formação dos primeiros questionamentos de

5) Em tradução livre de: “After embarking on Licht, Stockhausen still had to make his living by accepting commissions of many different kinds, and he made them all take their places as parts of one opera or another. Although every piece is thematically locked into the system of formulas that permeates the entire cycle, they could not have formed dramatically unified operas even if Stockhausen had wanted them to. As it is, his conception of opera resembles the *tableaux* of the Renaissance masque (complete with its Hermetic cosmology) more than the dramatic and climactic structures of the past two hundred years.”

6) A esse respeito, cf. STOIANOVA (2004 e 2012), KOHL (1984 e 1990) e BRITTON (1985).

Stockhausen acerca da interdependência entre frequências e durações, que seriam evidenciados em trabalhos teóricos produzidos mais ao fim da década, como *...wie die Zeit vergeht...* (...como o tempo passa..., 1957) e *Die Einheit der musikalischen Zeit* (A unidade do tempo musical, 1961).

Suas experiências evidenciaram a imprecisão da interpretação musical humana para os rigores da composição integralmente serial. Retornando à Alemanha em março de 1953, Stockhausen inicia sua pesquisa junto ao Estúdio de Colônia (fundado por Herbert Eimert em 1949), ao lado dos (também) jovens compositores Henri Pousseur, Karel Goeyvaerts e Gottfried Michael Koenig. Se, por um lado, o uso de equipamentos eletrônicos sanou o problema da imprecisão interpretativa humana constatado por Stockhausen em Paris, por outro evidenciou novas questões:

Foi somente após a realização de *Studie I* que a acústica chegou à conclusão que, para que se tenha a percepção amalgamada e unitária de um timbre resultante da soma de sons senoidais e não simplesmente de uma mera aglomeração acórdica desses mesmos sons senoidais, o ouvido necessita de um mínimo de dez a doze sons senoidais sobrepostos. Utilizando-se apenas e ao máximo de seis sons, como foi o caso de Stockhausen, a percepção teria como objetos sonoros, no máximo, acordes senoidais, individualizando-os no momento de sua audição. Jamais, porém, novos timbres resultantes da composição interna de tais sons. (MENEZES, 2006: p. 262).

Nos anos seguintes, Stockhausen aprofundaria a pesquisa com sons eletrônicos e sua espacialização. *STUDIE I* (1953) é a primeira obra realizada com síntese aditiva utilizando exclusivamente sons senoidais de forma completamente serial; *STUDIE II* (1954) introduz o processo de síntese subtrativa, e é também a primeira obra eletrônica a ganhar representação gráfica. *GESANG DER JÜNGELINGE* (1955-56) “inova pela mistura de sons eletrônicos e concretos (a voz de um adolescente) e pela arrojada concepção espacial dividida inicialmente em cinco grupos de alto-falantes em volta do público”⁷. Essa última obra, junto a outros três trabalhos para formações diferentes compostos no mesmo período – *ZEITMASSE* (1955-56, para cinco instrumentos de madeira e regente); *KLAVIERSTÜCKE XI* (1956, para piano); e *GRUPPEN* (1955-57, para 3 orquestras e 3 regentes) – estabeleceriam o compositor “como um dos principais nomes de sua geração, ao lado de Boulez, Berio, Pousseur, Cage, Xenakis”⁸. Consolidando sua posição de principal compositor alemão da época (TOOP, 2001), *KONTAKTE* (1959-60⁹) materializou em sons “aquela que seria a principal contribuição teórica de Stockhausen, a Teoria da Unidade do Tempo Musical, na qual ele expõe o *continuum* da percepção sonora através de suas distintas regiões métrica, freqüencial, harmônica e formal”¹⁰.

7) MENEZES, 2006: p. 269-270.

8) *Idem*: p. 269.

9) Obra concebida em duas versões. A primeira, marcada no catálogo do compositor como nº 12, para sons eletrônicos; a segunda, nº 12 1/2, para sons eletrônicos, piano e percussão. Existe, ainda, a obra 12 2/3, *ORIGINALE* (1961), descrita como “Musical Theatre with *KONTAKTE*”.

10) MENEZES, 2006: p. 270.

Embora a publicação de sua teoria temporal tenha de fato colocado Stockhausen na vanguarda das discussões teóricas da época, seu trabalho não era propriamente original, nem tampouco livre de controvérsias. Como aponta o musicólogo Marcos Mesquita (2012), boa parte da argumentação de Stockhausen em sua teoria do tempo musical já fora apresentada por Henry Cowell cerca de 30 anos antes¹¹, em seu livro *New Musical Resources*; tanto Stockhausen quanto Cowell confundem os conceitos de *infrassom* e *ritmo*; e apresentam noções conflitantes, que propõem, “por um lado, uma projeção rítmica de proporções intervalares *não-temperadas* e, por outro lado, (...) sugerem a projeção de proporções logarítmicas, ou seja, *temperadas*, da escala cromática para uma tabela de andamentos”¹². Mesmo à época de sua publicação, a teoria stockhauseniana foi fortemente questionada por físicos como Adriaan Fokker e John Backus¹³, em particular no tocante à terminologia empregada pelo compositor alemão.

Se a imprecisão da interpretação musical humana conduziu Stockhausen à música eletrônica, a rigidez desta (sua imobilidade interpretativa) o levaria a expandir o leque de questionamentos musicais. Estabelecendo a fluidez interpretativa como oposição ao rigor do serialismo, o compositor passa a explorar a forma musical da mesma maneira como já havia trabalhado os parâmetros sonoros de frequência, duração, dinâmica e timbre. Ainda no fim da década de 1950, *KONTAKTE* inaugura a *forma-momento*, caracterizada pela proposição de escuta de cada momento da obra como sendo independente do fluxo dramático da obra – o que resulta, segundo Menezes, num corte no tempo musical e no “afloramento da duração enquanto elemento fundamental da composição”¹⁴ – duração que se estende para além do pulso sonoro individual para abranger também a duração de agrupamentos sonoros e seções formais, novamente projetando um aspecto micro em um campo macro. Segundo o próprio Stockhausen, foi durante o trabalho preparatório para a escrita desta obra que o compositor efetivou formas de incorporar os parâmetros de frequência, duração, dinâmica e timbre de maneira isomórfica¹⁵ (STOCKHAUSEN, 1962: p. 40).

A pesquisa sobre o papel da forma na construção musical também resultou na concepção de formas polivalentes, estruturas formais que permitem diferentes caminhos entre suas partes constituintes. Tais obras poderiam ser abertas (onde a ordem dos fragmentos é determinada pelo intérprete, como em *KLAVIERSTÜCK XI*) ou fechadas (onde a ordem dos fragmentos é determinada de antemão pelo compositor, como em *MOMENTE*, 1962-64, para soprano, 4 grupos corais, 13 instrumentistas e regente). Sua pesquisa também resultou no uso de diferentes sistemas de escrita musical, como a notação gráfica em *ZYKLUS* (1959, para um percussionista).

11) Na verdade, a teoria de Cowell fora concebida em 1919, porém apenas publicada em 1930.

12) MESQUITA, 2012: p. 57 (grifos do autor).

13) A esse respeito, cf. BACKUS, 1964; FOKKER, 1968; e JACKSON, 2008.

14) MENEZES, 2006: p. 270.

15) Tal afirmação é questionável, posto que o isomorfismo já houvesse sido teorizado em seu artigo *...wie die Zeit vergeht...*, e posto em prática (ao menos parcialmente) nas obras *STUDIE II* (1954), *ZEITMASSE* (1955-56) e *GRUPPEN* (1955-57).

A indeterminação como parte da composição revela a influência do pensamento de John Cage sobre Stockhausen¹⁶. Muito embora o compositor alemão permanecesse crítico à obra de seu colega estadunidense, a partir da segunda metade da década de 1950 verifica-se a incorporação de elementos aleatórios ou, no mínimo, indeterminados pelo compositor, em sua técnica composicional. Tal desdobramento levaria à elaboração da técnica de *planos processuais*, a técnica-base de composição de Stockhausen por boa parte dos anos 1960 em sua busca por materiais que se reproduzissem por conta própria dentro de uma estrutura controlada. Obras como *PLUS-MINUS* (1963-1974), *SOLO* (1966), *PROZESSION* (1967), *SPIRAL* (1968) e *KURZWELLEN* (1968). A característica central deste tipo de obra reside no compartilhamento da composição entre compositor e performer, tornando cada apresentação da obra uma criação única e incorporando a composição como elemento da performance. O ápice da *composição processual* (e que viria a dar nome ao conjunto de obras com essa característica) foram as obras denominadas pelo próprio autor como *música intuitiva*: *AUS DER SIEBEN TAGEN* (1968, ciclo de 15 textos para diversas formações) e *FÜR KOMMENDE ZEITEN* (1968-70, ciclo de 17 textos para múltiplas formações).

INFLUÊNCIA NIPÔNICA: 1966 ~ 1977

Minha chegada ao Japão, em janeiro de 1966, foi uma mudança tão grande em minha vida que me senti como alguém que, saindo da província, chega ao grande mundo.¹⁷ (STOCKHAUSEN, 1978: p. 442)

Em janeiro de 1966, Stockhausen foi à Tóquio cumprir com a encomenda de duas obras eletrônicas para celebrar os 50 anos de fundação da NHK, a serem realizadas nos estúdios de eletrônica da empresa. Dessa encomenda resultariam *SOLO* (1965-66, para instrumento melódico e *feedback*) e *TELEMUSIK* (1966, música eletrônica) – composição esta em que Stockhausen utilizaria, pela primeira vez, materiais de origem asiática. A peça apresenta mais de vinte fragmentos de gravações de músicas de diferentes etnias ao redor do mundo, intermoduladas e misturadas a trechos produzidos eletronicamente, além de gravações de instrumentos orientais (como o *rin*¹⁸, um *temple bell* utilizado em cerimônias budistas no Japão). O uso de sons gravados repetir-se-ia, ainda, em *HYMNEN* (1966-67¹⁹), onde o compositor utiliza gravações de hinos de diversos países (França, Alemanha, Rússia, Espanha, Estados Unidos, Suíça, diversos hinos africanos, e o hino da Internacional socialista).

A exposição à cultura oriental – especialmente a cultura e as artes tradicionais nipônicas – teve um grande impacto no compositor alemão (STOCKHAUSEN, 1978), que já estava ciente

16) Os dois se encontraram pela primeira vez em 1954, quando da estreia de *STUDIE I* e *STUDIE II* em Darmstadt.

17) Em tradução livre de: “Meine Ankunft in Japan im Januar 1966 war eine so ungeheure Veränderung in meinem Leben, daß ich mich wie jemand fühlte, der aus der Provinz in die große Welt kommt.”

18) Também chamado de *keisu*, *kinsu*, *kin*, *sahari*, ou *uchinarashi*.

19) Obra em duas versões: a primeira, nº 22 no catálogo do compositor, descrita como “Música Eletrônica e Concreta”; e a segunda, nº 22 1/2, descrita como “Música Eletrônica e Concreta com 4 solistas”.

do potencial dos modelos musicais orientais desde 1951, quando apresentara sua tese sobre a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Béla Bartók, como requisito para sua graduação na Hochschule für Musik Köln. Em sua pesquisa, Stockhausen ofereceu

(...) evidências das raízes da influência de integrações interculturais em sua [de Béla Bartók] música, pois a música de Bartók é muito influenciada pela música folclórica da Europa oriental, especialmente da Romênia. (...) A composição “From the Island of Bali”, do Mikrokosmos [nº 109], e as influências chinesas em O Mandarim Miraculoso forneceram a Stockhausen modelos asiáticos, dos quais ele não faria uso até sua obra TELEMUSIK (1966).²⁰ (BERGSTEIN, 1992: p. 505)

Iniciado em seus estudos sobre Bartók, podemos especular que seu contato com o pensamento oriental tenha aumentado a partir de seu contato com Messiaen, que já demonstrara interesse pela cultura musical do oriente no fim da década de 1940 (na *Sinfonia Turangalîla*), retomado e expandido na obra *Sept Haïkai*, composta no ano de sua viagem ao Japão, 1962. Igualmente, as conversas sobre aleatorismo e filosofia oriental com John Cage (convidado por Stockhausen para lecionar nos cursos de Darmstadt em 1958) e a convivência com seu aluno Nam June Paik (em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960) certamente impactaram o compositor alemão: tais influências se manifestariam, inicialmente, em seus experimentos com música aberta e improvisação, e culminariam com uma revisão de sua conceitualização de tempo (de linear para circular, como veremos no próximo capítulo). Mais do que o cálculo temporal, há uma ampliação do questionamento acerca da cognição do tempo musical, que o compositor havia denominado *tempo experiencial* em seu artigo de 1955, *Struktur und Erlebniszeit* (*Estrutura e Tempo Experiencial*).

Em 1968, Stockhausen foi convidado a retornar ao Japão patrocinado pelo governo da Alemanha Ocidental, para participar do pavilhão que o país montaria na ‘Expo 70 – uma feira mundial organizada em Osaka, Japão, cujo tema proposto era “Progresso e Harmonia para a Humanidade”. O tema do pavilhão alemão foi “jardins de música”: em um auditório esférico, cinquenta grupos de alto-falantes dispostos em sete anéis cercavam a plateia, criando uma projeção acústica tri-dimensional. Foram apresentadas obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven e Bernd Alois Zimmermann, entre outros; porém, na condição de atração principal do pavilhão, a música de Stockhausen era apresentada diariamente por cerca de cinco horas todos os dias. “Muitos visitantes viam o auditório esférico como um oásis de calma em meio ao burburinho generalizado e, após algum tempo, este se tornou uma das principais atrações da Expo 1970”²¹.

20) Em tradução livre de: “[His thesis on Bartók] provides evidence of the roots of the influence of cross-cultural integration in his music, for Bartók’s music is very much influenced by the folk music of Eastern Europe, especially Rumania. (...) The Mikrokosmos composition “From the Island of Bali” and the Chinese influences found in the Miraculous Mandarin provided Stockhausen with Asian models that he would not draw upon until his Telemusik (1966).”

21) KURTZ, 1992: p. 172. Em tradução livre de: “Many visitors felt the spherical auditorium to be an oasis of calm amidst the general hubbub, and after a while it became one of the main attractions of Expo 1970.”

O uso de *objets trouvés* em *HYMNEN* e em outras obras acabaria por levar o compositor a “uma das mais significativas e inovadoras tentativas (bem sucedidas) de resgate da melodia”²² dentro da Escola de Darmstadt, em modelos composicionais não-tonais que buscavam, de forma metalinguística, reavaliar a tradição temático-melódica da música europeia sob a luz dos desenvolvimentos técnicos da vanguarda composicional. *MANTRA* (1970, para dois pianos processados com moduladores-de-anel, woodblocks e crotales), planejada entre 1º de maio e 20 de junho de 1970 em Osaka, apresenta um constante contraponto de duas linhas melódicas em heterofonia: uma melodia de treze notas (*lá, si, sol #, mi-fá, ré-sol, mi b, ré b, dó-si b, sol b, lá*) e uma versão espelhada, organizada em quatro blocos reordenados. A soma de ambas resulta no mantra, “repetido o tempo todo em diferentes graus de expansão e contração”²³.

Ainda que, como o próprio Stockhausen ressalta, o uso de melodias “não tenha implicações temáticas”²⁴, pode-se ouvir influências de música oriental. “Muitos colegas mencionaram que, embora não haja semelhanças exatas, todo o Oriente está nela”²⁵. A obra inaugura uma nova maneira de trabalhar o material sonoro em suas relações micro- e macro-estruturais: a *fórmula*, um conjunto de proporções que, projetado sobre os elementos da peça, definem suas características intrínsecas – desde os parâmetros acústicos do som (frequência, duração, intensidade, timbre), passando por parâmetros harmônicos (relações intervalares das estruturas melódicas), até os parâmetros temporais da obra (duração de cada seção e articulação da forma). Por meio da *fórmula*, seria possível criar diferentes dimensões do mesmo objeto que, diferentemente da tradição, não se configura como variação de um tema, mas como um mesmo objeto em diferentes proporções. Segundo o compositor, a principal diferença entre esse procedimento e outros, semelhantes, na tradição musical europeia, seria a expansão do material, tanto no tempo (duração) quanto no espaço (intervalos), de forma que um intervalo de 2ª maior pudesse se transformar em uma 3ª menor ou uma 4ª justa²⁶ (STOCKHAUSEN, in COTT, 1973: p. 222).

Parece-nos que a principal diferença entre a composição por *fórmula* e o desenvolvimento temático ancorado em procedimentos tradicionais está, do ponto de vista da percepção, no fato de que, ao modificar as relações intervalares que constituem a frase musical, a fórmula acaba por distorcer também seu contorno melódico, de tal forma que sua reconhecibilidade fica comprometida. Assim, o procedimento é menos *perceptivo* – menos identificável ao ouvido nu – do que *intelectual*. Se vista em perspectiva com a técnica de *momentos* e com o *Neunerschema* (organização de estruturas formais desenvolvida por Stockhausen, e que discutiremos adiante),

22) MENEZES, 2006: p. 270.

23) STOCKHAUSEN, in COTT, 1973: p. 220-222. Em tradução livre de: “[This is what I call the mantra—I couldn’t find any word in my language which had a similar meaning—and this formula] is repeated all the time in different degrees of expansion and contraction.”

24) *Idem*: p. 224.

25) *Idem*: p. 238.

26) Para uma análise de *MANTRA* em maiores detalhes, cf. COTT, 1973: pp. 220~243.

pode-se inferir que a obra resultante de composição por *fórmula* não necessite do mesmo grau de memorização que as obras fundadas nos procedimentos tradicionais, propondo a seu ouvinte uma transição entre estruturas absolutas unificadas por uma mesma proporção – em contraste com a prática tradicional de aplicação de diferentes padrões para diferentes aspectos sonoros (variações melódicas, harmônicas, métricas e rítmicas são regidas por diferentes proporções).

TRANS (1971, para orquestra, regente e tape) aprofunda a relação entre música e cena. Inspirada por um sonho (COTT, 1973: p. 54-55), a obra apresenta a seção de cordas da orquestra disposta em duas linhas, semi-oculta por um véu vermelho-violeta. Em relação ao restante da orquestra, as cordas têm um papel semelhante ao véu, tanto do ponto de vista musical quanto cênico: elas cobrem os naipes restantes da orquestra (madeiras, metais, percussão). Os musicistas de cordas tocam de forma rígida, como marionetes, em movimentos de arco sincronizados (STOCKHAUSEN, 1978: p. 526), e são mais um obstáculo (tanto acústico como visual) às madeiras – naipe que apresenta a substância musical da obra, divididas em quatro grupos que contém, cada um, um instrumento grave e três agudos, executando parciais da fundamental de cada bloco formal.

Cada um dos quatro grupos instrumentais ocultos inclui um instrumento grave, que representam uma fundamental, ou o segundo ou quarto harmônicos (a regização de Stockhausen é transponível em oitavas, como um órgão), acima das quais são superpostos clusters de quatro harmônicos superiores ou seus equivalentes em afinação temperada. Graças aos clusters em primeiro plano [das cordas], sua afinação precisa não é claramente audível e, portanto, algo não crítico. O princípio é similar à afinação em Sternklang. O primeiro ‘quadro’ de música, por exemplo, incorpora grupos de harmônicos relacionados à fundamental *mi1* (41.25 Hz). Aqui, os quatro grupos de flautas do Grupo I formam um cluster que corresponde aos harmônicos 14, 15, 16 e 18; os quatro oboés do Grupo II, aos harmônicos 13, 15, 16 e 19 da mesma fundamental; os quatro clarinetes do Grupo III, aos harmônicos 16, 17, 21 e 22 da fundamental *mi0* uma oitava abaixo (20.6 Hz); e os quatro trompetes com surdina se aproximam dos harmônicos 20, 21, 24 e 28 da fundamental *mi-1*, ainda mais uma oitava abaixo (10.3 Hz). As notas graves de cada grupo são proeminentes e o papel dos instrumentos mais agudos é claramente colorístico. Stockhausen transpõe o registro da melodia para os sub-graves, numa inovação notável: as melodias permanecem articuladas e voláteis, e apesar do intervalo que separa o baixo e os harmônicos superiores – estes no meio da extensão audível – a identidade do grupo e o equilíbrio interno são consistentemente preservados (ele revisita essa região em *LUZIFER TANZ*, de *SAMSTAG aus LICHT*).²⁷(MACONIE, 2005: p. 339-340, grifos nossos)

27) Em tradução livre de: “Each of the four concealed instrumental groups comprises a bass instrument, representing a fundamental, or a second, or a fourth harmonic (Stockhausen’s registrations are octave-transposable, like an organ), above which is superimposed a cluster of four higher harmonics or their equal-tempered equivalents; thanks to the foreground clusters, their precise tuning is not clearly audible and therefore not critical. The principle is similar to the tuning in Sternklang: for example the first “frame” of music incorporates groups of harmonics relating to the fundamental pitch *e 1* (41.25 hertz); here the four flutes of Group I form a cluster corresponding to harmonics 14, 15, 16, and 18; the four oboes of Group II, to harmonics 13, 15, 16, and 19 of the same fundamental, the four clarinets of Group III to harmonics 16, 17, 21, and 22 of a fundamental *e 0* an octave lower (20.6 hertz); and the four cup-muted trumpets approximate to harmonics 20, 21, 23, and 28 of a fundamental *e -1*, yet another octave lower (10.3 hertz). The bass notes of each group are prominent and the role of the higher instruments is self-evidently coloristic. Stockhausen’s transposition of the melody register into the sub-bass is a remarkable innovation: the melodies remain articulate and volatile, and despite the interval gap separating bass and upper harmonics, the latter in the middle of the audible range, group identity and internal balance are consistently preserved (he revisits

A partir dessa descrição detalhada, pode-se notar a influência da música gagaku (a ser discutida adiante) na poética de Stockhausen. Embora o conteúdo harmônico dos clusters em *TRANS* não tenha relação direta com os acordes do órgão de boca *shō* utilizado na música japonesa (sua relação intervalar não equivale aos acordes do instrumento nipônico), sua sonoridade geral é bastante similar à daquele instrumento no *gagaku*. O compositor e musicólogo Robin Maconie diz:

Stockhausen estava ciente do uso de densas misturas harmônicas no gagaku japonês, associado ao *shō*, um tipo de órgão de boca (...), com uma intensidade de efeito descrita por Messiaen como ‘féroce mais immobile’ (feroz, porém imóvel).²⁸ (MACONIE, 2005: p. 338)

A articulação da forma em suas trinta e três partes, feita por meio de uma laçadeira de tear automático (cujo som remete aos aparelhos de mudança de via férrea, que controlam o acesso dos trens aos trilhos das ferrovias) que soa a intervalos quase regulares – aproximadamente vinte segundos a princípio, mas aumentando com o passar do tempo, seguindo um padrão sistemático – também é similar aos padrões colotômicos utilizados no *gagaku*, e dá a deixa para a mudança de blocos sonoros das cordas, bem como de novas articulações nos outros naipes.

Três anos depois, Stockhausen retomaria o contato com a cultura japonesa. *INORI* (1973-74, adorações para um ou dois solistas, orquestra e regente²⁹) é uma composição estruturada em uma série de treze posturas de reza, na qual cada postura é associada a uma frequência, uma vogal, um andamento e uma dinâmica. Em japonês, *inori* (祈り) pode significar “reza, invocação, adoração”, e sua interpretação varia de acordo com o contexto.

Embora a partitura especifique que as partes solistas, tendo sido concebidas como linhas melódicas para instrumentos, possam ser interpretadas de diversas maneiras e por diferentes tipos de solistas, a relação entre os solos gestuais e a resposta orquestral é tão marcante que a obra tem constantemente sido interpretada com dançarinos-mímicos no papel de solistas.

A obra retoma o processo de composição por *fórmula*, projetando uma melodia de treze sons mais duas repetições em cinco seções que articulam a forma, em projeções focadas em ritmo, intensidade (volume), melodia, harmonia e, finalmente, polifonia. Diferentes gestos do(s) solista(s) indicam diferentes respostas da orquestra: a mão fechada em frente ao coração, por exemplo, corresponde à nota *sol*, em *pianissimo* e na maior duração determinada pela fórmula; esse mesmo gesto em um movimento para longe do corpo corresponde a um *crescendo*, de *pianissimo* a *fortissimo*, subdividido em 60 graus³⁰.

this region in “Luzifer Tanz” from *Samstag aus LICHT*.”

28) Em tradução livre de: “Stockhausen was also well aware of the use of dense harmonic mixtures in Japanese gagaku, associated with the *shō*, a form of mouth organ (...), with an intensity of effect described by Messiaen as ‘féroce mais immobile’ (motionless ferocity).”

29) A obra tem três instrumentações, todas contidas no nº 38 do catálogo do compositor. A primeira, para grande orquestra; a segunda, para orquestra de câmara (33 instrumentistas); a terceira, para tape. Há, ainda, o nº 38 1/2, *VORTRAG ÜBER HU*, para um cantor, uma análise musical de *INORI*.

30) O compositor assim definiu na nota de programa do concerto de estreia da obra (grifos do autor): “O desenvolvimento dos níveis de volume e das curvas de volume para os diferentes períodos de tempo se baseiam

Stockhausen via nessa obra algumas grandes inovações (“descobertas fundamentais para todos os músicos”³¹). Primeiro, na notação – que, segundo o compositor, é a primeira a descrever cada gesto do corpo humano em notação musical, sendo, portanto, “uma obra chave para um novo desenvolvimento de notação para a dança”³². Segundo, porque *INORI* é um estudo de dinâmicas que, somada ao timbre (*Klangfarben*) permite o que o compositor chamou de composição com níveis de energia sônica. Terceiro, porque a obra incluiria um novo conceito de composição no tempo, que utiliza várias camadas de tempos cromáticos (STOCKHAUSEN, 1978: p. 234-235).

Embora haja um claro exagero, por parte do compositor, em afirmar ter convertido todos os gestos humanos de adoração – posto que a partitura contém apenas 13 gestos, inspirados em posições de adoração de diversas partes do mundo –, é certo que a obra é uma das primeiras, no repertório contemporâneo, a utilizar o gesto não-musical como origem do som: do ponto de vista da plateia, os movimentos dos solistas (que não são visíveis para os músicos) parecem fazer surgir o som criado pela orquestra. Por outro lado, o estudo de dinâmicas apresentado na obra é, de fato, extremamente detalhado, introduzindo diversos níveis sistematizados de gradação e oferecendo um catálogo de combinações orquestrais virtualmente inédito. No que se refere à sobreposição de diversas camadas de tempos cromáticos, é provável que a peça apresente novos desenvolvimentos em relação à *GRUPPEN*, que já introduzira tal técnica. Porém, parece-nos excessivo dizer que o conceito em si seja novo, uma vez que o próprio compositor já o explorara quase vinte anos antes.

O uso do *rin* em *INORI* reforça o caráter estético associado à meditação religiosa oriental, especialmente nas primeiras seções da obra, em que a sustentação de uma nota em uníssono pela orquestra soa como a evocação *om/aum*, descrita nos Upanixades³³ como uma unidade mística que a tudo abrange, e que representa tanto os aspectos manifestos ou materiais (*saguna brahman*) quanto os não-manifestos ou imateriais (*nirguna brahman*). Um elemento recorrente na criação de Stockhausen, e presente também nesta obra, é o destaque dado aos solistas como representações visuais dos eventos sonoros, característico do *gagaku* japonês. Outro fator de destaque é o desdobramento da estrutura musical. Iniciando-se em um uníssono oitavado

nas *escalas de volume*. Tais escalas têm 60 níveis de volume, do extremamente baixo ao extremamente alto. Esses graus são diferenciados na forma que uma nota é tocada por diferentes números de instrumentos simultaneamente. Por exemplo, Grau 1: uma flauta, pianissimo; Grau 2: duas flautas pianissimo; Grau 3: um clarinete e um violino pianissimo; Grau 4: uma flauta, um clarinete e um violino pianissimo... etc. até o Grau 60: quatro flautas, mais quatro oboés, mais quatro clarinetes, mais quatro trompetes mais 26 violinos, todos fortissimo.” (STOCKHAUSEN, 1978: p. 215-216, grifos do autor). Em tradução livre de: “Die Entwicklung der Lautstärkegrade und Lautstärkekurven für die einzelnen Zeitdauern basiert auf *Lautstärkekalen*. Diese Skalen haben 60 Lautstärkegrade zwischen extrem leise und extrem laut. Die Grade sind dadurch unterschieden, daß ein Ton von verschieden vielen Instrumenten gleichzeitig gespielt wird; zum Beispiel Grad I: nur eine Flöte pianissimo; Grad 2: zwei Flöten pianissimo; Grad 3: eine Klarinette und eine Violine pianissimo; Grad 4: eine Flöte, eine Klarinette, eine Violine pianissimo... usw. bis zu Grad 60: vier Flöten plus vier Oboen plus vier Klarinetten plus vier Trompeten plus 26 Violinen, alle fortissimo.”

31) STOCKHAUSEN, 1978: p. 234-235.

32) *Idem*: p. 234.

33) Coleção de textos Védicos que contém os primeiros registros em escrita de conceitos centrais do hinduísmo, budismo e jainismo.

na nota *sol*, tocado em notas longas e sem ritmo. A obra então se desdobra em cinco seções, denominadas ritmo, dinâmica, melodia, harmonia e polifonia, gerando um efeito de observação microscópica da nota e efetivando um *accelerando*, do ponto de vista da percepção, por meio da transição de uma única nota sustentada para uma polifonia entre seções da orquestra.

TIERKREIS (1974-75, 12 melodias dos signos estelares para um instrumento melódico e/ou acordal) e *SIRIUS* (1975-77, para música eletrônica, trompete, soprano, clarone e baixo) são obras relacionadas, e constituem a primeira abordagem do compositor à ideia de estruturação de um ciclo de obras independentes que se interligam por uma temática comum. Também denotam uma transição místico-religiosa, por parte do compositor: de uma origem cristã (Stockhausen fora criado como católico), passando por um período de absorção do pensamento religioso oriental, e chegando a um pan-misticismo pessoal que incorporaria elementos de filosofia e religião orientais e ocidentais³⁴.

Enquanto *TIERKREIS* trata dos doze signos do zodiaco (e, indiretamente, dos doze meses do ano), *SIRIUS* expande o conceito cíclico para agrupamentos em grupos de quatro: os elementos (terra, fogo, água, ar), as direções cardeais (norte, leste, sul, oeste), os períodos do dia (madrugada, manhã, tarde, noite), os estágios da vida (semente, botão, flor, fruto), as estações do ano (primavera, verão, outono, inverno). As estações incorporam as melodias referentes aos signos de Áries, Câncer, Libra e Capricórnio em *TIERKREIS*, signos que marcam a transição entre estações – em 2014, a primavera do hemisfério norte se iniciou em 20 de março (a regência do signo de Áries começa em 21/03); o verão, em 21 de junho (a regência de Câncer começa em 22/06); o outono teve início em 23 de setembro (mesma data em que se inicia a regência de Libra); e o inverno, em 21 de dezembro (primeiro dia da regência de Capricórnio).

Segundo o analista musical Peter Britton (1985: p. 516), *SIRIUS* agrega ao repertório do compositor maneiras de relacionar as diferentes melodias que não pela mera superposição, mas também pelo que o autor chama de sistema de fertilização mútua: processos de transformação em que uma melodia incorpora características da outra, permitindo transições graduais entre os elementos constituintes da obra. Um sistema de transformação constante, em que

as quatro melodias principais governam por cerca de 1/4 de hora cada, e todas as 12 melodias compartilham a hora, da mesma maneira que as 12 horas compartilham o relógio. (...) A RODA é mudança e transformação constante: os ritmos, melodias, timbres de Áries, Câncer, Libra e Capricórnio transformam-se independentemente e, por vezes, em conjunto. Sempre há uma [melodia] em ascendência, uma em movimento, e a terceira e quarta melodias imergem silenciosamente, ainda que brevemente. Tudo é feito a partir dessas quatro melodias. As outras oito melodias de *TIERKREIS* – 2 para cada estação – aparecem apenas por si mesmas, não são metamorfoseadas.³⁵ (STOCKHAUSEN, 1978: p. 305)

34) A esse respeito, cf. GODWIN, 1998.

35) Em tradução livre de: "Die vier Hauptmelodien regieren jede ca. 1/4 Stunde lang, und alle 12 Melodien teilen die Stunde wie die 12 Zehlen der Uhr. (...) Im RAD ist alles ständige Wandlung und Verwandlung: Rhythmus, Melodie,

Stockhausen afirma ainda que, ouvindo *SIRIUS* (especialmente sua seção central), pode-se redescobrir as possibilidades que a música eletrônica provê com seus meios e formas, uma nova percepção das rupturas, transformações e fusões que podem surgir de figuras sonoras – resultados impensáveis na música anterior, e que “nos aproximam cada vez mais da arte da metamorfose na natureza”³⁶. O panmisticismo do compositor, fortemente ancorado na ciclicidade natural, espelha características típicas das religiões pagãs e animistas, demonstrando uma preocupação cada vez maior com a interrelação entre o humano e o natural. Como veremos adiante, tal relação de circularidade e proporção está na base do pensamento musical do compositor.

DER JAHRESLAUF (1977, para orquestra moderna, tape e projecionista de som) foi encomendada por Toshiro Kido para a orquestra do Teatro Nacional de Tóquio, que solicitara a criação de uma peça para dançarinos e orquestra de *gagaku*³⁷. Nesse dialeto³⁸ musical japonês, o ensemble típico contém três flautas piccolo (*ryūteki* ou *komabue*), três instrumentos de sopro de palheta dupla semelhantes ao oboé (*hichiriki*), três órgãos de boca (*shō*), dois alaúdes de quatro cordas (*biwa*, também chamado de *gakubiwa*), duas cítaras de treze cordas (*gakusō*, também chamado de *koto*), um pequeno gongo (*shōko*), um tambor grande (*taiko*) e um tambor pequeno (*kakko*, que normalmente é tocado com baquetas pelo líder do grupo). Cada instrumento tem uma função pré-determinada: flautas e oboés tocam uma melodia em heterofonia e podem harmonizar com os órgãos de boca, embora isso não seja obrigatório. Alaúdes e cítaras executam desenhos melódicos, que são transpostos de acordo com o desenrolar da peça; os instrumentos de percussão – gongo e tambores pequeno e grande – indicam tanto a periodicidade (semelhante ao compasso na música ocidental) quanto a forma musical.

Obra única no catálogo do compositor, por seu uso deliberado de gestos e instrumentos tradicionais japoneses, *DER JAHRESLAUF* reflete a investigação constante de Stockhausen acerca dos extremos de tempo, de mobilidade *versus* imobilidade. Stockhausen ficou impressionado com o senso de exatidão temporal dos japoneses, encontrando, nas artes tradicionais nipônicas,

Klangfarbe von ARIES – CANCER – LIBRA – CAPRICORN verwandeln sich unabhängig und manchmal auch gemeinsam ineinander. Immer auch ist eines im Kommen, wenn ein anderes im Gehen ist, und die dritte und die vierte Melodie tauchen dabei leise oder nur kurz auf. Alles ist aus diesen 4 Melodien gebildet. Die anderen 8 Melodien vom TIERKREIS erscheinen – je 2 in einer Jahreszeit – nur für sich, sie sind nicht für Metamorphosen verwendet.”

36) STOCKHAUSEN, 1978: p. 305. Em tradução livre de: “(...) und die immer näher an die Kunst der Metamorphose in der Natur herankommen.”

37) O termo *gagaku* significa “nobre, refinado”, e se refere à música tradicional da corte japonesa – uma das práticas musicais melódicas e harmônicas mais antigas do mundo, praticada desde o período Heian (784-1185 EC). Este dialeto musical é discutido parcialmente neste trabalho; para mais detalhes, cf. MALM, 2000; TOKITA-HUGHES, 2008.

38) O dicionário Aurélio define dialeto como “variante regional (ou social, ou etária) de uma língua”. No contexto deste trabalho (e considerando que a língua portuguesa entende *idioma* como uma maneira de falar de um grande grupo, *dialeto* como uma variante de um grupo menor, e *idioleto* como a maneira de um indivíduo falar), consideramos as características comuns a todo um corpus de produção musical (como a música tradicional japonesa) como um *idioma*; as características peculiares a uma determinada maneira de fazer musical (como o *gagaku* ou o canto budista) como *dialetos*; e as características de um determinado compositor, como seu *idioleto*.

diversos exemplos de suas próprias preocupações: a velocidade de reação dos lutadores de *sumô*, em contraste com seu peso; a calma e imobilidade, seguida de gestos precisos e rápidos da caligrafia tradicional. “Em sua primeira experiência com a cerimônia do chá, ficou encantado em saber que o ritual não tinha como foco as boas maneiras, ou sequer o chá, mas sim a precisão de timing em saber quando e como beber, de forma a apreciar o momento de perfeição”³⁹. Ainda segundo Maconie (2005), a intenção do compositor, em *DER JAHRESLAUF*, foi criar um contador de tempo musical de uma maneira contemporânea. Isso se aplica inclusive ao título: em alemão, o radical *lauf* – raiz do verbo *laufen* e do substantivo *Läufer* (respectivamente, *correr* e *corredor*) – indica não apenas curso a ser percorrido, mas também a ação de correr.

Na peça, quatro dançarinos-mímicos perfazem em diferentes velocidades os movimentos, isto é, as escalas e proporções temporais das quatro colunas de um tabulador cronológico que marca os ciclos de milênios, séculos, décadas e anos. Essas quatro colunas são visíveis ao fundo da plataforma, atrás dos músicos. À frente do palco, quatro pequenas passarelas com as formas dos dígitos do ano em que a peça está sendo apresentada (na estreia, 1-9-7-7). Atrás de cada dígito, um grupo de instrumentos, cuja parte musical é calculada para corresponder à velocidade de mudança associada ao seu respectivo ciclo: para os milênios, os *shō* (órgão de boca); para os séculos, as flautas *ryūteki* (flautas piccolo de madeira) e, demarcando o início de cada ciclo, o *shōko* (pequeno gongo); para as décadas, os *hichiriki* (instrumento de madeira com palheta dupla) e o *kakko* (pequeno tambor em formato de ampulheta) como marcador; finalmente, para os anos, o *gakusō* (espécie de cítara horizontal japonesa) e o *gakubiwa* (alaúde japonês), com o *taiko* (grande tambor, semelhante ao bumbo sinfônico) como contador.

A peça recebeu duas versões posteriores: uma adaptação para concerto com instrumentos ocidentais e tape; e uma versão teatral, que pode ser apresentada como o primeiro ato da ópera *DIENSTAG aus LICHT*, em que são incluídos todos os personagens (corredores-dos-anos, juízes, personagens das *Tentações* e *Incentivos*, além de Lúcifer e Miguel, personagens centrais de *DIENSTAG*), bem como obra independente quasi-concertante, com *ensemble*, cantores solistas e tape. Posto que a composição desta obra antecede a elaboração da *super-fórmula* que estrutura a criação do ciclo operístico de Stockhausen, sua incorporação em *DIENSTAG* é um tanto tênue, de caráter mais conceitual que musical. Para costurá-la à trama de seu ciclo operístico, o compositor acrescentou partes cantadas e faladas para dois dos personagens, Lúcifer e Miguel.

1.2 – PROCESSOS TEÓRICO-COMPOSICIONAIS

Aqui, pretendemos apresentar uma sinopse abrangente dos principais processos teórico-composicionais utilizados por Stockhausen, analisando-os brevemente para melhor ilustrar o desdobramento das ideias musicais do compositor. A intenção é fornecer um panorama de sua produção, de forma a facilitar a compreensão do papel que *DER JAHRESLAUF*, objeto de

39) MACONIE, 2005, p. 397. Em tradução livre de: “At his first encounter with the Japanese tea ceremony, he was fascinated to discover that the ceremony was not so much about manners, or even about tea, but rather about the rightness of timing, of knowing precisely when and how to drink, in order to savor the moment of perfection.”

análise desta pesquisa, tem no corpus de sua obra. Observaremos como, em sua totalidade, a produção do compositor alemão é, mais que um desenvolvimento de novas ideias, um desdobramento e aprofundamento das mesmas inquietações do início de sua carreira, ou seja, as questões associadas ao tempo musical. Tal observação se concentrará no período entre o início da carreira profissional de Stockhausen, em 1950, até a escrita de *DER JAHRESLAUF* em 1977 – quando, segundo o próprio compositor, é concebida a ideia de construir um ciclo operístico pautado sobre uma mesma fórmula tríplice (STOCKHAUSEN, 1997). A produção posterior a esse ano será mencionada, quando necessário, apenas para efeito de contextualização, sem que se pretenda analisar a fundo as questões composicionais implicadas nas criações posteriores a 1977.

O MODELO PARADIGMÁTICO DE KUHN

Embora Stockhausen tenha escrito muito sobre suas obras e seus processos composicionais, raras vezes analisa em profundidade obras específicas em sua totalidade – seus textos se posicionam como falas e comentários sobre suas obras. O musicólogo Alcedo Coenen propõe que a produção ensaística do compositor não seja abordada como teoria musical, mas como uma mistura de filosofia, teoria e composição (COENEN, 1994: p. 201), e defende que se considere a produção do compositor alemão como um paradigma, conceito entendido a partir de Thomas Kuhn.

Em *Estrutura das revoluções científicas*, Kuhn considera a produção científica como uma sequência de paradigmas, na qual, durante um período de “ciência normal”, é produzido conhecimento a partir de modelos estabelecidos. Tais modelos, em um dado momento, não dão conta de explicar certas anomalias (problemas insolúveis, de acordo com o pensamento padrão de uma dada época), que são resolvidas com uma mudança de ponto de vista – uma quebra de paradigma – que, segundo Kuhn, não podem ser racionais, lógicas⁴⁰. Essas mudanças de ponto de vista são denominadas “revoluções”, e as crenças dos cientistas são desafiadas em tais períodos. Coenen diz que “a importância da análise de Kuhn está, principalmente, em sua observação de que momentos decisivos no desenvolvimento científico não são racionais, e que a verdade científica é relativa”⁴¹.

Embora seja patente, Coenen deixa de notar um fator de extrema importância: em arte, diferentemente de ciência, não existe “certo” e “errado” (o fundamento do pensamento científico ao qual se aplica o modelo paradigmático de Kuhn). Não há equivalência entre as pulsões e ansiedades criativas de uma determinada cultura – como, por exemplo, a da geração de Darmstadt, da qual faziam parte não apenas Stockhausen, mas também Boulez, Pousseur,

40) “Mas se novas teorias são chamadas para resolver as anomalias presentes na relação entre uma teoria existente e a natureza, então a nova teoria bem sucedida deve, em algum ponto, permitir previsões diferentes daquelas derivadas de sua predecessora. Essa diferença não poderia ocorrer se as duas teorias fossem logicamente compatíveis.” (KUHN, 1998: p. 131).

41) COENEN, 1994: p. 202. Em tradução livre de: “The importance of Kuhn’s analysis mainly lies in his observation that decisive moments in scientific development are not rational, and that scientific truth is relative.”

Berio e outros – com a necessidade científica de respostas gerada por incongruências entre nossos modelos teóricos e aquilo que é observado empiricamente – como quando da definição do campo da mecânica quântica (e, posteriormente, da física quântica), no início dos anos 1920. Ainda assim, embora sua premissa seja questionável, os achados de Coenen são coerentes com a obra de Stockhausen e, por isso, os referenciamos aqui.

Coenen se vale do conceito de paradigma e da estruturação dos períodos de “ciência normal” de Kuhn para descrever conjuntos de crenças e teorias em música, notando que um paradigma é um conjunto de normas e hábitos utilizados para orientar a produção científica, e que muitas dessas regras não são discutidas em função seu valor auto-evidente para os membros de tal comunidade. O pressuposto de Coenen se baseia na existência, em condições similares, de regras, normas e práticas na música no período entre as duas grandes guerras (1919-1939 EC), para argumentar as práticas composicionais de Stockhausen (e, por extensão, da geração de Darmstadt) como rupturas de paradigma. Embora tal noção nos pareça errada⁴², entendemos que Coenen deriva daí alguns argumentos relevantes para o estudo da produção ensaística e composicional de Stockhausen.

Sendo o paradigma um conceito mental, para estudá-lo é necessário, então, ver aquilo que está implícito na mente de seus praticantes. Kuhn subdivide o paradigma em quatro campos: valores, modelos, generalizações e exemplares.

Valores são as crenças básicas de uma comunidade científica, concernentes às suas questões e pressupostos filosóficos, que podem ser reduzidos a questões como “quais são as entidades fundamentais de que o universo é composto?”. *Modelos* são metáforas ou imagens que refletem as crenças básicas de uma comunidade científica de forma concreta (“as moléculas de um gás comportam-se como pequeninas bolas de bilhar elásticas movendo-se ao acaso”⁴³), ajudando a especificar problemas científicos e resolvê-los. *Generalizações* são ideias explícitas, compartilhadas por uma comunidade científica, que refletem de forma lógica e sumariada uma visão de mundo, podendo ser apresentadas com linguajar técnico (como uma equação matemática, “ $f = ma$ ”) ou por meio de definições verbais (“Para toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade”). Por fim, *exemplares* são resoluções concretas para problemas, funcionando como exemplos de condução e do funcionamento do mundo.

Coenen transpõe o pensamento de Kuhn para o âmbito da composição musical, tratando-a como paradigma de criação e definindo-a em pressupostos musicais (valores), regras para um método de trabalho (generalizações), imagens utilizadas para defini-la (modelos), e obras que servem de referência (exemplares), observando que “analisar um paradigma composicional significa descrever estes quatro aspectos e suas interrelações”⁴⁴.

42) No mínimo, essa suposta ruptura com a tradição já havia sido mediada pela segunda escola de Viena.

43) KUHN, 1970, p. 228-229.

44) COENEN, 1994: p. 204. Em tradução livre de: “Analyzing a compositional paradigm means describing these four aspects and their interrelationships.” Ainda na mesma frase, autor diz que “It also means answering four essential questions: why the composer composes, what his examples are, how he imagines his music, and how he tries to achieve his goal.” No entanto, entendemos que responder à algumas dessas questões – particularmente

O CONCEITO DE PARADIGMA COMPOSICIONAL EM STOCKHAUSEN

Exemplares

Coenen define os exemplares de Stockhausen (criações “clássicas”, estabelecidas e reconhecidas por sua qualidade no meio musical) como sendo as obras discutidas nos textos e artigos do compositor alemão: a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Bartók; o *Concerto*, op. 24, e o *Quarteto de cordas*, op. 28, de Webern; *Jeux*, de Debussy; *Le marteau sans maître*, de Boulez; a obra de Mozart; e a produção visual de Mary Bauermeister⁴⁵. Coenen chama a atenção para o fato de que Stockhausen não toma tais obras como exemplos diretos mas, antes, como pontos de partida para suas teorizações, e que suas próprias obras se tornam exemplares de seu paradigma composicional para criações subsequentes.

Modelos

O pensamento musical de Stockhausen estaria amparado em quatro modelos principais: o mundo vibratório, o *continuum*, a espiral e a galáxia. A primeira imagem é bem caracterizada nos escritos do compositor: vibração entendida como uma movimentação aproximadamente periódica de energia, expressa em termos de frequência, amplitude ou probabilidade⁴⁶; pode-se encontrá-las, em suas composições, nos uso dos conceitos de *pontos* e *grupos*, incorporados do pensamento serial integral, e que implicam um sistema de proporções (fenômenos se relacionam por meio de proporções).

O *continuum* designa uma linha que conecta dois extremos, criando graus de transição entre eles; também pode ser descrito como um círculo, o ato de construção que integra todos os elementos. Já a imagem da espiral une as duas figuras aparentemente contraditórias: o círculo e a linha (neste caso, uma seta) – esta última representando a força inovativa, o ato de escuta, criando uma integração entre construção e aventura.

A metáfora da galáxia reflete a ideia de interrelação entre as partes integrantes, mas que ainda permite a existência de subgrupos (como sistemas solares). Tal metáfora reforça o sistema de proporções aludido no princípio vibratório mencionado acima.

Entendemos que o modelo, para Stockhausen, era mais a observação empírica do universo natural, com foco nos ciclos e mecânicas naturais, e menos as teorias e equações desenvolvidas pela ciência para explicar tais eventos. Assim, ao invés de se valer de teorias

“porque o compositor compõe” e “como ele imagina sua música” – seja, para todos os efeitos práticos, impossível.

45) Artista visual, Mary Bauermeister esteve envolvida com a Pop Art e o movimento Fluxus. Participou dos cursos de composição de Darmstadt em 1961, e colaborou com Stockhausen na peça-happening teatral *Originale*. Sua primeira exposição solo, no Setedelijk Museum de Amsterdam em 1962, contou com uma programação de música eletrônica dirigida pelo compositor. Ela e Stockhausen foram casados entre 1967 e 1972, e tiveram dois filhos: Julika e Simon. (HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 11; e STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Texte zur Musik*, vol. 2, edited by Dieter Schnebel. Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, p. 167).

46) Num paralelo com a cosmogonia hindú – descrita em diversas escrituras hindús, entre eles o *Bhagavad Gita* – Stockhausen acreditava que o cosmo expande e se contrai (como numa respiração). Esse movimento seria a fundamental do universo, e todas as outras coisas (de galáxias a átomos) seriam parciais dessa fundamental.

matemáticas para estabelecer sistemas de proporção entre as partes e o todo em suas obras, o compositor se amparava no fato empírico em si, resguardando a si a opção de utilizar proporções variáveis, que se adequam aos conceitos de suas obras individualmente⁴⁷. Assim como com os exemplares, os modelos do compositor alemão servem mais como ponto de partida do que como modelos diretos a serem imitados fielmente.

Generalizações

Em composição musical, aquilo que Kuhn define como generalizações pode ser entendido como métodos de trabalho. Coenen os subdivide em princípios de trabalho (maneiras de gerar e organizar materiais); materiais de trabalho (quais matérias primas são utilizadas); e fundamentos de construção (como os materiais são aplicados). No caso de Stockhausen, suas generalizações são criadas a partir do pensamento do serialismo integral, que marcou o início de sua carreira:

- seus princípios de trabalho são *serialismo* e *intuição* – a partir das duas principais práticas composicionais do compositor (o serialismo integral da década de 1950 e os planos processuais da década de 1960), defendidos tanto prática como teóricamente em diversas produções musicais e ensaísticas da época;
- seus materiais de trabalho abrangem de *pontos à fórmula* – expandindo de forma fractal o pensamento serial desenvolvido na década de 1950 por Boulez, Pousseur e Goeyvaerts (entre outros, incluindo o próprio Stockhausen), transformando-o em processo: *pontos* que levam a *grupos*, que levam a *momentos* ou *processos*, que levam a *fórmulas*; e
- seus fundamentos de construção são *serialização* e *projeção de fórmula* – a criação de proporções entre dois valores extremos de um determinado parâmetro ou elemento musical, que são então projetadas sobre outros parâmetros ou elementos.

Valores

O pressuposto fundamental sobre o qual são elaboradas as obras é o que Coenen chama de ‘relatividade progressiva’: “(...) é a ideia de que tudo se desenvolve progressivamente, relacionando-se com estágios anteriores do desenvolvimento; cada estágio no desenvolvimento é relativo ao próximo”⁴⁸. Tal fundamento se ancora na principal técnica de composição da tradição europeia (desenvolvimento e variação de temas), mas é aqui expandido a partir do pensamento serial.

Para Stockhausen, essa relatividade progressiva não se restringe apenas à música. O próprio compositor, em diversos de seus textos e entrevistas, afirma entender que tudo está

47) Como já foi mencionado (e se verá no Capítulo 4 em maior detalhe), DER JAHRESLAUF funciona como um contador temporal musical, com camadas equivalentes a milênios, séculos, décadas e anos. No entanto, ao invés de utilizar uma base 10 (10 anos na década, 100 anos no século etc.), Stockhausen utiliza uma base 7: 7 anos na década, 49 (7x7) no século etc.

48) Em tradução livre de: “[It is not a relativity pur sang, neither is it a relativism;] it is the idea that everything is developing progressively, relating itself to previous stages in the development; every stage in the development is relative to the next stage.” (COENEN, 1994: p. 206)

relacionado no universo, e que tudo pode ser traduzido musicalmente, uma vez que todo objeto produz uma vibração que pode, por sua vez, ser transformada em ondas acústicas – daí sua crença na capacidade de se mudar a percepção das pessoas, já que “quando um ser humano vivencia algo acústico, ele será modificado, pois é modulado pelas vibrações, todos os seus átomos são modulados (...)”⁴⁹. Logo, a composição deveria refletir o universo, dando às pessoas uma oportunidade de expandir suas consciências.

DO MICRO AO MACRO: GENERALIZAÇÕES KUHNIANAS NA OBRA DE STOCKHAUSEN

Princípios de trabalho

O serialismo de Stockhausen não seria apenas uma ordenação de valores (de frequência, duração, intensidade...), mas sim uma maneira de mediar dois extremos, explicitado no seguinte algoritmo:

- 1) definição de um dualismo como ponto de partida (inovação);
- 2) criação de uma escala entre os dois extremos (integração);
- 3) transformação da escala criada em ponto de partida para um novo dualismo (recursivização).

Esse recurso é aplicado de forma que o surgimento de um novo parâmetro se dê apenas *em relação a um parâmetro já existente*. Se considerarmos o dualismo “lento-rápido”, pode-se criar uma integração entre dois extremos metronômicos (60 bpm e 150 bpm) por meio de doze incrementos de 7.5 bpm, gerando a seguinte escala de valores metronômicos:

60 - 67.5 - 75 - 82.5 - 90 - 97.5 - 105 - 112.5 - 120 - 127.5 - 135 - 142.5 - 150

Assim, temos que 82.5 bpm é mais rápido que 60 bpm, porém mais lento que 150 bpm. Uma vez definida a escala e após seu uso em algum contexto composicional, podemos presumir que o compositor queira preservar alguma margem de liberdade criativa, já que não se pode saber se o intérprete conseguirá executar um andamento de 82.5 bpm com absoluta precisão. Assim, um novo dualismo surge (tempo preciso-tempo performático), que acrescenta um novo parâmetro (liberdade), que por sua vez pode ser definido, utilizado e graduado na composição, garantindo constante renovação estilística sem a necessidade de abandono de ideias anteriores.

Outro princípio de trabalho importante para Stockhausen, comentado e explicado por ele em diversas de suas entrevistas nos anos de 1970, é o da intuição: “Intuição, para mim, é um nível mais alto de consciência acima e além do mental”⁵⁰. Por razões óbvias, é impossível identificar exatamente quais materiais são oriundos desse princípio, mas pode-se detectar sua existência em função de uma característica consistente em toda a obra de Stockhausen: uma vez traçado um plano de criação exato, o compositor cria desvios e variações não

49) STOCKHAUSEN, 1978: p. 395. Em tradução livre de: “Wenn ein Mensch etwas Akustisches erlebt, wird er verändert, weil er durch die Schwingungen moduliert wird, seine ganzen Atome werden moduliert (...)”.

50) MACONIE, 2009: pg. 42.

contemplados no planejamento (KOHL, 1990: p. 264)⁵¹. Segundo o próprio compositor, “eu não me interesso pelo serialismo como tal. É apenas uma técnica que descobri ser capaz de expressar os pensamentos que tenho, ou de organizar as massas de imagens e sons que me vêm à mente”⁵².

Materiais de trabalho

O que se pode considerar como os materiais de trabalho de Stockhausen foram gerados por meio de uma crescente serialização de parâmetros em sua produção musical, cristalizados nos elementos *pontos, grupos, momentos, processos e fórmulas*.

O material base das obras de Stockhausen é o parâmetro sonoro físico, particularmente os parâmetros de frequência, duração, dinâmica, timbre e posição (quer no espaço – como na *Raummusik* –, quer no registro). É recorrente a serialização desses cinco parâmetros de maneira escalar: escalas de dinâmica orquestral – em *INORI*, o compositor estruturou quatro escalas, agrupadas em dois grupos que combinam quantidade de instrumentos (de 1 a 42 instrumentos) e dinâmica (de *pp* a *ff*), para produzir 60 graus de intensidade sonora: a *Escala A* (para instrumentos agudos), de uma única flauta tocando *pp*, até todos os 42 instrumentos agudos soando em *ff*; e a *Escala B* (para instrumentos graves), de uma única trompa soando em *pp*, até todos os 42 instrumentos graves soando em *ff* (INGRAM, 2009: online) – escalas de harmonicidade (da nota ao ruído), e de relações de frequência e duração (sintetizando dois parâmetros em um único elemento⁵³).

Stockhausen afirmava que a diferença entre esses dois últimos parâmetros era apenas uma questão de distância temporal, já que uma frequência é uma recorrência periódica em pequena escala; e uma duração é o mesmo, mas em proporção maior. A partir disso, concebeu sua teoria da unificação temporal. No entanto, embora dentro de certas condições sinais musicais possam de fato ser representados numa escala puramente temporal, tais representações não são as melhores para a análise ou síntese sonora eletrônica (JACKSON, 2008: p. 5). Ademais, como já apontamos antes, seu entendimento parte do mesmo erro de pressuposto de Cowell, qual seja: ritmo e infrassom são eventos físicos distintos.

Os parâmetros sonoros foram cristalizados em *pontos*, entidades únicas que combinam, cada uma, todos os cinco parâmetros sonoros físicos. Na chamada técnica pontilhista do serialismo integral, compositores formulavam séries para todos os parâmetros trabalhados na

51) Além disso, o próprio Stockhausen já deu declarações sobre o tema: “Agora, eu posso escrever esse tipo de música [música resultante de intuição]! Antes eu não podia, porque não sabia como fazê-lo” (“Ich kann heute solche Musik richtig aufschreiben! Das habe ich vorher nicht gekonnt: Ich kannte sie ja gar nicht.” (STOCKHAUSEN, 1989b: p. 325).

52) STOCKHAUSEN, Karlheinz; LOUDEN, Jim. Entrevista gravada em 22 de abril de 1964, transmitida no segundo episódio de uma série de treze programas intitulada Stockhausen in Retrospect, WUHY-FM (Philadelphia), 1965. *Apud* KOHL, 1990, p. 264. Em tradução livre de: “I am not interested in serialism as such. It’s just a technique which I have found, myself, to express the thoughts I have, or to organize the masses of images and sounds that come into my head.”

53) A esse respeito, cf. STOCKHAUSEN, 1956.

obra. Essas séries se sucediam ininterruptamente, o que, na prática, impedia a formação de figuras reconhecíveis do ponto de vista da percepção.

Pontos podem ser juntados em *grupos*, conjuntos de pontos conectados por qualidades em comum.

Por *grupo* refiro-me ao número de notas que pode ser distinguido separadamente a qualquer momento, o qual vai até sete ou oito. E elas precisam ter pelo menos uma característica em comum. Um grupo com somente uma característica em comum teria uma qualidade de grupo muito fraca. Poderia ser o timbre, poderia ser a dinâmica: digamos, por exemplo, que você tem um grupo de oito notas, todas diferentes em duração, altura e timbre, mas são todas suaves. Essa característica comum faz delas um grupo. (STOCKHAUSEN, in MACONIE, 2009: p. 49, grifos nossos)

A técnica de *grupos* advém da constatação dos compositores da necessidade, por parte da escuta, de permanência e repetição de informação para a consolidação do discurso musical⁵⁴. Ao sustentar certos parâmetros enquanto os demais prosseguem em suas séries, foi possível constituir regiões mais perceptíveis à escuta, dando início, segundo Menezes, a “uma reconsideração das figuras musicalmente mais apreensíveis no seio do próprio serialismo integral”⁵⁵.

Na obra de Stockhausen, as características dos *grupos* podem ser definidas em termos de *direcionalidade*, *alcance*⁵⁶ e *densidade*, e esses novos parâmetros podem ser aplicados a cada parâmetro sonoro dos *pontos*: *direcionalidade* de frequência, duração, dinâmica, timbre e posição; *alcance* de frequência, duração, dinâmica, timbre e posição; e assim por diante.

A junção de *pontos* e *grupos* abriu caminho para uma nova dimensão, a da forma, que Stockhausen define como *momento* – coleções de *pontos*, *grupos* ou de citações de música pré-existente (*objets trouvés*), que devem ser escutados como se independentes do fluxo composicional, e podem ser parametrizados de duas maneiras⁵⁷:

1) Organização – de *Gestalt* (configuração, em que a individualidade dos componentes é ressaltada⁵⁸) à *Struktur* (estrutura, em que a coletividade dos componentes é ressaltada);

54) Nesse sentido, a discussão apresentada por Henri Pousseur em seus textos sobre a periodicidade musical são bastante esclarecedores: cf. POUSSEUR, 2009.

55) MENEZES, Flo. in: POUSSEUR, 2009: p. 116, nota 7.

56) Entendido como os extremos de um determinado parâmetro. Assim, se uma determinada seção da música tem durações que variam de semifusa à semibreve, seu alcance é longo; se as durações variam de mínima à semínima, seu alcance é curto. A mesma lógica se aplica aos outros parâmetros aqui discutidos.

57) Stockhausen discute esses parâmetros em maior profundidade em seu artigo “Momentform”, de 1963, utilizando como exemplo sua composição *Kontakte*.

58) Não confundir com a teoria da mente formulada pela Escola de Berlin, e que busca compreender a habilidade humana de adquirir e manter percepções significativas em um mundo aparentemente caótico. Não temos indícios de que Stockhausen tenha tido a intenção de estabelecer um paralelo entre sua obra e essa escola ao utilizar o termo *Gestalt*. No entanto, é possível que o compositor estivesse criando uma interpretação pessoal da famosa frase do psicólogo Kurt Koffka (“o todo é outro que a soma de suas partes”): se as partes devem permanecer reconhecíveis, e sua soma não anula suas individualidades, mas antes as reforça, então a *Gestalt* de Stockhausen pode ser entendida como uma leitura pessoal da *Gestalt* psicológica. Ademais, o parâmetro organização teria *Struktur* como extremo oposto à *Gestalt*, ou seja, situações em que o todo é a soma de suas partes. Encontramos, assim, um paralelo entre pontos (*Gestalt*) e grupos (*Struktur*) em um nível estrutural macro.

2) Tendência temporal – de *Prozess* (processo, o dinamismo dos componentes) à *Zustand* (condição, a estaticidade dos componentes).

Tal organização deu margem a criações em “plano processual” (*Prozess-plan*), tais como as obras *PLUS-MINUS*, *SOLO*, *SPIRAL*, *PROZESSION* e *KURZWELLEN*. Embora a partir da segunda metade da década de 1960 Stockhausen já não escrevesse tantos artigos teóricos, é possível inferir alguns novos parâmetros e elementos a partir de suas composições. O mais importante destes elementos é o *processo* (uma estrutura musical em que elementos são transformados); e o parâmetro central é a *mudança* (expressa em termos de aumento ou diminuição de qualquer um parâmetro em relação a qualquer outro), grafada nas partituras por meio de sinais de soma, subtração ou igualdade, afetando um determinado *ponto* ou *grupo*⁵⁹:

+ mais agudo **OU** mais intenso (dinâmica) **OU** mais longo **OU** mais segmentos
 – mais grave **OU** menos intenso (dinâmica) **OU** mais curto **OU** menos segmentos
 = mesmo registro (ou similar) **E** [mesma] dinâmica **E** duração **E** timbre **E** número de segmentos

Partituras tais como as de *PLUS-MINUS*, *SPIRAL*, *HYMNEN* e *TELEMUSIK* propõem ao intérprete um papel co-autoral, já que tais sinais devem ser lidos em relação à fonte escolhida. *PLUS-MINUS* e *SPIRAL* são os exemplos mais abstratos dessa ideia meta-composicional, em que cada leitura da obra é diferente das outras, na qual o processo de composição se torna parte da performance. Já em outras obras, como *HYMNEN* e *TELEMUSIK*, os mesmos elementos e transformações são aplicados pelo próprio compositor durante o processo de escrita, deixando um papel menor aos intérpretes.

Após cerca de uma década⁶⁰ escrevendo música indeterminada, em 1970 Stockhausen escreve a obra *MANTRA*, resultado do desenvolvimento da chamada técnica de composição por *fórmula*. Tal conceito parece ser uma materialização da maneira como Stockhausen encarava a diferença de postura composicional pré-1950 (chamada por ele de “música tradicional”) e aquela pós-1950 (“nova música”):

O que eu disse, então, é que na música tradicional você sempre vê o mesmo objeto – o tema ou o motivo – sob uma luz diferente, enquanto na nova música há sempre novos objetos na *mesma* luz. Você entende? Por “mesma luz”, quero dizer um conjunto de proporções – independentemente do quê seja proporcionado: as relações tornam-se mais importantes do que o que está sendo relacionado. Dessa forma, pode-se constantemente criar novas configurações ao se trabalhar com um conjunto de proporções, (...) as proporções poderiam ser aplicadas uma vez ao tempo e outra ao espaço. Isso criou figuras

59) A partir da bula de *PROZESSION*.

60) Kohl afirma que menos de uma década havia se passado (KOHL, 1984: p. 147); o próprio Stockhausen afirma que, à época da composição de *MANTRA*, não escrevia música sem elementos improvisacionais há mais de dez ou doze anos (COTT, 1973: p. 223).

musicais completamente diferentes, nos permitindo um afastamento da tradição temática⁶¹. (STOCKHAUSEN, in COTT, 1973: p. 224, grifos do autor).

Durante suas palestras em Londres, no começo da década de 1970, o compositor se referiu a essa força unificadora como uma espécie de “‘princípio genético’ estruturador que dá à luz novos fenômenos, todos esses eventos musicais diferentes”⁶². Uma única sequência de proporções é aplicada à frequências (gerando intervalos melódicos e harmônicos), ao tempo (gerando unidades rítmicas e métricas), ao timbre (por meio de um modulador em anel, que multiplica as notas do piano por frequências senoidais, gerando sons diferenciais por adição e por subtração das frequências e, assim, expandindo ou contraindo o que é tocado no instrumento e distorcendo seu timbre). Tal é o princípio da composição por *fórmula*:

Formelkomposition (composição por meio do uso de fórmulas musicais) (...) é uma abordagem formal premeditada, com raízes no serialismo, que consiste em ‘almejar uma composição unificada e coerente’. (...) Uma fórmula não é um *Leitmotif*, ou seja, um personagem musical relativamente estável que pode ser reproduzido em diferentes contextos, mas sim e sempre um material básico abstrato, um concentrado premeditado, um núcleo plural e plurivalente que consiste em, e é derivado de, uma multitude de materiais ou elementos: sons que constituem melodias, ecos, pré-ecos, escalas, sons-ruídos, silêncios coloridos, improvisações em uma parte da melodia etc. A superfórmula de *Licht* tem muito mais conteúdo, muito mais substância que as fórmulas de *Mantra*, *Sirius* ou *Inori*. A riqueza e densidade desse núcleo múltiplo torna possível um número infinito de possibilidades em desdobramento, em que todos mantêm sempre sua relação com a fórmula – e isso constitui seu poderoso fator de coerência.⁶³ (STOIANOVA, 2012: pp. 77~78, grifos da autora)

Essa técnica – diferentemente daquela utilizada em *pontos*, *grupos*, *momentos* ou *processos* – não regula parâmetros sonoros diretamente, mas projeta o mesmo princípio criativo para a geração de novos elementos. É meta-linguística por natureza – na definição do linguista e crítico literário Haroldo de Campos, “linguagem sobre a linguagem”⁶⁴ –, e reflete a imagem de uma galáxia: sua organização interna se baseia numa

61) Em tradução livre de: “What I said then was that in traditional music you always see the same object—the theme or the motive—in a different light, whereas in the new music there are always new objects in the *same* light. Do you understand? By the ‘same light’ I meant a set of proportions—no matter what appeared in these proportions: the relationships became more important than what was being related. In this way you could constantly create new configurations by working with a series of proportions and, (...) the proportions could be applied once to time, once to space. This created completely different musical figures, allowing us to move away from the thematic concept.”

62) Afirmação retirada de STOCKHAUSEN, 1972, vídeo 2/4: 4’28”.

63) Em tradução livre de: “*Formelkomposition* (composition via the use of musical formulas) (...) is a premeditated formal approach with roots in serialism that consists of ‘aiming for a unified and coherent composition’. (...) A formula is not a *leitmotif*, that is, a relatively stable musical character that can be reproduced in different contexts, but is rather always an abstract basic material, a premeditated concentrate, a plural and pluri-valent core that consists in, and from which are derived, a multitude of materials or elements: sounds that constitute melodies, echoes, pre-echoes, scales, noise-sounds, colored silences, improvisations on one part of the melody, etc. The superformula for *Licht* has much more content, much more substance than the formulas of *Mantra*, *Sirius*, or *Inori*. The richness and density of this multiple core make possible an infinite number of possibilities in deployment, which all always maintain their relationship to the formula, and this constitutes the powerful coherence factor.”

64) CAMPOS, 1992: p. 11.

diferenciação entre *sons centrais* e *sons acessórios*⁶⁵ (as estrelas e seus planetas), num sistema de proporções de frequências similar às ressonâncias orbitais encontradas nos corpos celestes. Stockhausen relaciona, em seus textos, alguns dos significados do termo acessório em relação às fórmulas: *eco* (repetição de notas nucleares); *pré-eco* (o tempo decorrido entre o evento original e sua repetição); *silêncio colorido* (“sons de respiração, de assobios e todo tipo de sons consonantais sem voz”⁶⁶); *variação*; *escala* (escala rápida como introdução à um som central ou como ponte entre dois sons nucleares); e *modulação* (trêmolo).

Note-se que tais *acessórios* parecem ter origem na prática da música eletrônica em suporte de fita magnética das décadas de 1950 e 1960. *Eco* e *pré-eco* (*delay* e *pre-delay*⁶⁷) são efeitos colaterais da gravação em fita; a *pausa colorida* poderia ser o ruído da fita correndo pelo gravador; *variação* pode se referir à distorção de um material sonoro quando o suporte onde foi gravado é gasto; a *escala* pode ser derivada do glissando criado quando a fita magnética começa a rodar no gravador; e a *modulação* é referente à mudança paramétrica de uma nota, seja em sua dinâmica, timbre ou altura⁶⁸. O que era indesejável na prática inicial da música eletrônica é agora incorporado à criação em *fórmula*. Desde sua obra *MANTRA* (1970), Stockhausen utilizou a técnica de *fórmula* em muitas de suas composições, chegando inclusive a expandi-la em uma “*fórmula tripla*” (ou *super-fórmula*) para seu ciclo operístico *LICHT*.

As *fórmulas* não fornecem apenas material composicional; elas também ampliam e dão base à uma maneira de compor, onde tanto os resultados materiais da composição (seus sons) quanto seus procedimentos podem se tornar materiais para uma nova obra. Não sendo apenas elementos indiretamente musicais – pois se referem aos procedimentos que, por sua vez, regulam a maneira como elementos e parâmetros musicais serão alterados na obra – as *fórmulas* são também meta-composicionais, veículos que geram e documentam o processo criativo.

A tabela 1.1 nos permite constatar certas relações sintáticas:

- a partir de uma categoria, pode-se constituir elementos;
- um elemento é constituído em termos de seus parâmetros;
- cada parâmetro é expresso em termos de elementos de categorias anteriores.

Isso significa que, do ponto de vista da *forma*, pode-se compor *momentos*; um *momento* é expresso em termos de *organização* e *tendência*; estes dois parâmetros se expressam

65) A noção de “acessório” deriva da produção em processos (*PLUS-MINUS* é a primeira partitura em que o termo é mencionado), mas é uma ideia mais bem desenvolvida na técnica de fórmula. Stockhausen define o acessório (‘Akzidens’ em alemão) como “klangliche Hinzufügung”, ou “acréscimo sonoro” [partitura de *PLUS-MINUS*, p.5]. O núcleo forma a estrutura serialmente organizada, e os acessórios lhe dão caráter.

66) STOCKHAUSEN, 2013: p. 286. Em tradução livre de: “I also use ‘coloured silence’: breathing sounds, whistling and all sorts of voiceless-consonant sounds, etc.”

67) Quantidade de tempo decorrida entre o som original (*dry sound*) e a aparição audível das primeiras reflexões e reverberações do eco (*wet sound*).

68) Esse efeito ainda é utilizado em sintetizadores atuais, que possuem controles de modulação que afetam o som de forma a criar um efeito de variação timbrística, frequencial e dinâmica.

em termos de *pontos* e *grupos* (ou seja, trata-se da organização de *pontos*, de *grupos*, e de *pontos* e *grupos* em conjunto, e assim por diante).⁶⁹ (COENEN, 1994: p. 215, grifos nossos)

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PARÂMETROS
som	pontos	frequência duração dinâmica timbre posição
estatística	grupos	direção alcance densidade
forma	momentos	organização tendência
transformação	processos	mudança
composição	fórmula	elementos (centrais e acessórios)

Tabela 1.1: Categorias, elementos e parâmetros composicionais de Stockhausen

Fundamentos de construção

Para se criar uma composição, deve-se moldar os materiais. Na obra de Stockhausen, pode-se encontrar três fundamentos de construção:

- 1) Serialização;
- 2) Gênese da forma;
- 3) Projeção de fórmula.

O termo *serialização* é implicado no sentido mais estrito do serialismo como princípio/ ideia composicional, ou seja, a ordenação de valores ou frações em uma determinada ordem:

O problema, para a minha geração, foi o de achar um princípio geral dentro do universo da música, tanto em nível micro como macro. É por isso que, a princípio, eu pensava em termos de séries: a série de doze sons contidos na escala cromática de uma oitava; as séries de frequências, durações, timbres; a série de níveis dinâmicos e de densidades, de níveis de regeneração e mudança; de níveis de novidade, de decomposição, de composição, e da perfeição de uma figura. Tudo era baseado na ideia de escalas, bem como de um desenho fundamental, tomado como ponto de partida para a construção de um mundo completamente lúcido, um reflexo fiel de uma melodia universal.⁷⁰ (STOCKHAUSEN, in TANNENBAUM, 1987: pg. 71)

69) Em tradução livre de: "This means that, e.g., from the perspective of form, you can compose moments; a moment is expressed in terms of organization and tendency; these two parameters are expressed in terms of points and groups (it is about the organization of points, of groups and of points and groups together, and so on)."

70) Em tradução livre de: "The problem for my generation was that of finding a general principle within the world of music, at the micro- and the macro-levels. That's why at the beginning I thought in terms of series: the series of twelve sounds contained in the chromatic scale of an octave; the series of frequencies, durations, timbres; the series of dynamic levels and of densities, of levels of regeneration and change; of the levels of novelty, of decomposition, of composition, and of the perfection of a figure. Everything was based on the idea of scales and of a fundamental

Como demonstrado anteriormente, ao longo de sua carreira Stockhausen amplia enormemente a quantidade de variáveis em relação às suas obras da época do chamado “serialismo integral”. A *serialização* se baseia numa imagem de *continuum* e no pressuposto da progressividade relativa, e os grupos criados se amparam na metáfora da galáxia e seus sistemas.

Stockhausen presumia que cada composição requeria uma esquematização individual. Em seu artigo *Erfindung und Entdeckung (Invenção e descoberta)*, 1961, ele explica como reduziu as inúmeras maneiras de gerar formas a nove possibilidades (o chamado *Neunerschema*), subdivididas em três grupos que podem ser combinados entre si:

1. formas-ponto	formadas exclusivamente por pontos
2. formas-grupo	formadas exclusivamente por grupos
3. formas coletivas	combinações de pontos e grupos
I. formas determinadas	formadas por estruturas pré-estabelecidas
II. formas variáveis	formadas por indeterminação da performance
III. formas polivalentes	estruturas pré-estabelecidas e/ou indeterminadas
A. formas em desenvolvimento (“dramáticas”)	resultantes de sua estrutura dramática
B. formas em concatenação (“suite”)	estruturas autônomas em sucessão
C. formas-momento	formadas exclusivamente por <i>momentos</i>

A princípio, parece haver um problema lógico com o *Neunerschema*. Afinal, a forma musical já fora considerada como elemento composicional (os *momentos*), e sua sistematização sugeriria sua parametrização. Coenen propõe que se encare o *Neunerschema* como um sumário das realizações de Stockhausen até 1961, a partir de sua própria concepção de gênese da forma (o requisito de um esquema próprio para cada composição). Outros autores encontraram soluções parciais distintas: Helmut Kirchmeyer⁷¹, por exemplo, já havia tentado submeter o *Neunerschema* a parâmetros superimpostos de periodicidade. Porém, suas interpretações não esclarecem a ordenação resultante, ou seja, não explicam o que faria de uma forma dramática mais periódica do que uma forma suite, por exemplo.

É o próprio compositor quem nos dá a chave para um esclarecimento da questão. Em suas palestras em Londres, em 1971, Stockhausen afirmou:

Usei a palavra “dramática” ao falar sobre minhas primeiras composições. Quando ouvimos a palavra dramático, sempre pensamos nela com o significado de algo emocionalmente carregado. Isso não é de modo algum necessariamente verdadeiro. Dramática significa apresentar figuras, protagonistas, como no teatro grego, e então

design, taken as a point of departure, for the construction of a completely lucid world, a faithful reflection of a universal melody.”

71) KIRCHMEYER, Helmut. “Zur Entstehungs- und Problemgeschichte der ‘Kontakte’ von Karlheinz Stockhausen”. 1963. Reprinted in Neuland Jahrbuch Band 3, 1982/83, pp. 152-76. *Apud* COENEN, 1994, p. 219.

desenvolver para levar essas figuras a diferentes tipos de experiências. Um é morto, outro é coroado rei e um terceiro fica louco. Outro ainda vai para a América – claro que não no teatro grego, mas é assim que as coisas acontecem. Dramático significa que você pode sempre seguir o fio, mesmo se perdê-lo algumas vezes, o que aumenta a tensão dramática. (STOCKHAUSEN *in* MACONIE, 2009: p. 58).

A partir daí, pode-se deduzir o porquê de uma forma em desenvolvimento (dramática) ser mais periódica, como quer Pousseur, do que uma forma em concatenação (suite). Periodicidade implica algum grau de previsibilidade. Se uma forma dramática tem um fio condutor, um tema a ser seguido, a existência desse fio cria uma linearidade maior do que uma sucessão de estruturas autônomas⁷². Assim, formas dramáticas oferecem algum tipo de fio condutor e, por isso, são mais periódicas que formas suite (concatenações de estruturas autônomas). Estas, por sua vez, seriam mais periódicas que formas-momento, cujo foco estaria apenas no presente, sem o estabelecimento de relações deste com o passado ou o futuro musical.

O contraponto entre desenvolvimento e concatenação também pode ter se reforçado numa comparação entre os conceitos ocidental e japonês de tempo (que discutiremos em maior detalhe no segundo capítulo): enquanto no oeste o tempo é entendido como um vetor, uma flecha que conecta o passado ao futuro por meio de um presente vago e relativo, o conceito japonês de tempo, circular, enfatiza o presente em detrimento de passado e futuro⁷³ (ROSE-KAPUSCINSKI, 2010). A abordagem ocidental implica movimento constante entre distintas posições, por meio de pontos mais ou menos efêmeros – em música, a expectativa de progressão ou de um ciclo constante de implicações e realizações. Já a abordagem nipônica, com seu foco no presente, faz com que todo evento seja igualmente importante, em transformação gradual e constante mas sem se dirigir a um clímax, um continuum musical que dá à música uma impressão de estaticidade – como disse Stockhausen, a respeito de *KONTRA-PUNKTE*, em 1953:

Nunca se ouve a mesma coisa duas vezes – no entanto, há uma sensação peculiar de nunca abandonar um construto inequívoco da mais completa homogeneidade. Uma força subjacente une a todas as coisas: proporções relacionadas, uma estrutura. Não a mesma forma em diferentes luzes, mas sim isso: várias formas na mesma luz, que a tudo permeia. (STOCKHAUSEN, 1963).

Pode-se pensar que o *Neunerschema* é referente ao tempo (formas em desenvolvimento/concatenação/momento), ao espaço (formas determinadas/variáveis/polivalentes) e aos objetos inseridos nessas dimensões (formas ponto/grupo/coletivas). O passo seguinte, então, era a unificação de todas essas dimensões num único teorema: a *fórmula*.

Já foi dito que a *fórmula* é tanto um material como um princípio da construção, sua projeção em larga escala determinando a forma total de uma obra. No entanto, o próprio Stockhausen jamais detalhou, em seus trabalhos teóricos, a maneira como a *fórmula* é projetada em diferentes escalas, nem tampouco o processo pelo qual derivar a forma em sua totalidade a partir de uma

72) Como veremos no Capítulo 3, tal estrutura dramática – comumente associada com narratividade – não deverá ser confundida com o conceito de *narrativa* que apresentamos nesta pesquisa.

73) Novamente, as metáforas se fazem notar: a flecha, a espiral (círculo), o *continuum*.

única *fórmula*. O conceito é apenas mencionado pelo compositor, e o pesquisador de sua obra é deixado com rascunhos e composições para elucidar a técnica⁷⁴. Partindo exclusivamente dos textos de Stockhausen, Coenen entende que a projeção da fórmula como princípio construtivo se baseia na *progressividade relativa*, e enfatiza a intercambialidade de estruturas de níveis micro e macro de maneira ainda mais penetrante que antes. Segundo o autor, Stockhausen resume os muitos aspectos de seu paradigma em relação a esta técnica:

[A *fórmula*] espelha de forma exata minha visão sobre o homem e a maneira como vejo seres, pedras, árvores, tudo aquilo que experiencio... Assim como uma única pessoa não está isolada, mas é uma manifestação de processos muito amplos no cosmos; e dentro de uma galáxia, dentro de um sistema solar, milhões de milhares de pessoas são tão-somente a expressão de um certo movimento, e de uma orientação espiritual dentro desse movimento, e dos padrões internos do desenvolvimento processual. Miríades de assim chamadas 'vidas humanas' ou outras vidas não são nada mais que átomos dentro de um todo que os acoberta.⁷⁵ (STOCKHAUSEN, *apud* COENEN: 1994: p. 220, grifos nossos)

Demonstramos algumas constantes no trabalho composicional e teórico de Stockhausen, representadas pela recorrência de certas analogias e sistematizações. Realçamos, também, o aumento da importância de aspectos místicos e empíricos subjacentes ao trabalho técnico composicional, sustentando que o câmbio encontrado em sua produção a partir dos anos 1970 é reflexo de uma mudança de foco de atenção em seu eixo paradigmático (de técnico a filosófico), mais do que de uma modificação de pressupostos ou materiais em sua práxis – ou ainda, que tal modificação na práxis é resultado de uma mudança, uma expansão paradigmática.

No começo de sua carreira (que aqui denominamos primeira etapa da primeira fase), o compositor prezava pelo detalhe técnico, explicando seus materiais de trabalho e construção de forma explícita, e gradualmente dirigiu seu foco aos pressupostos fundamentais da composição – do processo individual, controlado, à co-criação compartilhada, em aberto. Posteriormente (na segunda etapa da primeira fase), a obra de Stockhausen reflete o crescimento de um aspecto místico na personalidade do compositor. As mesmas ferramentas e metáforas que antes embasavam um pensamento de re-criação de uma ordem cósmica em sons (nas palavras do biógrafo Michael Kurtz⁷⁶) são reorganizadas de forma a ressaltar relações entre micro e macro-cosmos da composição, como se pode notar em obras como *MANTRA* e *INORI*. Tal correspondência atingiria sua expressão máxima no segundo período composicional de Stockhausen:

74) Já foram feitas pesquisas nessa direção, dentre as quais destacamos os trabalhos de Hermann Conen (CONEN, Hermann. *Formel-Komposition: Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1991); Jerome Kohl (KOHL, 1990); e Rudolf Frisius (FRISIUS, Rudolf. *Stockhausen: Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*. Mainz: Schott, 1996).

75) Em tradução livre de: "[the formula] mirrors exactly my view on man and my mind's view on beings, on stones, on trees, on everything I experience... Also a single man is not isolated, but he is the manifestation of very large processes in the cosmos; and within a galaxy, within a solar system millions of people are only the expression of a certain movement and of a spiritual orientation within this movement and of the internal patterns of the processual development. Myriads of so-called 'human lives' or other lives are nothing but atoms within a covering whole."

76) KURTZ, 1992: p. 41.

Com a composição formulaica de *LICHT*, a correspondência entre macro e microcosmo se aproxima muito mais àquela da própria natureza. Como num fractal, o mesmo padrão é percebido em cada grau de complexidade (...).⁷⁷ (GODWIN, 1998: p. 349)

No próximo capítulo, abordaremos o outro idioma musical que ampara a criação de *DER JAHRESLAUF*, qual seja, a música tradicional japonesa e, em particular, o *gagaku*.

77) Em tradução livre de: “With the formulaic composition of Licht, the correspondence between macrocosm and microcosm comes far closer to that of nature itself. As with a fractal, the same pattern is perceived at every degree of complexity, (...)”.

CAPÍTULO 2

A MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA

O propósito deste capítulo é fornecer alguns pontos de referência para a análise dos elementos característicos da tradição nipônica presentes na obra *DER JAHRESLAUF* – elementos extraídos a partir de modelos histórico-estéticos (música budista, *gagaku*), culturais (noção de tempo, tanto cronológico quanto musical) e musicais (timbre, ornamentação). Para tanto, faremos uma breve recompilação da história e do aprofundamento da música budista no Japão e sua influência na música *gagaku*, atentando para o uso de traços característicos.

2.1 – SOBRE A MÚSICA BUDISTA

A música tradicional japonesa se formou amparada por dois grandes pilares: as músicas da China antiga e do budismo. Este último entrou no Japão durante o período Nara (século VIII EC), tornando-se um importante veículo da cultura e das ideias chinesas, dentre as quais estavam a teoria e a prática de cantar e compor cânticos baseados nos textos sagrados (sutras) e nos hinos. Esta arte, conhecida no Japão como *shōmyō* (声明, que pode ser traduzido como “afirmação”, “declaração” ou “indicação”), desenvolveu-se pelo contato de enviados da China que aportavam em terras japonesas, bem como pelo retorno dos missionários japoneses de peregrinações pelo continente, particularmente ao monastério de Yushan¹, para aprender as devidas técnicas de louvor à Buda por meio do canto.

Acredita-se que a raiz do *shōmyō* esteja nos antigos hinos védicos indianos; no entanto, sua teoria foi transmitida aos japoneses pelos livros de teoria chineses. Tal teoria não era de propriedade exclusiva do clero, pois a música da corte nipônica (o *gagaku*) também se originou dos mesmos modelos, mantendo-os razoavelmente intactos, enquanto os monges estenderam muitas das ideias básicas².

No *shōmyō* há duas escalas principais, além de uma terceira que suscita debates entre as seitas budistas. As escalas principais são chamadas de *ryo* e *ritsu*. Cada uma tem 5 sons principais, fixos, e 2 sons auxiliares, que são interpretados como alterações de suas respectivas notas principais³. A terceira escala é uma combinação das duas principais, chamada *hanryo*

1) Yushan tornou-se um centro de cultura budista no período, onde japoneses, chineses, tibetanos e indianos se juntavam para estudar os textos sagrados.

2) Há, no cancionário do budismo japonês, uma subdivisão para as músicas em função de sua origem. Quando vindas da Índia, são chamadas *bonsan*; da China, *kansan*; quando originárias do Japão, são chamadas de *wasan*; e quando têm origem chinesa, mas são cantadas em japonês, são chamadas de *kōshiki*.

3) Mesmo seus nomes refletem tal condição de alteração: o prefixo *ei* indica que a nota deve ser elevada (em cerca de meio tom), enquanto o prefixo *hen* indica que a nota deve ser baixada (também por cerca de meio tom). O principal uso dessas notas é nos processos de modulação da música, processo que segue normas bem diferentes daqueles no ocidente.

*hanritsu*⁴ (literalmente, “meio *ryo* e meio *ritsu*”; quais das metades são utilizadas, e de que maneira, é objeto de debate religioso). Embora a teoria e a prática musical chinesa reconheçam a existência de mais sons do que aqueles que compõem as escalas⁵, a teoria musical japonesa impõe uma limitação que determina que as escalas devem ter seu repouso em notas específicas: escalas *ryo* podem ser montadas a partir das notas *ré* e *sol*; escalas *ritsu*, das notas *mi* e *si*; e a escala mista, apenas a partir da nota *lá*. Existem manuais que definem como se dão os modos de cada escala, bem como os processos modulatórios e outras transposições, mas este não é nosso foco, neste trabalho.

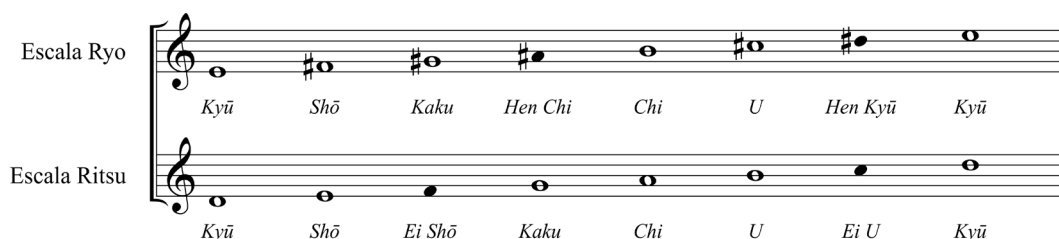


Figura 2.1: transcrição das escalas Ryo e Ritsu em notação ocidental. As notas negras indicam os sons auxiliares.

Conforme o canto dos ritos budistas se desenvolvia, certos padrões de ornamentação e de fraseado musical surgiram, recebendo nomenclaturas especiais. Tais padrões seguem uma ordem de aplicação, sendo aplicáveis a uma escala mas não a outra, mesmo quando o nome é semelhante. A ornamentação mais comum é chamada *yuri* (balanço), que tem função análoga ao tremolo na música ocidental.

Embora haja muitos tipos de *yuri*, a técnica básica de todos faz uso de uma oscilação ou pequena mudança na nota, adicionando colorido timbrístico à linha e provendo um mínimo sentido de ritmo, enriquecendo, assim, o som. Diferentemente da música ocidental, que preza pela emissão da nota de forma pura – ou seja, com afinação mais precisa e sem interferências timbrísticas que não sejam consideradas como elemento estético, como no caso do *bel canto* –, a música oriental, e particularmente a japonesa, busca as pequenas diferenças na emissão e sustentação do som como maneira de enriquecer a trama sonora. Segundo o pesquisador e intérprete de *shōmyō* Kojun Arai (2007), há dois estilos principais de interpretação do *shōmyō*, praticados pelas seitas Tendai e Shingon. Embora ambas tenham como padrão de interpretação do *shōmyō* o uso de notas longas, numa respiração quase circular – criando algo equivalente à prática melismática na música ocidental – a principal diferença entre as seitas é o uso da voz decorativa *yuri*. *Tendai shōmyō* é tido como um estilo mais feminino e elegante, em que cada *yuri* é desenhado vagarosamente, utilizando respirações longas, o que lhe dá um aspecto mais meditativo. Já no *Shingon shōmyō*, visto como mais masculino e dinâmico, o *yuri* tem um som

4) Interessante notar o paralelo com a música europeia, que reduziu toda uma gama de escalas utilizadas em sua música aos modelos dos modos maior e menor, fazendo uso constante da menor harmônica, que poderíamos chamar de “meio menor e meio maior”.

5) A esse respeito, cf. KÁRPÁTI, 1983.

mais áspero; cada linha melódica é subdividida por pausas, e cada palavra tem sua própria entonação. Cada seita tem sua própria notação, e alguns cantos existem apenas dentro de uma ou outra denominação.

Como dito anteriormente, a maior parte do repertório do *shōmyō* se constitui de peças com textos originais ou traduzidos da China, sendo provável que as melodias daí oriundas reflitam a ênfase das estruturas escalares chinesas.

No que se refere à ornamentação melódica, considera-se que as notas de cada modo tenham características melódicas distintas, de maneira que certas figurações apenas ocorram em certos graus. Por exemplo: apenas os graus *kyū* (a sétima de um modo) e *chi* (a quinta de um modo) são ornamentados com a figuração *yuri* – um movimento de afastamento (superior ou inferior) e retorno à uma nota, por vezes rápido, outras vezes lento.⁶ (TOKITA-HUGHES, 2008: p. 66)

A técnica do *yuri* se estabeleceu como referencial sonoro em diversos outros estilos e gêneros da música japonesa⁷: na flauta *shakuhachi*, tocada com movimentos de cabeça que alteram a intensidade e regularidade do fluxo aéreo na flauta; no canto acompanhado de *shamisen*, o uso de técnicas de vibrato, glissando e portamento no instrumento, assim como na oscilação da voz para dar realce dramático à letra, são expansões da técnica do *yuri*; também pode ser encontrado na técnica do *koto*, ao se pressionar as cordas do instrumento, nas técnicas *oshibiki*, *yuri* e *hiki-iro*; e no fraseado do *hichiriki* na performance do *gagaku* – esta última sendo descendente direta do *shōmyō* budista e de seu acompanhamento instrumental.

2.2 – UM BREVE HISTÓRICO DO GAGAKU

A teoria musical budista advinda da China não influenciou apenas as práticas religiosas no Japão, mas também a música da corte, chamada *gagaku*. O termo significa “música elegante, correta ou refinada”, e é, talvez, a prática de música em grupo mais antiga no planeta⁸ de que se tem registro histórico, tendo sobrevivido sob a proteção da corte nipônica com relativamente poucas alterações desde o século VI EC. Por compartilhar uma origem comum com o *shōmyō*, muitas cerimônias religiosas incluíam um grupo de *gagaku* ou *bugaku*⁹. Em tais ocasiões, as músicas de cada um dos grupos (monges e cortesãos) eram executadas simultaneamente, muito embora fossem composições e repertórios diferentes.

6) Em tradução livre de: “In terms of melodic ornamentation, the tones that make up each mode are thought to have distinctive melodic characteristics, so that certain figures occur only on certain degrees. For example, it is only *kyū*, the final of a mode, and *chi*, the fifth, that are ornamented with the common figure *yuri* – essentially movement away from a tone and back to it, either upper or lower, sometimes fast and sometimes slow.”

7) Mais detalhes sobre o uso da técnica, cf. TOKITA-HUGHES, 2008: pp. 66, 168 e 210.

8) Diversas fontes citam o *gagaku* como uma das práticas “orquestrais” mais antigas do mundo (cf. GARFIAS, 1960; MALM, 2000). Porém, em nenhum caso é esclarecido o uso do termo orquestral, e tampouco se explica de que maneira ele se relacionaria com o termo em sua acepção ocidental. Em função disso, adotaremos, neste trabalho, a expressão “*ensemble de gagaku*” para nos referirmos ao conjunto de músicos que apresenta tal música.

9) *Gagaku* é o termo geral que designa a música de corte como um todo. Quando tocada como acompanhamento para danças, é chamada de *bugaku*; quando apresentadas sem dança, é chamada de *kangen*.

Embora as belas artes japonesas estejam quase sempre ligadas à literatura, orientando-se pela palavra escrita, o *gagaku* se aproximou, já no período Heian (794 a 1185 EC), de uma expressão musical puramente instrumental, mantendo apenas um refrão ou um dançarino que estabelecesse a relação entre a música e algum mito antigo ou evento histórico. A música é um bloco sonoro imóvel, mas que permite que outras coisas se movimentem através dela.

O *gagaku* se formou a partir da mistura de três tradições musicais, oriundas da Índia, da China e da Coreia, sendo a música desta última a primeira importação, já no século III EC. Ainda que não se tratasse de uma música coreana pura – posto que os muitos reinos da região sofriam constante influência cultural da China, tanto durante a dinastia Han (206 AEC – 220 EC) e durante o período dos três reinos (de 220 a 280 EC), quanto em períodos posteriores – a produção musical e cultural advinda da Coreia era nomeada de acordo com o reino de origem (*Shiragigaku*, *Kudaragaku* etc.: “música de Shiragi”, “música de Kudara”¹⁰); posteriormente, toda essa produção recebeu o nome de *Komagaku*, em função do reino que predominou no intercâmbio cultural com o Japão.

Outra fonte de influência foi a música indiana. Sabe-se que religiosos de lá visitaram o Japão como missionários em 726 EC, trazendo consigo a cultura do sudeste da Ásia. Embora sua influência tenha sido diluída ao longo dos séculos, o repertório dela derivado ainda é chamado de *Rinyūgaku*, em função do nome de um reino da região.

No entanto, a maior influência foi a música chinesa, principalmente durante os períodos Nara e Heian (de 710 a 1185 EC), quando missionários e embaixadores de ambos os países cruzaram o Mar da China com frequência. Ademais, além dos tratados musicais importados e expandidos¹¹, o Bureau de Música Imperial japonês, órgão criado em 701 EC, continha em seus quadros muitos músicos oriundos da dinastia Tang e diversos outros de origem coreana. Embora a música chinesa encontrada no *gagaku* pareça ter sido originalmente desenvolvida como música de banquete, e não com propósitos cerimoniais, a constante influência do pensamento chinês – incluindo a rica tradição de cerimônias e danças confucionistas – levou à cerimonialização da prática do *kangen* e do *bugaku*.

Tamanha variedade de produção, com suas instrumentações e estilos diferentes, atingiram um ápice no século IX EC. A necessidade de reforma se impôs e, entre 833 e 850 EC, o imperador aposentado Saga criou, junto com uma equipe de nobres e aristocratas, o ensemble padrão de *gagaku*¹², limitando o número de instrumentos e dividindo o repertório em duas categorias: *Sahō* (“música da esquerda”, repertório formado por peças da

10) Os nomes dos reinos não são seus nomes nativos, mas sim os nomes dados pelos japoneses aos reinos continentais.

11) Em 734 EC, o embaixador Kibi no Makibi trouxe da China um compêndio de 10 volumes, intitulado “Compêndio de assuntos musicais”, que foi expandido em 1233 EC por Koma no Chikazane, no volume *Kyōkunshō*, “Seleções para instruções e admoestações”.

12) William Malm ressalta que, na história do Japão, isso teve papel equivalente à escola de Mannheim na música Europeia.

China e da Índia) e *Uhō* (“música da direita”, repertório constituído por peças da Coreia e Manchúria)¹³.

Por volta do século X EC, *gagaku* já havia se tornado extremamente popular na corte, inclusive como passatempo dos nobres e cortesãos, que também montavam grupos amadores¹⁴ de música. Além do repertório chinês, muitas novas formas vocais se tornaram populares, com base em poesia chinesa e japonesa, bem como em canções folclóricas¹⁵. Ainda hoje, grupos amadores – tais como o do Teatro Nacional de Tóquio, que comissionou uma série de obras mencionadas nesse trabalho, entre elas *DER JAHRESLAUF* – têm lugar na sociedade musical nipônica.

Durante o subsequente período Kamakura até o início do shogunato Tokugawa (portanto, de 1185 a 1603 EC), a aristocracia perdeu poder para a classe guerreira, e a tradição e cultura da corte sofreu na mesma medida. Muito se perdeu da prática musical, tradicionalmente passada por ensino oral dentro de famílias de músicos profissionais, quando famílias inteiras foram dizimadas por sua filiação ou associação com este ou aquele clã. O primeiro tratado musical, escrito numa tentativa de mitigar tais efeitos, foi publicado apenas em 1512 EC, por Toyohara Muneaki, um músico da corte de Kyoto. Eventualmente, durante o período Tokugawa (1603-1868 EC), mais músicos foram contratados e divididos em dois grupos, residentes em Kyoto (a sede do poder Imperial) e Edo, atual Tóquio (sede do clã Tokugawa). Esse sistema se manteve durante todo o período até a queda do shogunato, quando o *gagaku* foi reduzido a um conjunto principal, residente no palácio imperial em Tóquio, e diversos pequenos grupos espalhados em templos e santuários pelo país afora.

Segundo o etnomusicólogo Robert Garfias (1960), os musicistas da Casa Imperial transmitiam seus conhecimentos oralmente a seus descendentes, e a própria profissão era tradicionalmente mantida apenas por algumas famílias autorizadas. Os músicos estudavam a prática de todos os instrumentos do *gagaku*, bem como de suas danças e rituais, isolados – tanto quanto possível – de outras práticas musicais. Seu treinamento durava cerca de dez anos, e se iniciava quando o novato completava onze ou doze anos de idade.

No entanto, a partir da restauração Meiji (1868 EC¹⁶), tais musicistas passaram a ser educados também em música europeia. Hoje, além de domínio sobre o instrumental do *gagaku*,

13) Não está claro de onde deriva a distinção espacial (esquerda/direita) nos nomes dos estilos musicais.

14) Entendido aqui como ‘não-profissionais’. Devido a seu papel de música da corte imperial, apenas os músicos da Agência da Casa Imperial são considerados como profissionais.

15) Descrições desses grupos musicais podem ser encontradas no *Genji Monogatari* (源氏物語, “A história de Genji”), considerada por muitos a primeira novela psicológica (que enfatiza a caracterização interior dos personagens) do mundo, escrita pela dama-de-companhia Murasaki Shikibu no princípio do século XI EC (período Heian).

16) Quando o shogunato Tokugawa foi derrubado e o poder político efetivo do país retornou à casa imperial. Durante o shogunato, o Japão adotara uma posição insular e fechada às culturas estrangeiras, particularmente aos países europeus (no início do século XVII EC) e, depois, também aos americanos (século XIX EC). Após a devolução do poder à corte, o imperador Mutsuhito promoveu uma modernização acelerada ao país, adotando também muitos dos costumes e culturas dos países ocidentais.

cada instrumentista deve também dominar um instrumento de orquestra ocidental, e participar de ensaios semanais desse gênero musical, apresentando-o em banquetes imperiais.

De acordo com a Agência da Casa Imperial (ACI) (2015), após quase desaparecer durante a primeira metade do século XX, o *gagaku* passou a receber diversos aportes nacionais e internacionais para sua subsistência. Desde 1955, o gênero (como tocado pelo departamento de música da ACI) passou a figurar na lista de Patrimônio Imaterial japonês, e os musicistas da corte passaram a ser coletivamente designados como portadores de “bens culturais imateriais importantes”, comumente referidos como “tesouros nacionais vivos”. Desde 2009, o *gagaku* integra a lista da UNESCO de Patrimônios Imateriais da Humanidade.

Ademais, a partir da década de 1950, uma série de medidas foram tomadas para popularizar o gênero. Além de suas funções palacianas, o *ensemble* imperial de *gagaku* passou a realizar duas performances anuais abertas ao público, em recitais na primavera – para agentes culturais e serviços diplomáticos – e no outono – para inscritos através de jornais, estações de rádio e televisão, bem como de outras mídias. Tais recitais são apresentados por três dias no palácio imperial. Também são feitas apresentações pelas diversas regiões do Japão, em pequenas turnês realizadas duas vezes ao ano; e uma apresentação anual no Teatro Nacional do Japão. O grupo também vem realizando, desde 1959, uma série de turnês internacionais, tendo já se apresentado nos EUA, Europa, Egito e Coreia.

2.3 – TEORIA E PRÁTICA MUSICAIS DO GAGAKU

Atualmente, a orquestra *gagaku* padrão tem a seguinte formação:

PERCUSSÃO

- o tambor *dadaiko*, utilizado em danças para efeito de criação de ambientação e expectativa;
- o tambor *taiko* (太鼓, semelhante ao bumbo sinfônico), que marca as unidades frasais por meio de marcações rítmicas;
- o tambor *kakko* (鞆鼓, tambor horizontal cujas peles são amarradas por cordas e tocadas com baquetas), que lidera o grupo ao exercer função de regente, controlando o andamento;
- o gongo suspenso *shōko* (鉦鼓), que marca as subdivisões das frases musicais por meio de batidas individuais.

CORDAS

- a cítara de seis cordas *wagon* (和琴) e a cítara de treze cordas *gakusō* (箏), utilizadas para adicionar colorido tonal e rítmico por meio de padrões pré-determinados;
- o alaúde de quatro cordas *gakubiwa* (雅樂琵琶), utilizado para marcar tempo por meio de arpejos.

SOPROS

- o instrumento de palheta dupla *hichiriki* (篳篥), que apresenta as principais linhas melódicas;

- a flauta piccolo *ryūteki* (龍笛), que segue a melodia da hichiriki mas oferece pequenas variações, à guisa de contraponto;
- o órgão de boca *shō* (笙), principal responsável pela formulação de matrizes harmônicas.

Do ponto de vista teórico, além da base teórica advinda da prática budista, o *gagaku* também se aproveita da teoria musical chinesa, como interpretada pelos japoneses. Tal teoria reconhece a oitava subdividida em 12 sons não temperados, numa escala cromática que servia de base para a formação de escalas constituídas de 7 sons cada.

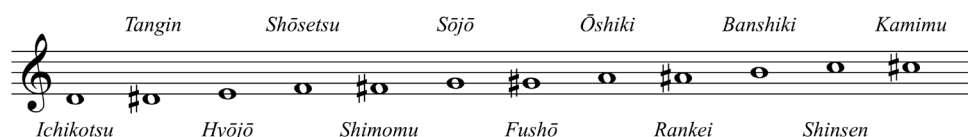


Figura 2.2: escala cromática, com os nomes nipônicos para as notas

Em sua versão “niponizada”, restaram os 12 sons da escala cromática e as estruturas escalares *ryo* e *ritsu*, subdivididas em 6 modos: três modos *ryo* e três modos *ritsu*. O musicólogo János Kárpáti (1983) destaca que tal organização pode indicar um princípio de pensamento tonal, posto que sua estrutura intervalar é transposta.

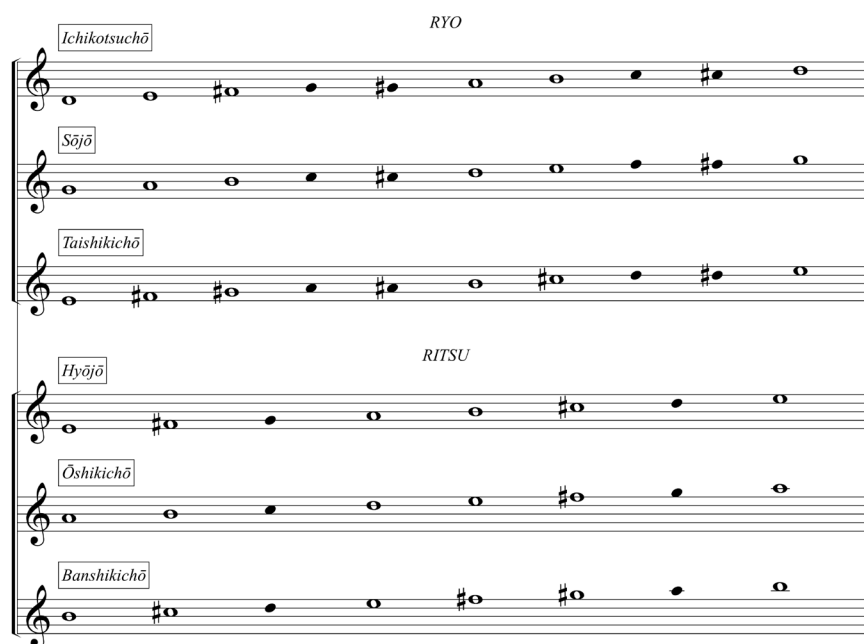


Figura 2.3: os modos escalares da música japonesa

Note-se que as cinco possibilidades modais da escala pentatônica (desconsiderando as notas *hen* e *ei*, grafadas em notas pretas) são reduzidas a duas instâncias, com seus modos deslocados de maneira transpositiva, onde altura definida passa a ser um fator relevante. Isso é evidenciado pela maneira como as escalas estão estruturadas. Ao invés de:

Re	Mi	Sol	La	Si					
	Mi	Sol	La	Si	Re				
		Sol	La	Si	Re	Mi			
			La	Si	Re	Mi		Sol	
				Si	Re	Mi		Sol	La

encontramos uma aplicação da estrutura intervalar dos modos a partir de diferentes *finalis* – apresentadas abaixo na seguinte ordem: *Ichikotsu-chō* (*ryo*), *Hyōjō* (*ritsu*), *Taishiki-chō* (*ryo*), *Sōjō* (*ryo*), *Oushiki-chō* (*ritsu*), *Banshiki-chō* (*ritsu*).

Re	Mi	Fa#		La	Si				
	Mi	Fa#		La	Si	Re			
	Mi	Fa#	Sol#		Si	Do#			
		Sol		La	Si	Re	Mi		
				La	Si	Re	Mi	Fa#	
					Si	Do#	Mi	Fa#	Sol#

A música *gagaku* estaria, então, em processo de transição de um pensamento pentatônico para um heptatônico, efetivado por meio da inclusão cada vez mais frequente das notas auxiliares.

Como consequência da expansão de escalas pentatônicas em heptatônicas, os modos de estrutura *ryo* se convertem, em sua maioria, em mixolídio; e aqueles de princípio *ritsu*, em dório. Porém, essas escalas diatônicas ainda provêm uma base para a expansão do sistema apenas em princípio, à medida que a prática permita maior liberdade no tratamento dos graus (...) *hen*. Certos graus muito frequentemente apresentam uma flutuação, mas simultaneidade também ocorre. A prática do *gagaku* não previne, de forma alguma, o aparecimento de fricções geradas dessa forma – na verdade, as considera como elementos ornamentais, que codifica em teoria e nomeia.¹⁷ (KÁRPÁTI, 1983: p. 176-178)

A função básica desses modos é a de “deslocar” composições. Diferentemente da prática ocidental, onde a transposição passou a figurar como recurso tanto interno quanto externo à composição – podendo ser aplicado a motivos internos da obra que são reapresentados em outras tonalidades, ou modificando a tonalidade original de um fragmento externo à obra (sem que isso implique um entendimento de alteração, mas sim um ajuste, do fragmento em si) –, a transposição no Japão é limitada, pois o próprio conceito implica mudanças estruturais na música. Não há alteração de tonalidade/modalidade interna à obra: ao ser reescrita em outra altura, a melodia passa a ser vista como uma

17) Em tradução livre de: “As a consequence of expanding the five-note scales into seven-note scales, the ryo-structured modes turn for the most part into Mixolydian, and the ritsu-principled ones into Dorian. But these diatonic scales still only provide a basis in principle for expanding the system, as practice allows great freedom in the treatment of the (...) *Hen* degrees. Certain degrees very often show a fluctuation, but simultaneity also occurs. The practice of *Gagaku* by no means precludes dissonant frictions coming forth in this way, indeed it considers them as ornamental elements which it even codifies theoretically and gives a name to.”

“tradução” do material original¹⁸ e, portanto, com um significado mais ou menos diferente do original. Assim, uma peça tocada em outro modo se torna uma nova composição, uma paráfrase da melodia que lhe deu origem. No entanto, uma peça não pode ser transposta entre modos de estruturas escalares diferentes – uma peça escrita num modo *ryo* não pode ser tocada num modo *ritsu* – e peças no modo *taishikichō* não podem ser transpostas. Ainda que a não-transposição de melodias possa ser justificada pela prática, quando consideramos que o instrumental do *gagaku* é incapaz de tocar todas as notas cromáticas necessárias para efetuar todas as transposições possíveis, percebemos aí a confirmação de que, ao contrário do que defende Kárpáti, o *gagaku* permanece modal – modalismo cuja característica central é a estruturação unidimensional que estabelece um único conjunto de proporções intervalares, ao contrário do pensamento tonal, em que a modulação entre conjuntos de estruturas intervalares cria profundidade de articulação do pensamento musical¹⁹.

Do ponto de vista estrutural, a música de corte japonesa se ampara no conceito *jo-ha-kyū*, onde *jo* é uma introdução, *ha* é a exposição, e *kyū* é a conclusão. Tal conceito pode ser aplicado tanto à forma musical como um todo como a frases ou notas individuais, e será discutido abaixo. No *gagaku*, a introdução (denominada *netori*) tem dupla função: permitir que os músicos afinem seus instrumentos e chamar a atenção dos espectadores para o início iminente do espetáculo. Após a introdução, a apresentação em si tem início. A flauta *ryūteki* apresenta a melodia principal, acompanhada dos instrumentos de percussão (*taiko*, *shōko* e *kakko*). Após a segunda acentuação do *taiko* – que, em transcrição musical ocidental, geralmente ocorre no primeiro tempo do sétimo compasso²⁰ – o restante dos sopros começa a tocar, com a flauta em textura heterofônica ao *hichiriki*, e o *shō* provendo acordes de diferentes aberturas que funcionam como matrizes harmônicas.

Gradualmente, instrumentos de corda são acrescentados, marcando pontos estruturais do fraseado. Daí em diante, o conjunto toca em *tutti* até o fim da peça, sem modificações no timbre global, mantendo uma riqueza sonora relativamente monocromática. Embora a dinâmica e os timbres da música não mudem, há um gradual aumento de velocidade à medida em que a peça progride, de acordo com o conceito de *jo-ha-kyū*. Por fim, uma espécie de coda-cadência (*tomedo*) é apresentada, na qual apenas os primeiros músicos de cada naipe tocam, num andamento livre, até que a orquestra se esvai e sobram apenas o *gakusō* e o *gakubiwa*, que tocam dois ou três padrões lentos que enfatizam as notas centrais do modo (grafadas com notas brancas na Figura 2.3, acima). O *gakusō* conclui a performance com um único ataque

18) Pode-se dizer, portanto, que não há transposição, mas recriação da melodia. Na teoria do *gagaku*, melodias transpostas são chamadas de *watashimono*, peças que “atravessaram”.

19) Cabe ressaltar, aqui, a confusão que ainda permeia esse tópico na bibliografia musical.

20) Embora a música nipônica não fosse, como a europeia, organizada em compassos, o uso de temporalidades distintas para os diversos instrumentos de percussão (organizados em unidades de diferentes tempos) nos permite estabelecer tal paralelo, cujo propósito é, claramente, apenas informativo, não pretendendo confinar a tradição do *gagaku* às limitações da escrita musical europeia.

da nota fundamental da peça. Alternativamente, há uma forma chamada *nokorigaku*, em que diversas cadências com ritornelos da música são tocados por diferentes grupos de instrumentos, e a última cadência é executada pelas cordas. Cadências e subdivisões formais são feitas ritmicamente – a teoria rítmica do *gagaku* permite três agrupamentos métricos básicos: unidades de 8, 4 ou 2 tempos, cujo uso depende do andamento da peça.

A forma padrão é um A-B-A, e tanto o *netori* como o *tomede* não fazem parte dessa estruturação formal. É comum que as subseções sejam repetidas:

A (||: a :||: b :||)

B (||: c :||)

A (||: a :||: b :||)

Para os ocidentais, acostumados a pensar a música como forma sonora em movimento (necessariamente temporal), a estaticidade do *gagaku* – na qual os elementos formais e progressivos da música foram minimizados de forma a ressaltar as características do som, em particular o timbre, com menos ênfase no encadeamento de frequências ou ritmos – pode parecer estranha. No entanto, é justamente essa estaticidade que Stockhausen vai tomar como cerne de sua composição (que, ironicamente, é um contador temporal em forma de música), questionando as próprias noções de estaticidade e dinamismo.

2.4 – TEMPO E TIMBRE NA MÚSICA JAPONESA

Creio que há coisas na essência de nossa música que são, talvez, muito diferentes da música ocidental – uma percepção de tempo, uma percepção de espaço, e uma sensibilidade para a cor e o tom. No entanto, não quero dizer que, como orientais ou como japoneses, tenhamos algum monopólio especial sobre essas qualidades na música. É certo que há lacunas nas tradições do oeste e do leste; mas, ao estudarmos a música uns dos outros, e ao aprendermos das músicas uns dos outros estamos, juntos, começando a moldar um ‘ovo universal’ da comunicação entre culturas.

Em nosso mundo atual, severas demandas são feitas ao artista e ao criador. Alguns artistas sucumbiram às contradições, aos problemas, de sistemas nacionais e do nacionalismo. Porém, enquanto todos nos esforçamos em busca de um mundo ideal, o que devemos fazer é encontrar aquilo que é genuíno em nós mesmos, as qualidades únicas em nós mesmos, e afirmá-las de maneira universal. Todos devemos compartilhar este objetivo comum. O papel do artista é servir de ponte para que todos os homens atinjam esse objetivo, e o artista deve estar total e completamente ciente desta tarefa. Para os japoneses, aprender sobre o ocidente – e para os ocidentais (europeus e americanos) aprofundarem sua apreciação da cultura oriental – é uma tarefa difícil e muito séria, uma que devemos todos confrontar. Não estou certo de que nosso entendimento intercultural mútuo seja completo, ou que tenha atingido um estado ideal. Há ainda problemas que nos separam: percepções de diferenças de raça e cor. São essas coisas que devemos todos nos esforçar em transcender.²¹ (TAKEMITSU, 1989: p. 203-204)

21) Em tradução livre de: “In the essence of our music I think there are things which are perhaps very different from Western music—a sense of time, a sense of space, and a sensitivity to color and tone. But I don’t want to say that as Orientals, or as Japanese, we have any particular monopoly on these qualities in music. There are gaps, certainly,

As palavras do compositor japonês Tōru Takemitsu ressoam, em diversos aspectos, conceitos que também preocupavam a Karlheinz Stockhausen, tanto nos aspectos social e cultural (o papel do artista frente à sociedade, por exemplo) quanto no aspecto musical – a percepção do tempo e do espaço musical são temas centrais da pesquisa do compositor alemão, que o intrigavam desde cedo em sua carreira, como evidenciado em seu artigo ... *wie die Zeit vergeht* ... (...como o tempo passa...), publicado em 1957 no periódico musical *Die Reihe* (STOCKHAUSEN, 1959).

Para que possamos estudar *DER JAHRESLAUF*, seu papel de síntese das ideias de Stockhausen sobre tempo musical e timbre, bem como do ideário sonoro da música *gagaku* – tema da encomenda de que resultou a obra – é necessário que busquemos um entendimento maior sobre a música tradicional japonesa (aquela produzida entre os séculos IX e XIX EC) e o conjunto de conceitos em torno dos quais ela se estrutura.

Os musicólogos François Rose e Jaroslaw Kapuscinski definem a diferença de paradigma na criação musical entre as tradições europeia e japonesa como derivada do enfoque dado ao tempo musical. Enquanto a cultura ocidental da tradição tonal (aquela produzida entre o século XVI EC e a primeira metade do século XX EC) o encara como um movimento linear do passado para o futuro – no qual o foco é a expectativa de “um movimento progressivo adiante ou um ciclo constante de implicações e realizações”²², cuja ênfase no passado ou no futuro transforma o presente numa série de pontos muito específicos mas sem grande importância individual, posto que sua função é conectar aquilo que foi àquilo que será – a maneira da cultura japonesa de conceitualizar o tempo “ênfata o presente, em detrimento de passado e futuro”²³, dando importância a todo acontecimento musical; um eterno presente em gradual e constante mudança, que não necessita de um clímax para se justificar, criando (ao ouvido ocidental) uma sensação de lentidão e estaticidade, concluindo que o conceito de tempo japonês, por característica

in the traditions of the West and of the East, but in studying each other's music and learning from each other's music we are, together, beginning to fashion a 'universal egg' [Buckminster Fuller, 'universal egg of humanity'] of communication between cultures.

In our present world severe demands are made on the artist and the creator. Some artists have succumbed to the contradictions, the problems, of national systems and nationalism. But, as we all strive for an ideal world, what we must do is find what is genuine in ourselves, the unique qualities in ourselves, and affirm these in a universal fashion. We must all share this common goal. The role of the artist is to serve as a bridge for all men to accomplish this and the artist must be fully and completely aware of this task. For Japanese to be learning from the West, and for Westerners–Europeans and Americans–to be deepening their appreciation of Oriental culture, is a difficult undertaking, a very serious one that we must all confront. I'm not sure that our mutual intercultural understanding is complete or has reached an ideal state yet. There are still problems that separate us: senses of differences of race and color. These are the things which we must strive to transcend.”

22) ROSE-KAPUSCINSKI, 2009: p. 2.

23) *Idem*: p. 3. Em nosso entendimento, ainda que a filosofia ocidental tenha se ocupado da questão do tempo e sua tríplice divisão *passado-presente-futuro*, afirmando (como o fazem Agostinho de Hipona e Henri Bergson, para citar alguns) que apenas o presente possui ser – Agostinho, em particular, aproxima-se muito do conceito de *ser-o-tempo* discutido por Dōgen Zenji, como veremos adiante –, o enfoque dado ao presente pela filosofia ocidental, influenciada (e até certo ponto moldada) pelos dogmas cristãos, é um de transitoriedade que conduz ao futuro, diferentemente da noção de impermanência nipônica, que se atém ao próprio presente em questão.

circular e focado no presente, cria uma trama dinâmica e multi-dimensional (ROSE-KAPUSCINSKI, 2009: p. 2-3).

A linearidade temporal ocidental demanda tensões e relaxamentos de diversos parâmetros – sendo os mais comuns os frequenciais (tanto em termos de harmonia quanto de melodia) e duracionais (ritmo), embora também ocorram em relações dinâmicas e timbrísticas, entre outras – que movimentem a música. Embora sejam independentes, é comum, na música europeia de invenção, que os pontos de tensão e afastamento criem um acúmulo de forças, culminando num clímax, um ponto culminante para onde o discurso musical se direciona e que justifica a composição após o qual, não raro, tais tensões são diluídas. Para a música tradicional japonesa, no entanto, a presença de um ou mais clímax não enriqueceria a composição. O pesquisador das artes japonesas Donald Keene afirma que, para o monge Yoshida Kenkō²⁴,

o clímax era menos interessante que os princípios e términos, pois não deixava nada a ser imaginado. A lua cheia ou as cerejeiras no auge da florada não sugerem o crescente ou os botões, embora o crescente e os botões (ou a lua minguante e as flores caídas) sugiram a lua cheia e o auge da florada. Perfeição, como uma esfera inviolável, repele a imaginação, sem dar espaço para esta penetrar.²⁵ (KEENE, 1969: p. 298-299)

Tal mudança de perspectiva temporal altera o foco do ouvinte habituado à música ocidental: ao invés das constantes mudanças de notas e de suas relações umas com as outras (característica central do pensamento musical europeu), o interesse está na qualidade do som emitido, ou seja, no timbre – daí a ênfase no timbre instrumental e não na construção melódica ou harmônica, segundo o compositor japonês Toshiro Mayuzumi²⁶:

Em geral, pode-se dizer que os orientais têm uma sensibilidade mais profunda para timbres delicados do que o ocidental. Nas músicas folclórica e tradicional japonesas, há inúmeras combinações requintadas de timbre, que tornam possível atingir formas delicadas de expressão musical sem o auxílio de outros elementos musicais tais como melodia, harmonia e contraponto.²⁷ (MAYUZUMI, 1964: p. 38)

24) Monge budista, nascido no fim do século XIII, autor do livro *Tsurezuregusa* (徒然草: “Ensaio sobre a ociosidade”), um dos livros mais importantes na literatura histórica japonesa, escrito entre o fim do período Kamakura (1333 EC) e o início do período Muromachi (1336 EC).

25) Em tradução livre de: “[but for Kenkō] the climax was less interesting than the beginnings and ends, for it left nothing to be imagined. The full moon or the cherry blossoms at their peak do not suggest the crescent or the buds, though the crescent and buds (or the waning moon and the strewn flowers) do suggest the full moon and full flowering. Perfection, like some inviolable sphere, repels the imagination, allowing it no room to penetrate.”

26) Toshiro Mayuzumi (黛 敏郎, 1929-1997), compositor japonês, um dos principais responsáveis pela retomada de interesse, por parte dos músicos japoneses, na tradição musical nipônica. Sua pesquisa acerca de combinações das tradições musicais europeias e japonesas antecede aquela de Tōru Takemitsu em alguns anos.

27) Em tradução livre de: “In general it can be said the Oriental has a deeper sensitivity to delicate timbres than has the Occidental. In the folk and traditional music of Japan there are innumerable exquisite combinations of timbre which makes it possible to achieve delicate forms of musical expression without the help of other musical elements such as melody, harmony, and counterpoint.”

Keene (1969) define, em seu artigo sobre a estética japonesa, quatro características do budismo *zen*²⁸ que influenciaram fortemente as artes japonesas:

- *sugestão* – o uso de poucos elementos para indicar o todo, como no caso da poesia *haikai* e da pintura *sumi-e*;
- *irregularidade* – a imperfeição (referenciada no real) da ação estética humana como característica central do belo (referenciado no código), como nos arranjos florais de *ikebana*;
- *simplicidade* – o uso dos meios mais econômicos para se atingir o fim desejado, como na *chanoyu* (cerimônia do chá, onde os utensílios e o local não devem chamar mais atenção do que a experiência temporal de se preparar, servir e sorver o chá); e
- *percebibilidade* – a impermanência material (aceitação de que tudo está em constante transformação) como elemento central da beleza, como na apreciação da florada das árvores cerejeiras.

Tais características também podem ser encontradas na música tradicional japonesa, em particular no que se refere ao timbre. O uso da técnica de ornamentação *yuri* no *shōmyō* dos monges budistas cria *irregularidades* na emissão do timbre; a *simplicidade* no uso de poucos instrumentos na orquestra *gagaku*, sem variação de densidade instrumental ao longo das peças; a música no teatro *kabuki* se vale de citação de composições específicas para *sugerir* o local e a época onde se passa a peça; e a *impermanência* é implícita na ausência de um clímax musical, por meio de uma direcionalidade musical difusa.

Assim, enquanto a música de invenção europeia via, até meados do século XIX, o timbre como um elemento dado, a tradição musical japonesa já o percebia como um fenômeno temporal e mutável.

As duas características do som utilizadas na prática musical do século X EC que pareciam mais acessíveis à notação analítica eram nível de afinação [frequência] e ritmo. O timbre não foi abordado dessa forma até o século XX EC, sendo limitado pela tecnologia instrumental disponível; o continuum de níveis dinâmicos possíveis nunca foi remotamente categorizado adequadamente, a despeito de tentativas de dar-lhe uma base lógica em algumas composições do serialismo integral; enquanto equilíbrio dinâmico – permanecendo largamente uma questão de convenção tácita – e acústica – normalmente [resultado] acidental do local de performance – apenas estiveram sob controle apurado com o advento de técnicas eletrônicas de gravação de som.

No entanto, mesmo altura e ritmo podiam apenas ser capturados de forma muito particular, determinada pelas exigências da própria notação analítica (...) ²⁹ (WISHART, 1996: p. 22)

28) Seita do budismo, introduzida no Japão durante o século XII e muito difundida durante o período Tokugawa (1603-1868), que prega que a iluminação só pode ser atingida por experiência pessoal e não por meio de escrituras ou ensinamentos.

29) Em tradução livre de: “The two features of sound used in tenth century Western musical practice which appeared most accessible to analytic musical notation were pitch-level and rhythm. Timbre was not tackled in this way, up until the twentieth century being limited by the available instrument technology; the continuum of possible dynamic levels has never been remotely accurately categorised, despite attempts to give it a notational rationale in

A percepção do timbre não é nada mais que a percepção da sucessão de movimento dentro do som. Além de ser espacial por natureza, essa percepção é, claramente, temporal por natureza. Para colocar de outra forma: o timbre surge durante o tempo em que se está ouvindo o deslocamento do som. É algo indicativo de um estado dinâmico, como indicado pela palavra *sawari* (que significa ‘tocar levemente um objeto’).³⁰ (TAKEMITSU, “My Perception of Time in Traditional Japanese Music”, 1987: p. 10. *Apud* HAARHUES, 2005: p. 128 – grifo nosso)

Além de *sawaru* (触る), outros quatro conceitos são importantes quando consideramos a música japonesa, em especial a música tradicional: *ma* (間: “espaço” ou “intervalo”) e seu relativo *mu* (無: “não-existência”); *naru* (成る: verbo que expressa mudança, comumente traduzido por “tornar[-se]”); e *jo-ha-kyū* (序破急), princípio formal de construção artística nas artes tradicionais japonesas, que implica que a ação deveria começar lentamente (*jo*), acelerar (*ha*) e terminar rapidamente (*kyū*)³¹.

MA, MU, NARU: O INTERVALO E A INEXISTÊNCIA COMO FOCO

Os conceitos *ma* e *mu* estão intimamente relacionados. Como mencionado, *ma* se refere ao “vazio” (do ponto de vista ocidental) entre dois acontecimentos, englobando conceitos tanto temporais quanto espaciais – características que, para os japoneses, são indissociáveis e interdependentes.

Nas artes, *ma* é “a distância natural entre duas ou mais coisas que existem em continuidade”³² ou “a pausa ou intervalo natural entre dois ou mais fenômenos que ocorrem de forma contínua”³³. Em música, não se trata apenas de uma pausa, mas do potencial sonoro imbuído na ausência de ação musical entre dois eventos musicais. Segundo Rose e Kapuscinski, *ma* governa o senso de ritmo na performance musical, não de forma “matematicamente calculada, mas sensorial e intuitiva”³⁴.

A relação deste conceito com *mu* pode ser mais claramente percebida na contemplação dos jardins japoneses: a austeridade de elementos, em que grandes blocos de pedra não lapidada são dispostos num espaço sobre um leito de cascalhos, leva a mente a contemplar não o que está lá (as pedras), mas antes o *ma* entre elas. Assim, *ma* também implica que o espaço entre eventos é digno de tanta atenção quanto os eventos em si mesmos.

some integral serial composition; while dynamic balance – remaining largely a matter of unspoken convention – and acoustics – usually the accident of performance location – have only come under accurate control with the advent of electronic sound-recording techniques.

However, even pitch and rhythm could only be captured in a very particular way, determined by the exigencies of analytic notation itself. (...)”

30) Em tradução livre de: “The sensing of timbre is none other than the perception of the succession of movement within sound. As well as being spatial in nature, this perception is of course temporal in nature. To put it another way timbre arises during the time in which one is listening to the shifting of sound. It is, as symbolized by the word *sawari* (which has the meaning to touch some object lightly), something indicative of a dynamic state.”

31) Há registros de obras que incluíam uma quarta seção, *ei*, entre as seções *ha* e *kyū*.

32) HAARHUES, 2005: p. 134.

33) *Idem, ibidem*.

34) ROSE-KAPUSCINSKI, 2009: p. 2.

“Como consequência, o conceito japonês de durações de tempo também tem uma dimensão de profundidade”³⁵.

Naru pode então ser entendido como a ação que une os dois eventos sonoros à *ma*: se tudo o que existe está em constante dinamismo (ou evolução), não há um momento claro de início e fim das coisas e dos seres; logo, estes estão constantemente tornando-se algo, de maneira que passado e futuro são incorporados à percepção, mas não como pontos focais – sendo o tempo algo fluido, não pode ser apreendido por meio de quantificação e mensuração, mas apenas por seus movimentos: “(...) o ‘agora’ não é um momento recorrente ou imutável, mas antes uma constante sucessão de momentos de devir”³⁶.

A UNIVERSALIDADE DO JO-HA-KYŪ

Como dito antes, *jo-ha-kyū* é o princípio formal de construção artística nas artes tradicionais japonesas e, na música, tem implicação de aceleração. Esse princípio formalizador pode ser aplicado a todas as esferas da música: a elaboração de um programa de peças; a composição como um todo – implicando três seções principais: introdução, desdobramento (ou exposição) e conclusão –; a construção de frases musicais; e mesmo a emissão de uma nota individual (ROSE-KAPUSCINSKI, 2009; p. 3).

William Malm, etnomusicólogo estadunidense especializado na música tradicional japonesa, afirma que essa cultura musical foi dominada por esse princípio formalizador, de forma análoga à importância que a tendência binária dominou a música ocidental (como na relação *arsis-thesis*).

Ainda segundo Malm, outro elemento importante foi a tendência ao desdobramento musical contínuo³⁷; conjuntamente, estes elementos reforçaram a preferência pelas formas musicais abertas³⁸, em contraste com a preferência ocidental por formas fechadas (MALM, 2000; p. 115-116, p. 275).

2.5 – A MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA E O PENSAMENTO DE STOCKHAUSEN

“Ocidentais, particularmente hoje, consideram o tempo como linear, e a continuidade como um estado regular e imutável. No entanto, eu penso no tempo como circular, e a continuidade como um estado de mudança contínua”³⁹. Takemitsu também observa essa

35) *Idem, ibidem*.

36) *Idem*: p. 3. Em tradução livre de: “(...) ‘now’ is not an unchangeable or recurring moment, but rather a continuous succession of moments of becoming.”

37) Malm diz *through composed*, termo que, em geral, é utilizado para se referir a composições que não tem repetição de seção (como uma estrofe ou tema recorrente) ou desenvolvimento de ideias musicais.

38) Como diz Stein, na morfologia musical anglo-saxônica “O termo ‘forma aberta’ é utilizado para designar a estrutura de composições, que (...) não se conformam à um padrão pré-estabelecido”. Em tradução livre de: “The term ‘open form’ is used to designate the structure of compositions, which (...) do not conform to a pre-established pattern.” (STEIN, Leon. *Structure and Style*. Evanston: Summy-Birchard Co., 1962, p. 57)

39) TAKEMITSU, 1995: p. 119. Em tradução livre de: “Westerners, especially today, consider time as linear and

circularidade na natureza – percepção que, segundo ele, foi reforçada pela influência dos ensinamentos do *zen* e do budismo (HAARHUES, 2005: p. 130).

Seguindo esse raciocínio, pode-se especular que a mitologia judaico-cristã tenha tido um papel central na concepção ocidental linear de tempo, por conta de sua construção de vida pautada pela narração de um início específico (Gênesis) e uma escatologia definida (Revelações). A filosofia budista, por outro lado, é centrada no conceito de *samsāra* (o ciclo de nascimento, vida, morte e reencarnação⁴⁰), teria um papel igualmente importante na concepção temporal japonesa. A influência do *zen* se faz notar especialmente, como explicitado pelo monge Dōgen⁴¹ em sua conceitualização de “ser-o-tempo” (*uji*, 有時): “tudo aquilo que está acontecendo não está no tempo, mas é o tempo em si”⁴² – ou seja, não pode haver o tempo sem o ser, e tampouco pode haver o ser sem o tempo. Tal conceito embasa o entendimento de tempo-espaco na arte influenciada pelo *zen*:

(...) ‘ser-o-tempo’ (...) forma o modelo temporal/espacial de toda a arte influenciada pelo *zen*. Ao invés de obras que utilizam um modelo de tempo direcionado a um objetivo, no qual forças contrastantes se movem de uma forma linear, mensurada e são enfim resolvidas, a arte influenciada pelo *zen* utiliza um modelo temporal em que eventos efêmeros têm lugar sobre um pano de fundo estático subjacente, que representa a eternidade. O resultado é a criação de um estado de espírito meditativo, em que ‘o momento presente da experiência (entra) em contato com algo que transcendeu o tempo.’⁴³ (HAARHUES, 2005: p. 132)

O ideário do *zen* japonês se encontra, neste ponto, com o de Stockhausen. Em uma de suas palestras em Londres, em 1972⁴⁴ – ao discutir a investigação que conduziu, junto a Karel Goeyvaerts, sobre a possibilidade de criar novos timbres (e recriar timbres já existentes) por meio de síntese eletrônica de ondas sonoras – o compositor cita o

continuity as a steady and unchanging state. But I think of time as circular and continuity as a constantly changing state.”

40) Muito embora a mitologia cristã faça referência a um ciclo de nascimento, vida, morte e reencarnação semelhante, este tem implicações muito distintas daquela presente no budismo. Neste, o ciclo se daria neste plano de existência, implicando um aprendizado contínuo das muitas facetas da vida (uma pessoa eventualmente irá reencarnar como toda sorte de ser vivo, por exemplo), e que se aplica a todos os seres, independente de crerem ou não no Buda. Após completar-se o *samsara* (ou seja, ao atingir-se o *nirvana*), a essência do ser seria elevada a outro plano de existência, onde passaria por outro ciclo de reencarnação.

Por outro lado, na mitologia cristã, a reencarnação neste plano teria sido atingida apenas por Jesus, após o quê este teria ascendido ao paraíso; aos seres humanos, são reservados lugares no paraíso cristão após sua morte (mas apenas àqueles crentes em tal mitologia), ficando implícito que a pessoa se manteria relativamente a mesma (à exceção do corpo físico).

41) Dōgen Zenji (道元禪師, 1200-1253), fundador da escola *Sōtō-shū* (曹洞宗), a maior das três principais seitas de budismo *zen* no Japão.

42) STAMBAUGH, 1990: p. 26. Em tradução livre de: “anything whatsoever that is happening is not in time, but is time itself.”

43) Em tradução livre de: “(...) ‘being-time’ (...) forms the temporal/spatial model of all Zen influenced art. Instead of works that utilize a goal directed model of time in which contrasting forces move in a measured linear fashion and are ultimately resolved, Zen influenced art utilizes a temporal model in which ephemeral events occur against an underlying static background representing eternity. The result is the creation of a meditative mood in which ‘the present moment of experience (comes) into contact with something that has transcended time.’”

44) Portanto, seis anos após seu primeiro contato direto com a cultura nipônica, em 1966.

médico e biólogo Viktor von Weizsäcker, “as coisas não estão no tempo, mas o tempo está nas coisas”⁴⁵.

As experiências de construção de sons e timbres em estúdio também serviram de base para um entendimento didático da música japonesa por parte de Stockhausen. Em *DER JAHRESLAUF*, Stockhausen escreve diversas seções de solo, dentre as quais uma de flauta piccolo (c. 114~147) e outra de cordas (c. 174~198). Ambas estão inseridas na trama musical de tal forma que funcionam como um *close-up* nos parciais nas pontas do registro do som composto pela orquestra: as cordas no limite grave, a flauta piccolo no agudo⁴⁶. Ambos os solos são apresentados com acompanhamento dos harmônios, que atuam como matriz harmônica. Tal separação de sons já era compreendida, em algum grau, pelos praticantes de *gagaku*: a separação de naipes em registros diferentes impede a percepção do som como sendo um único agregado e destaca, em conjunto com a estrutura heterofônica, as individualidades de cada instrumento. O fato de que os poucos uníssonos entre instrumentos não são enfatizados parece corroborar um entendimento (empírico, no mínimo) da construção do timbre por meio de seus parciais.

Outra característica que chama a atenção pela similaridade conceitual entre *DER JAHRESLAUF* e a tradição do *gagaku* é o uso de dinâmica e repetição de informação. Na performance tradicional do *gagaku*, o conjunto instrumental toca em *tutti* quase todo o tempo (exceto pelo *netori* e *tomede*, apresentados por naipes instrumentais diferentes), e sempre em dinâmicas fortes. Os retornos e mudanças de seção formal não criam expectativa, como na música ocidental, mas sim uma impressão de *déjà-entendu* e imobilidade, e sua abordagem do timbre em larga escala “reforça a sensação de circularidade do tempo e ilustra bem a constância da eternidade”⁴⁷.

O uso de interrupções e variações no fluir do discurso musical, por parte de Stockhausen, dialoga com a prática tradicional do *gagaku* sem imitá-la diretamente. Como veremos adiante, as *Tentações* e os *Incentivos*⁴⁸ e os dançarinos-mímicos funcionam como inserções dramáticas que situam o desdobrar da trama musical de forma pontual, remetendo à tradição nipônica na qual um dançarino ou um refrão musical estabelecerem a relação entre música e algum objeto externo à ela. Além de articular a forma, os dois solos mencionados cumprem função de *cadenza* e remetem à introdução e conclusão que, tradicionalmente, são tocadas pela flauta e pelas cordas, respectivamente. Por esses solos estarem “fora de ordem” – por abandonarem suas funções de apresentação e conclusão da obra para se tornarem comentários internos – o retorno à estrutura heterofônica após cada *cadenza*, reforçado pelo movimento dos dançarinos, indica

45) STOCKHAUSEN, 1972: 1/4.

46) Cabe lembrar que numa estrutura musical polifônica, as vozes nos registros externos (agudo e grave) são as mais facilmente identificáveis.

47) ROSE-KAPUSCINSKI, 2009: p. 3. Em tradução livre de: “[The large-scale approach to timbre] reinforces the feeling of circularity of time and illustrates well the constancy of eternity.”

48) Inserções dramáticas que interrompem e dão continuidade ao fluxo musical em *DER JAHRESLAUF*. Serão discutidas em profundidade no Capítulo 4 deste trabalho.

que aquilo que entendemos como movimento é, na verdade, suspensão, e que o que parece estático está, na verdade, em constante movimento.

Assim, os solos – seções de maior dinamismo musical em função do aumento de figuras rítmicas e da variedade de fraseado melódico – se tornam suspensões temporais, momentos em que apenas uma perspectiva temporal é aplicada: aquela da camada instrumental com que se relaciona, seja a dos séculos (flauta) ou dos anos (cordas). Todo o resto da estrutura temporal se paralisa, como evidenciado pela imobilidade dos dançarinos. Por outro lado, as seções em tutti – cuja característica musical é de tendência estática – tornam-se seções de mobilidade, em que todas as engrenagens do relógio cósmico concebido por Stockhausen estão em andamento.

2.6 – O GAGAKU “NO CORRER DOS ANOS”

Stockhausen compôs *DER JAHRESLAUF* por encomenda do Teatro Nacional de Tóquio, em 1977⁴⁹. Escrita para orquestra e dançarinos de gagaku e cinco atores, a obra foi estreada com o título *HIKARI* (光), que pode ser traduzido como “luz”, “iluminação” ou “luminoso”, dependendo do contexto. Durante a criação da peça, o compositor teve a ideia de transformá-la em uma cena de uma obra maior, e assim começou o trabalho no ciclo de óperas *LICHT*.

Todo o ciclo está amparado na técnica composicional de fórmulas, nas quais uma estrutura melódica é utilizada como esqueleto estrutural para outros elementos da peça, notoriamente sua forma, andamentos, rítmica e métrica. Antevista por Stockhausen já em 1951 (na peça *FORMEL*, retirada de seu catálogo), tal técnica passou a ser empregada pelo compositor em 1970, na obra *MANTRA*. A concepção de um longo ciclo de cenas, conectadas não apenas pelo material temático-literário mas também por seu material melódico e harmônico, demandou a criação de uma “*super-fórmula*”:

(...) um núcleo musical contendo três fórmulas superpostas. Em sua forma original, a ‘super-fórmula’ dura um minuto. Nela estão todos os tempos cromáticos entre 60 e 120 (12 graus de tempos metronômicos, que são importantes), além de 3 vezes 12 tons. Se analisadas verticalmente, as três fórmulas contêm três aspectos muito diferentes. (...) Juntas, essas fórmulas (...) contêm muito mais características que as séries tradicionais com que venho compondo desde 1950.⁵⁰ (STOCKHAUSEN, 2014: p. 285).

Em *DER JAHRESLAUF*, tais relações proporcionais são ressaltadas, no palco, pela presença de dançarinos que, numa adequação da tradição do *gagaku* e do teatro *nō* (能), se movem de forma meticulosa e calculada, ressaltando as proporções entre os quatro

49) Como já mencionado, posteriormente o compositor fez uma adaptação da obra, intitulada *JAHRESLAUF*, para seu ciclo operístico *LICHT*.

50) Tradução livre de: “(...) a musical nucleus comprising three superimposed formulas. In its original form, the ‘super formula’ lasts one minute. It has all the chromatic tempi between 60 and 120 (12 steps of metronomic tempi, which is important) and 3 times 12 pitches. If one analyses all three formulas vertically, the three formulas have three very different characters. (...) Together, these three formulas (...) contain far more characteristics than the traditional series with which I have composed since 1950.”

conjuntos instrumentais, cada um representando uma “engrenagem” da passagem do tempo: milênio, século, década e ano. A composição é como um cronômetro musical, oscilando entre o fluxo temporal e súbitas interrupções que paralizam o tempo e suspendem a ação musical, numa extensão da estética japonesa, sempre atenta ao momento exato da ação e à beleza na estaticidade e no gesto controlado.

DER JAHRESLAUF dialoga diretamente com o repertório tradicional japonês, incorporando elementos técnicos da tradição japonesa às técnicas composicionais e instrumentais da música de vanguarda europeia. Associando os diferentes núcleos do *ensemble* de *gagaku* às diferentes temporalidades conceitualizadas na peça, e utilizando sonoridades diferentes para cada conjunto instrumental, Stockhausen apresenta os *shō*/harmônios como milênios, numa textura harmonicamente lisa de densidades variadas; os *ryūteki*/flautas piccolo como séculos, com pontilhismos constantes e fraseados curtos; os *hichiriki*/saxofones soprano como décadas, em pequenos melismas e oscilações de frequência; finalmente, *gakusō*/cravo e *gakubiwa*/violão como anos, os elementos mais facilmente identificáveis do ponto de vista melódico e rítmico.

2.7 – O YURI EM JAHRESLAUF

Stockhausen incorpora a sonoridade da técnica *yuri* à escritura de *DER JAHRESLAUF*, porém a retira do contexto de longas notas sustentadas e a transpõe para o domínio instrumental. O que lhe interessa, sonoramente, são as oscilações de frequência, que remetem ao ferramentário da música eletrônica e ao conceito de vibração, discutido no Capítulo 1 desta pesquisa. Como vimos, para o compositor, a criação de novos parâmetros leva à criação de novos elementos (em que todos os parâmetros e elementos anteriores são incorporados), e estes são estabilizados em *fórmulas*. Essa técnica reflete a imagem de uma galáxia: sua organização interna se baseia numa diferenciação entre tons centrais e tons acidentais⁵¹ (as estrelas e seus planetas). Já mencionamos alguns dos acidentes relacionados à composição por *fórmula* nos textos de Stockhausen; alguns deles também encontram reforço em conceitos japoneses: eco (ênfase, por repetição, de notas nucleares); pré-eco (*ma*); variação (*irregularidade*); e modulação (*yuri*). Em *DER JAHRESLAUF*, tais oscilações são organizadas em três modelos⁵² diferentes:

- *linear* – em direção a uma nota ou em afastamento dela;
- *circular* – afastamento e retorno à nota de partida;

51) Stockhausen define o acidente (‘Akzidens’ em alemão) como “klangliche Hinzufügung”, ou “adição sonora” [partitura de *PLUS-MINUS*, p.5]. O núcleo da ideia musical forma a estrutura serialmente organizada, e os acessórios lhe dão caráter.

52) Há um quarto modelo, que denominaremos “estático”, onde a nota é sustentada, sem oscilação ou ornamentação. No entanto, como não tem relação com o tema aqui discutido, não o abordaremos neste momento.

- *oscilatório* – a partir de uma nota (semelhante ao movimento *circular*, porém mais extenso).

Na primeira seção da obra, todos os instrumentos descrevem maneiras diferentes de progressão entre dois pontos. Na camada musical referente ao milênio, os harmônios iniciam a peça com um unísono em torno da nota *lá4* (440 Hz)⁵³, criando subdivisões escalares cada vez maiores até atingirem um cluster em torno da nota *fá#6* ao fim da seção. As flautas criam uma camada granular, que começa no âmbito de uma 3ª menor (*dó#5-mi5*), atinge seu ápice no âmbito de uma 17ª menor (*dó#5-mi7*) após 7 décadas⁵⁴ e retorna, gradualmente, para o âmbito de 3ª menor inicial.

Já os saxofones apresentam pequenos portamentos em torno de notas individuais, começando em torno da nota *fá#4* e desdobrando-se em acordes, atingindo, em sua última abertura, as notas *lá#4-ré5-lá5*. As cordas obedecem princípios de figuração mais próximos daqueles utilizados por suas contrapartes no *gagaku*; no entanto, há uma progressão linear em seu fraseado, começando nas notas mais graves dos instrumentos em direção às nota *lá5* (cravo) e *ré4* (violão). Para uma observação direta do uso da técnica do *yuri*, nossa atenção se concentrará sobre a escrita de flautas e saxofones.

Pralltriller mit nur einem Stock

Bongo oder Kakko

3 Sopran-Saxophone oder Hichiriki

Jede Tondauer soll der gezeichneten Länge annähernd entsprechen.

Die 3 Sopran-Saxophone spielen mit Lautstärkechwankungen während der Unterbrechung.

klar hörbar, aber nicht solistisch dominierend

Einsätze der einzelnen Töne ungefähr nach der Zeichnung

sich während 7 Perioden von Jahres-Läufer und Großer

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Figura 2.4: *DER JAHRESLAUF* – saxofones, c. 1~7 (acima); e c. 92-98 (embaixo)

53) Neste trabalho, nos referiremos às notas sempre acompanhadas de números que indiquem sua respectiva oitava. A título de referência, o *dó* central é denominado *dó4*.

54) Como mencionado anteriormente, os naipes instrumentais em *DER JAHRESLAUF* equivalem a diferentes camadas temporais, referentes à milênios, séculos, décadas e anos. A medida unitária de cada naipe será discutida em detalhe no Capítulo 4 desta pesquisa.

A primeira década oferece, nas três entradas dos hichiriki, uma sinopse desses modelos. O primeiro instrumento apresenta um movimento oscilatório de *fá#4* a *sol4*, repetido duas vezes. Na sequência, o segundo instrumento faz um movimento semi-circular entre as mesmas notas. Por fim, o terceiro instrumento faz um movimento linear de *fá#4* a *sol4*. Assim, ao mesmo tempo em que se aproxima do repertório tradicional, essa ordem de entrada dos instrumentos também representa, de maneira simbólica, um processo de desaceleração, relacionado com o conceito da peça e criando um afastamento, tanto em relação ao repertório japonês, quanto ao repertório ocidental.

Ao longo da primeira seção da obra, os três saxofones aumentarão a quantidade de oscilações apresentadas a cada “década”, construindo gradativamente uma única linha, extremamente ornamentada e oscilante. Nesse processo, Stockhausen extrai o *yuri* da linha melódica sustentada do *shōmyō*, apenas para reconstruí-la à sua maneira. Por um lado, esse processo resulta numa linha instável, cheia de micro-oscilações que não estão presentes no canto budista, ou pelo menos não são identificáveis a ouvido nu; por outro lado, o processo remete à ressíntese sonora, como se o compositor colocasse um trecho do canto religioso no microscópio e o ampliasse, fazendo ressaltar as pequenas oscilações nas vozes dos cantores e as micro-harmonias resultantes das disparidades entre as vozes.

The image displays three staves of musical notation for Piccolo-Flöten. The top staff shows measures 1-7 with a key signature of one sharp (F#) and a 3x repeat sign at the end. The middle staff shows measures 42-49 with a key signature of one sharp and a 2x repeat sign at the end. The bottom staff shows measures 92-98 with a key signature of one sharp and a 3x repeat sign at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Figura 2.5: *DER JAHRESLAUF* – flautas piccolo, c. 1~7 (acima); c. 42~49 (meio); e c. 92-98 (embaixo)

Algo semelhante se dá com o segundo grupo instrumental, as flautas. Porém, enquanto o movimento direcional dos saxofones é linear, conduzindo do uníssono ao *cluster* no registro agudo, as flautas fazem uma trajetória circular, saindo de um âmbito intervalar pequeno (3ª menor), atingindo um âmbito grande (17ª menor, na sétima década⁵⁵) e retornando ao âmbito pequeno. Dessa forma, Stockhausen reforça a coerência discursiva da seção: os mesmos modelos que servem de referência para as oscilações melódicas são encontrados em âmbitos temporais maiores, ajudando a estruturar a forma da composição.

Analisando o naipe das flautas, nota-se que as três camadas acabam por criar um *accelerando*. Em síntese granular, quando a quantidade de grãos ultrapassa uma certa proporção, ou quando o tamanho dos grãos ultrapassa determinado tamanho, tem-se a sensação de ouvir sons inteiros⁵⁶. Em *DER JAHRESLAUF*, a partir do compasso 50, esse paralelo é realizado por meio de mudança na técnica instrumental, na transformação gradual das notas, de *staccato* para *tenuto*, construindo, dessa maneira, pequenas melodias perdidas no tempo.

As flautas também funcionam como um filtro granular aplicado ao conceito melódico das décadas, unindo-as, assim, aos milênios – enquanto estes são sons estáticos, lisos e sem ataque claro, as décadas são sons curtos, com ataque claro mas sem grande reverberação. Do ponto de vista poético, ao fazer dos séculos um processo de granulação das décadas, Stockhausen cria níveis de observação: quando vistas de perto, as décadas têm eventos claros, com repercussões proporcionalmente duradouras; porém, quando vistos de longe, tais eventos tornam-se pequenos pontos sem reverberação. Como o próprio compositor disse,

[a fórmula] espelha de maneira exata minha visão sobre o homem e meu pensamento sobre os seres, as pedras, as árvores, sobre tudo o que vivencio... Da mesma forma, um homem sozinho não está isolado, ele é uma manifestação de um processo muito amplo no cosmos; em uma galáxia, em um sistema solar, milhares de milhões de pessoas são apenas a expressão de um certo movimento e de uma certa orientação espiritual dentro desse movimento, e dos padrões internos do desenvolvimento processual. Miríades de assim chamadas vidas humanas ou outras vidas não são nada além de átomos por dentro de um todo que os cobre.⁵⁷ (STOCKHAUSEN, 1989a)

55) A essa altura, já é possível notar que o número 7 é extremamente relevante na análise desta obra.

56) De forma semelhante – embora erroneamente, como já discutido – o próprio Stockhausen defendera em seu artigo *...wie die Zeit vergeht...* a compensação entre pulso rítmico e frequência: o pulso rítmico, se acelerado, se torna uma frequência identificável, onde há perda a identidade do pulso, mas ganha-se a camada interpretativa da frequência.

57) Em tradução livre de: “[the formula] mirrors exactly my view on man and my mind’s view on beings, on stones, on trees, on everything I experience... Also a single man is not isolated, but he is the manifestation of very large processes in the cosmos; and withing a galaxy, within a solar system milliards of people are only the expression of a certain movement and of a spiritual orientation within this movement and of the internal patterns of the processual development. Myriads of so-called human lives or other lives are nothing but atoms within a covering whole.” Num paralelo com a cosmogonia hindú, Stockhausen acreditava que o cosmo expande e se contrai, como numa respiração. Esse movimento seria a fundamental do universo, e todas as outras coisas (de galáxias a sub-partículas atômicas) seriam parciais dessa fundamental.

CAPÍTULO 3

INTRATEXTUALIDADE, NARRATIVA, METALINGUAGEM

*DER JAHRESLAUF*¹ se estrutura a partir do encontro de dois dialetos musicais: por um lado, o da música de invenção europeia contemporânea, manifesta nos recursos e técnicas composicionais de Stockhausen e refinada ao longo de sua carreira como compositor (à época da criação da obra, uma carreira de cerca de 27 anos); por outro lado, o do *gagaku*, a música tradicional da corte japonesa, cujos repertório e prática têm suas raízes no século VIII EC. Stockhausen nutriu um profundo interesse pela cultura oriental, refletido – de diferentes maneiras – em diversas obras do compositor. No entanto, o uso direto de características idiomáticas da tradição musical japonesa faz de *DER JAHRESLAUF* uma obra única no catálogo do compositor e ímpar no repertório da música contemporânea de sua época, quando consideramos que outras obras a realizarem esse tipo de diálogo foram criadas por majoritariamente por compositores nipônicos².

Entendemos que, para alcançar algum grau de compreensão da *escritura musical*³ de Stockhausen em *DER JAHRESLAUF*, uma análise desta obra precisa levar em consideração fatores além dos elementos mais convencionais de apoio ao estudo da escritura musical da obra em si – elementos como a biografia do autor, suas considerações teóricas e criativas, seu método de trabalho – ou do repertório com o qual ela dialoga diretamente (neste caso, a música tradicional nipônica). O próprio processo de interpretação e leitura de repertórios tão distintos, por parte do compositor, é parte integral deste estudo. Por isso, este capítulo se dedica a estabelecer as bases a partir das quais lançaremos um olhar analítico à obra, um olhar informado pelos conceitos de *intratextualidade*, *narrativa* e *metalinguagem*, visando compreender tanto o papel que cumprem os dialetos compositivos da obra e a extensão de sua influência, quanto estabelecer relações entre os níveis micro – estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas – e macro – forma, textura e densidade – da composição. Este estudo se propõe a apontar os

1) No catálogo de obras de Stockhausen, bem como nas próprias partituras, os títulos das obras são sempre grafados apenas com maiúsculas. Em respeito à decisão editorial do compositor, mantemos essa grafia neste trabalho sempre que nos referimos às obras individuais. Assim, *DER JAHRESLAUF* refere-se à versão de concerto da obra; *JAHRESLAUF*, às versões cênica e quasi-concertante; e quando nos reportarmos ao conjunto das diferentes versões da obra como um todo – incluindo aí as versões de concerto, quasi-concertante e de cena dramática da ópera *DIENSTAG aus LICHT* – utilizaremos a grafia padrão *Jahreslauf* (em itálico, com apenas a primeira letra em maiúscula).

2) Tais como Tōru Takemitsu (*Eclipse*, *November Steps* e *Autumn*, entre outras) e Minoru Miki (uma lista de suas composições para instrumentos japoneses pode ser encontrada no site do compositor <http://www.m-miki.com/en/publish/list_japan.pdf>). Muito embora outros compositores ocidentais tenham criado obras a partir dessa intersecção de linguagens – como John Cage e Jean-Claude Éloy – desde o fim dos anos 1970, compositores de diversas nacionalidades têm trabalhado com a tradição instrumental e musical japonesa.

3) Em consonância com Flo Menezes: “E precisamente essa processualidade é o que chamamos de escritura: elaboração que se aloja na escrita, mas que independe dessa mesma escrita. Ela nasce mediada pela notação, mas toma independência como essência do próprio pensamento musical.” (MENEZES, 2012: online)

pontos centrais da narrativa elaborada pelo compositor e as relações por ele estabelecidas com o seu próprio repertório e com aquele do Japão.

Nosso trabalho compartilha da tese de que a música é uma linguagem. Como tal, não pode ignorar três pontos relevantes à análise, mencionados pelo musicólogo Arthur Rinaldi:

1) que os processos de escuta e de análise musical são diretamente dependentes de um sistema de categorização estruturado em torno de nossos mecanismos cognitivos e perceptuais; 2) que o compartilhamento (ainda que parcial) destes mecanismos entre os seres humanos (relativo a fatores inatos e/ou culturais) é a base para a troca de informações entre indivíduos, permitindo-nos compreender a música como um sistema de comunicação; 3) que o compositor explora o seu conhecimento (intuitivo e/ou consciente) destes mecanismos compartilhados para a composição de uma obra, cerceando e direcionando as possibilidades de interpretação de seus intérpretes (performers e ouvintes). (RINALDI, 2014: resumo)

Parece-nos que tal cerceamento e direcionamento das possibilidades de interpretação da obra se dá por meio da elaboração de uma narrativa, com a qual o compositor determina certos elementos centrais de seu trabalho. Por sua vez, os intérpretes (performers e ouvintes) aplicam intratextualmente suas respectivas vivências e repertórios em sua experiência da obra, criando redes de significação e de significados para a obra. O linguista Haroldo de Campos, citando o ensaísta Albercht Fabri, diz: “a essência da arte é a tautologia, pois as obras artísticas ‘não significam, mas *são*’. Na arte, (...) ‘é impossível distinguir entre representação e representado’”⁴. Logo, todos os processos – emissão narrativa do compositor; interpretação e interferência do intérprete; interpretação e inferência do ouvinte – envolvem aspectos de metalinguagem e de metarepresentação, um entendimento implícito das convenções estruturadas em torno daquela obra, quer por conta de sua filiação a uma estética ou gênero em particular, quer por conta do estilo do compositor, ou ainda por qualquer conjunto de características que relacionem a obra individual com os contextos de criação e apresentação em que ela se insere.

Outros trabalhos já buscaram desenvolver uma abordagem intratextual para a música, e seus resultados variaram de apropriações pontuais do conceito a aplicações e transposições das ideias de Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette (entre outros autores), gerando também proposições metodológicas. É comum que esse tipo de crítica/análise busque pontos em comum entre obras, muitas vezes fazendo uso de ferramentas analíticas outras⁵.

Das proposições teórico-musicais aliadas à noção de intratextualidade, o trabalho *Towards a New Poetics of Musical Influence*, do teórico musical Kevin Korsyn, chama a atenção por seu detalhamento, ainda que seu foco analítico se restrinja ao repertório tonal (o autor discute Brahms e Chopin). Korsyn chama a atenção para uma problemática da análise musical: como se pode analisar uma composição musical, se se rejeita a noção da obra como algo autônomo? A solução, aponta ele, estaria em tratar as peças como ‘eventos relacionados’, e não como ‘entidades fechadas e estáticas’. A música seria um texto e, como tal, sujeita a uma análise intratextual. Suas

4) CAMPOS, 1992: p. 31 (grifos do autor).

5) Como no caso do trabalho de Kevin Korsyn, discutido a seguir.

respostas são rebatidas pelo pesquisador de mídia, cultura e comunicação Martin Scherzinger: “a seguinte questão permanece: sendo uma teoria da influência poética, como podem os achados analíticos de Korsyn serem concebidos como sendo enraizados num modelo intratextual, e não em um puramente schenkeriano, quando é este que provém os meios pelos quais aquele é articulado?”⁶.

Concordando com a pertinência da questão de Scherzinger, entendemos ser mais proveitoso focar a análise intratextual na superfície acústica da obra: afinal, é por meio dela que o ouvinte (quer especializado, quer não) acessa o processo composicional; ela é o resultado almejado pelo compositor na elaboração de seus construtos teórico-sonoros. Assim, num caso como o de *DER JAHRESLAUF*, o que buscamos perceber é a presença de elementos sonoros da tradição nipônica incorporados à trama composicional. Por isso, ao invés de lançar uso de uma dada ferramenta analítica pré-estabelecida, optamos por analisar diretamente a superfície acústica da obra em busca de traços tanto narrativos como intratextuais, explicitando a via de duas mãos que apresentaremos neste trabalho, na qual o compositor propõe estruturas narrativas para sua obra, a partir das quais o intérprete estabelece relações intratextuais com seu próprio repertório.

Não tencionamos estabelecer juízos de valor acerca de como a presença de elementos japoneses na obra de Stockhausen (des)valoriza esta; nem, por outro lado, de afirmar a obra do compositor alemão como melhor que a tradição de onde este empresta tais elementos. Nosso propósito se volta, antes, a traçar as referências (as ancestralidades?) desses elementos e estabelecer leituras acerca de seu papel, função e simbologia na obra, mantendo em mente uma observação relevante de Korsyn (1991): dada a disparidade de linguagem entre os modelos musicais integrantes da obra, não basta acumular observações de similaridades dentre os repertórios estudados; é necessário indicar quais similaridades são relevantes e por quê, indicando também as diferenças intrínsecas às linguagens que sejam relevantes no processo de leitura.

No Capítulo 1, estudamos o contexto e o repertório teórico e composicional de Karlheinz Stockhausen, atentando para os elementos que colaboram para a criação da obra analisada. O Capítulo 2 apresentou alguns tópicos centrais à música tradicional japonesa. Abordamos agora os conceitos relacionados ao processo de leitura de informações, que é essencialmente o mesmo para o compositor (quando este lê um repertório alheio ao seu próprio) e para o intérprete (quer o musicista, quer o ouvinte). Essas informações servirão como base para uma análise da obra, apresentada no Capítulo 4 em conjunto com as informações musicológicas de *DER JAHRESLAUF*, em que discutiremos também a proposta narrativa de seu compositor e algumas das possibilidades intratextuais explícitas ao ouvinte.

6) SCHERZINGER, 1994: p. 307. Em tradução livre de: “The following questions remain. As a theory of poetic influence, how can Korsyn’s analytic findings be conceived of as being grounded in an intertextual model, rather than in a purely Schenkerian one, when the latter is the means by which the former is articulated?”.

3.1 – INTRATEXTUALIDADE: AUTOR-LEITOR-OBRA

Introduzido nos estudos da crítica literária por Julia Kristeva sob o nome de *intertextualidade*, numa tentativa de síntese da semiologia saussureana e do dialogismo bakhtiniano. Com o passar dos anos, sua permanência na discussão da crítica literária levou à adoção de diferentes terminologias por parte de diversos autores, tais como *transposição* (cunhado pela própria Kristeva), *transtextualidade* (Gérard Genette) e *intratextualidade* (Harold Bloom). Ainda que o termo de Kristeva (intertextualidade) tenha se tornado o mais proeminente, não há consenso de que seja o que melhor exprime o conceito. Uma vez que o valor deste parece estar em seu potencial de complementação da ideia peirceana de signo, optamos por adotar *intratextualidade*, em concordância com Bloom: a relação *entre textos* é evidenciada pelo conteúdo *interno* do texto, o prefixo *intra* reforçando as relações intrínsecas do processo⁷.

Há, no mínimo, três razões para justificar a escolha do fenômeno da intertextualidade [intratextualidade] como um objeto de pesquisa no atual momento de estudo das ciências denominadas humanas. A primeira delas diz respeito à centralidade desse conceito para os estudos da linguagem humana em diferentes momentos históricos e em diferentes áreas do conhecimento. A noção de intertextualidade [intratextualidade], de alguma forma já inscrita nos primórdios da História da Filosofia, na década de 60, fora introduzida por Julia Kristeva no âmbito dos estudos da Crítica Literária. Com isso, Kristeva nos chamava atenção para o potencial valor de “produtividade” da escritura literária que, por sua natureza, redistribui, dissemina textos anteriores em um texto atual. (...)

A segunda razão baseia-se no fato de que esse fenômeno, apesar de potencializado no fazer estético, criativo, em função das habilidades cognitivas humanas responsáveis pela imaginação, não se restringe ao universo da literatura, das artes. Identifica-se todo tempo, nas diversas situações de uso da linguagem. Dessa forma, a intertextualidade [intratextualidade] é um fenômeno que merece investigação não apenas como um problema característico da natureza do “texto” em que se inscreve, mas como um problema que indicia a própria natureza da cognição e da linguagem humana.

A terceira razão, intrínsecamente relacionada às duas anteriores, advém do fato de a intertextualidade [intratextualidade] ser um fenômeno que, prevalente no processamento discursivo, vem sendo amplamente estudado no campo da análise literária, da análise do discurso e, mais recentemente, da antropologia cultural. Esses estudos, no entanto, não apresentam respostas para, entre outros, os seguintes questionamentos: se a intertextualidade [intratextualidade] é um fenômeno prevalente na maneira como os seres humanos produzem discurso, ou seja, na maneira como colocamos a língua em atividade, como e por que os seres humanos desencadeiam, de maneira tão recorrente e em contextos comunicativos tão diversos, esse fenômeno discursivo? Que princípios, operações e mecanismos cognitivos subjazem a atualização desse fenômeno discursivo? (CAVALCANTE, 2009: p. 17-18)

Segundo Kristeva, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)”⁸. Para melhor compreendermos o significado dessa afirmação, é preciso entender o que é um *texto* do ponto de vista da semiótica, disciplina que embasa os estudos de intratextualidade.

7) Por essa razão, sempre que as citações referenciadas neste trabalho se referirem à terminologia de Kristeva, incluiremos, entre colchetes, o termo de Bloom.

8) KRISTEVA, 2012: p. 67.

Marcio Renato Pinheiro da Silva (SILVA, 2003), teórico e historiador literário, apresenta um bom resumo dessa discussão – lembrando-nos que a noção de *texto* se expande para além da literatura devido à utilização do conceito de signo pela semiótica, pela semiologia e pela linguística no século XX – e define:

(...) o texto é qualquer coisa capaz de engendrar significância. (...) o texto não se refere às letras impressas em uma página, à materialidade que, por si, é opaca e indiferente. Se o texto é algo afim à significância, trata-se do jogo metonímico próprio à relação entre leitor e obra – a precondition do texto é a interação entre leitor e obra, dando vazão ao processo de significância. (SILVA, 2003: p. 212).

Silva dialoga com a tríade da estrutura básica do signo como definida por Charles Sanders Peirce – significante, objeto e interpretante – afirmando que o texto seria aquilo que imbui o objeto de conteúdo que possa dialogar com outros conteúdos via interpretante, e que esse objeto pode ser variável: uma totalidade (por exemplo, um livro); partes dele (capítulos, seções, parágrafos); ou mesmo suas partículas constituintes (palavras, sílabas ou mesmo letras)⁹.

Assim, se, na definição peirceana, o signo é algo que significa (tem *significado*) para alguém – ou seja, algo vinculado à univocidade e estabilidade – o texto tem *significância*, um “engendramento ilimitado e jamais fechado, este funcionamento ininterrupto das pulsões em direção à, na e por meio da linguagem”¹⁰. Enquanto o *signo* seria uma entidade tendente à unidirecionalidade que estabelece um solo comum para diversos interlocutores, o *texto* tenderia à pluralidade interpretativa e reforçaria a individualidade do leitor. De acordo com Silva, “por isso, um texto não é um conjunto de signos, mas o signo é que consiste em um texto (...)”¹¹. O autor afirma também que, para que o texto exista, é necessário que haja leitor (interpretante) e obra (objeto), novamente se referenciando à estrutura triádica peirceana.

Sendo a significância essa rede de múltiplas conexões entre textos, a *intratextualidade* seria, então, a interação entre *textos*. Kristeva aponta para a fecundidade da escritura literária que, via um *texto* atual, prolifera, dissemina e atualiza *textos* anteriores; segundo a especialista em linguagem, cognição e discurso Sandra Cavalcante, “a intertextualidade [intratextualidade] é um fenômeno que merece investigação não apenas como um problema característico da natureza do ‘texto’ em que se inscreve, mas como um problema que indicia a própria natureza da cognição e da linguagem humana”¹².

Tal problemática não se refere apenas à natureza do *texto*; sua relação com a cognição sugere uma relação com a própria natureza do ato de ler em si, ou seja, a maneira

9) Se nos reportarmos à música de invenção contemporânea, temos: composições (totalidades); seções e estruturas formais (suas partes); e sons ou agrupamentos de sons definidos por suas qualidades intrínsecas, ou seja, seus parâmetros – frequência, dinâmica, duração, distribuição de força no espectro sonoro etc. (suas partículas constituintes).

10) KRISTEVA *apud* SILVA, 2003: p. 212.

11) SILVA, *Ibid.*

12) CAVALCANTE, 2009: p. 17.

como percebemos as informações veiculadas pelo *texto*. Silva (2003) explicita essa problemática de forma bem articulada, que podemos resumir em três perguntas: seria a leitura um ato passivo, em que o leitor é apenas o receptáculo de uma “verdade” explicitada pelo autor? Seria um ato proativo direcionado, em que o leitor recebe dicas de um caminho criado pelo autor e estabelece conexões a partir disso? Ou ainda, seria a leitura um ato de criação que continua e prolonga aquilo iniciado pelo autor?¹³

Entendemos que toda e qualquer análise de uma obra musical – em especial, mas não exclusivamente, composições de música de invenção ditas contemporâneas – já é uma interpretação e, portanto, *intratextual*. Em verdade, todo o trabalho musical – quer seja criativo, interpretativo, crítico – é *intratextual*, posto que sua condição de obra que comporta mais de uma interpretação permite diferentes leituras.

Destarte, longe da hermenêutica romântica, que acreditava que o analista necessitava se aproximar das intenções do compositor, o que apresentamos aqui não deve ser tomado como uma verdade absoluta, especialmente se tivermos em mente um dos pressupostos criativos assumidos pela composição do século XX EC é justamente o de abolir a noção da obra como entidade única, que deve ser lida apenas de uma determinada maneira. Ao longo dos séculos XX e XXI EC, tem se tornado cada vez mais comum que compositores expressem desinteresse (ou até mesmo desgosto) em definir suas obras por meio de palavras, entendendo que explicações sobre “o quê a composição é” (como notas de programa e outros comentários de natureza similar) limitam o potencial interpretativo do ouvinte – que, após ler os comentários do autor, buscaria encontrar uma correspondência direta entre o descrito e o sonoro –, preferindo seguir a máxima de Béla Bartók: “que minha música fale por si só; não reivindico qualquer explicação acerca da minha música”¹⁴. Consonantemente, o próprio Stockhausen afirma:

Assim, embora inicialmente relutante, o que posso fazer para atender tais solicitações é oferecer algumas *interpretações subjetivas* – porque creio que qualquer pessoa que experiencie tal obra deveria, tanto quanto possível, lembrar-se dela e dar-lhe significado. Uma obra de arte é algo ambíguo e misterioso. O mal da atualidade, de querer ter explicações acerca de tudo, de pedagogizar tudo o que é artístico, está, na verdade, aquém de um indivíduo de imaginação livre. Além disso, uma obra de arte morre quando dissecada para que se a explique. Todos deveriam experienciar a singularidade do indivíduo e a experiência de interpretação de JAHRESLAUF.¹⁵ (STOCKHAUSEN, 1978: p. 354, grifos do autor)

13) O aprofundamento de tais questões já foi discutido por Marcio Renato Pinheiro da Silva (*Op. Cit.*), bem como Roland Barthes (*O rumor da língua*) e Umberto Eco (*Leitura do texto literário e Interpretação e superinterpretação*), entre outros.

14) Em tradução livre de: “Let my music speak for itself; I lay no claim to any explanation of my music”. BARTÓK, Béla. *Apud* LENDVAI, Ernő. “Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartok”. in: *Bdk Studies*. Detroit: ed. Todd Crow, 1976: p. 39.

15) Em tradução livre de: “Wenn man das beherzigt, so kann ich den Bitten entsprechen, einige *subjektive Deutungen* hinzuzufügen. Zwar sträubte sich zunächst alles in mir dagegen, weil ich finde, daß jeder, der ein solches Stück erlebt, versuchen sollte, möglichst viel zu erinnern und ihm selbst seinen Sinn zu geben. Ein Kunstwerk ist vieldeutig und geheimnisvoll. Die heutige Krankheit, alles erklärt haben zu wollen, alles Künstlerische zu pädagogisieren, ist eigentlich eines freien phantasievollen Individuums unwürdig. Auch ein Kunstwerk stirbt, wenn man es sezziert, um es zu erklären. Ein jeder möge die Einmaligkeit der eigenen Person beim Erlebnis und bei der Deutung des JAHRESLAUFs erfahren.”

Em *Introdução à semanálise*, Kristeva diz que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* [*intratextualidade*]”¹⁶. Segundo a autora, haveria, no campo literário, um eixo horizontal direto entre autor e leitor, ao qual se junta um eixo vertical (a *intratextualidade*) referente à relação entre um *texto* e os demais¹⁷. Ela parece entender que o lugar onde esse mosaico de citações se constrói é o próprio leitor, em consonância com o teórico literário e filósofo Roland Barthes:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1988: p. 69)

De acordo com a interpretação de Silva (2003: p. 214-216), isso equivale a dizer que não há dois eixos, mas apenas o leitor e a obra. Ao se transformar origem e destino do texto em projeções de leitura, este não teria começo ou fim. Desorganizar-se-ia a linearidade de forma a problematizar qualquer leitura que buscasse “explicá-lo”, comprometendo, inclusive, os intratextos a ele relacionados. Isso em função de uma busca pela anulação do papel que a crítica da influência e das fontes¹⁸ tenham sobre o texto original, já que, se houver identificação daquelas, o texto será sempre subordinado ao intratexto: presumivelmente, o que se criticaria não seria o texto em si (suas qualidades ou deficiências), mas a maneira como este se apropriou de, se inspirou em, ou faz referência a outros materiais, deslocando o objeto e anulando o impacto do material original da crítica. Ademais, podemos acrescentar que tal noção do leitor como um receptáculo vazio é oposta à própria noção de *intratextualidade*, já que esta seria a aplicação do repertório do leitor – portanto, sua vivência e experiência, em toda sua singularidade – ao *texto* em questão.

Até aqui, muito falou-se do leitor (receptor/interpretante) e da obra (sinal/objeto); porém, pouco se falou do emissor. Isso faz sentido dentro da perspectiva de Kristeva e sua defesa da primazia do leitor como único lugar onde se dá o texto. Porém, na visão adotada aqui, entendemos que o texto necessita que haja um leitor com capacidade cognitiva para ler, algo a ser lido (uma obra a ser interpretada) e um criador que enuncie algo.

A manifestação concreta da intertextualidade [*intratextualidade*] pressupõe a (re) contextualização de um cenário discursivo-enunciativo já construído, que passará

16) KRISTEVA, 2012: p. 64 (grifos da autora).

17) Muito embora a própria Kristeva viesse a abandonar, em sua obra *A revolução da linguagem poética* (1974), a noção de dois eixos, mantendo apenas o conceito de *intertextualidade*.

18) A crítica das fontes de um texto é o processo de avaliação de uma fonte de informação; a crítica das influências é a busca por outros textos que, embora não estejam diretamente presentes (não sejam fontes diretas), informam, moldam e dialogam com a criação e com o texto em questão.

a ser “recordado”, “recontado”, “reconstruído” com outra perspectiva, em um novo cenário discursivo, em um cenário discursivo intertextual [intratextual]. Se assim compreendemos a intertextualidade [intratextualidade], para além de um fenômeno de caráter textual, ela passa a ser entendida como um fenômeno implicado na dimensão enunciativa da linguagem.

Por enunciação, compreendemos, em consonância com Benveniste, o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. (CAVALCANTE, 2009: p. 24)

Se, na literatura, o papel de interpretação é, via de regra, exclusivo ao leitor, em música esse papel é compartilhado com o intérprete. Por isso, parece-nos que a leitura da obra musical enquanto realidade acústica (seja ela feita ao vivo ou por meio de um registro fonográfico ou audiovisual) é um ato que se dá em múltiplas camadas. Enquanto o compositor (autor da obra) encontra-se num pólo como emissor, o ouvinte (leitor da obra) encontra-se num outro, como receptor; essas duas pontas são mediadas pelo intérprete, que atua tanto como emissor quanto como receptor¹⁹. Portanto, para se falar de uma *intratextualidade* em música como fenômeno acústico, é necessário falar de uma triangulação *autor-performer-ouvinte*, na qual dois binômios constitutivos de emissão e leitura correm em paralelo: *compositor x performer* e *performer x ouvinte*.

Essa triangulação possui diferentes dinâmicas, pautadas pela relação emissor-receptor: no primeiro caso (compositor e performer), o primeiro é emissor, e o segundo é receptor; no segundo (performer e ouvinte), este é receptor e aquele, emissor – o compositor, aqui, passa a integrar o intratexto. Por isso, a terceira relação possível (*compositor x ouvinte*) não é direta, sendo sempre mediada pelo performer²⁰ – mesmo nos casos em que o compositor cumpre esse papel, pois em tais ocasiões ele está performer (do ponto de vista do público²¹). Ainda que o compositor estabeleça elementos prioritários que devem chegar ao ouvinte, estes são – bem ou mal – passíveis de reorganização enquanto sistema por parte do performer. Se nos referirmos ao repertório da prática tonal, as diversas interpretações das *variações Goldberg*, de J. S. Bach, fornecem um bom exemplo em função das diferentes leituras, das quais as de Glenn Gould se tornaram referência; se concentrarmos nossa atenção sobre a música contemporânea, cabe lembrar que um dos propósitos do extremo rigor notacional de alguns compositores (Stockhausen entre eles) era gerar uma uniformidade performática da obra, de maneira a contornar as variações derivadas de mudanças de intérprete ou local de apresentação da obra e efetivamente “libertando”

19) Parece-nos que seria possível enxergar o performer como um primeiro crítico da obra, realizando, como definiu a linguista Samira Chalhoub, “uma tentativa de construir seu próprio discurso sobre o discurso de um outro” (CHALHUB, 2005: p. 75).

20) Contudo, isso não significa que o ouvinte (o leitor da obra) seja apenas um agente passivo nessa mediação de informação, embora nos pareça claro que existem níveis distintos de profundidade de escuta-interpretação da obra musical.

21) Uma questão pertinente: se a relação entre compositor e ouvinte é sempre mediada pelo performer, quem é o emissor (na percepção do ouvinte): compositor ou performer? Ainda: existe relação entre público e compositor? Ou há apenas a relação entre público e obra, ou talvez público-performer-obra? Embora relevantes, deixamos tais questionamentos para um outro pesquisador (ou uma outra pesquisa) responder.

o ouvinte para interpretar a composição como bem quiser. A compositora Rebecca Saunders explicita a questão:

(...) É possível, no entanto, buscar definir onde o foco de um som está e de que perspectiva um som será percebido, como o som é emoldurado – o que, por sua vez, parcialmente controla o que o ouvinte escuta. Porém, claramente cada ouvinte tem uma experiência diferente, [e] controle absoluto não é possível, de qualquer maneira. Um compositor pode focar numa fonte sonora, afinar[-se] à suas frequências, desvelá-la, torná-la audível. O que e como isso é então ouvido é não apenas dependente do contexto em que o som é apresentado, mas também de muitos fatores incontrolláveis. A súbita presença de silêncio – ou qualquer de suas manifestações, que podem interromper abruptamente o fluxo de uma música em particular – pode forçar o ouvinte a reajustar seus ouvidos, a aproximar-se de uma nova perspectiva do(s) mundo(s) sonoro(s) apresentados na peça. A própria música pode enfatizar que o ar está constantemente vibrando com camadas de som, em frequências audíveis e inaudíveis, que está saturado com ruído.²² (SAUNDERS-SAUNDERS, 2006: online)

Elvira Brattico, pesquisadora de neurocognição, afirma que a codificação da música, como a da linguagem, se baseia na análise da cena auditória e também depende de conhecimento culturalmente dependente, adquirido implicitamente (por exposição) (BRATTICO et al., 2006: p. 163) – ou explicitamente (por estudo), como aponta Rinaldi. Se, por um lado, isso parece ressaltar o papel do aspecto perceptivo da escuta na compreensão musical, por outro também reforça a importância do repertório do leitor, assim como da posição em comum compartilhada por ouvinte e performer como receptores; por isso, devido ao aspecto deste último como emissor, a leitura que este faz da obra se interpõe entre a emissão original (do compositor) e o receptor final (o ouvinte), podendo tornar mais simples ou complexa a contextualização e a leitura por parte deste último, ou mesmo alterar o jogo de relações intra-sistêmicas estabelecido pela obra.

Parece-nos que o denominador comum entre emissores (autor, compositor ou, em certos casos, performers) e receptores (leitor ou ouvinte) se relaciona aos padrões perceptivos que a obra tece. Para que haja intratextualidade, é necessário que uma parte ou o todo de um texto se relacione com outros textos (seus intratextos). Para que essa relação seja possível ao receptor, é necessário que este possa perceber, em parte ou no todo, as ideias e relações apresentadas. Foram discutidos aspectos que integram o performer nessa equação; porém, como nosso foco neste trabalho são as relações composicionais entre repertórios distintos, entre o texto original (a composição de Stockhausen) e seus intratextos diretos (as técnicas composicionais do autor alemão e o repertório da tradição do gagaku nipônico),

22) Em tradução livre de: "(...) It is possible though to attempt to define where the focus of a sound lies and from which perspective a sound will be perceived, how the sound is framed, which in turn partly controls what the listener hears. But clearly each listener has a different experience and absolute control isn't possible anyway. A composer can focus in on a sound source, tune into its frequencies, unveil it, make it audible. What and how this is then heard is not only dependent on the context within which the sound is presented, but also on many uncontrollable factors. The sudden presence of silence, or any of it's [sic] manifestations, which can abruptly interrupt the flow of a particular music, can force the listener to re-adjust their ears, to zoom in on a new perspective of the sound world(s) presented in a piece. The music itself can emphasise that the air is constantly vibrating with layers of sound, on audible and inaudible frequencies, that it is saturated with noise."

concentraremos nossos exemplos, a partir deste ponto, nas relações tecidas pela escritura da peça e na sua escuta.

Se, na crítica literária, a materialidade do texto é menos importante que sua significância, na música nos parece que tal materialidade é algo imprescindível, pois é nela que se inserem as relações, ambiguidades e expectativas que serão lidas pelo ouvinte, e onde se aloja a própria intratextualidade (independentemente de sua tipologia²³).

Como afirma Silva, “a precondition do texto é a interação entre leitor e obra”²⁴. Assim, se o “idioma musical”, manifesto na escrita musical (partitura) e no jargão especializado, é algo restrito aos iniciados na área, a apreciação da música por meio do som como matéria é acessível a virtualmente qualquer pessoa cognitiva e auditivamente capaz. Por isso a percepção do som ganha tanto destaque: desconsiderando as possíveis interferências causadas pelo intérprete, o elemento base parece estar, por um lado, na organização da informação por parte do compositor, que pode facilitar ou dificultar uma leitura mais abrangente do texto em questão; e por outro, na capacidade do leitor em percebê-la. Se concordamos que o texto não é uma entidade fechada, encontrar relações entre obras não é difícil. A questão passa, então, a ser que significado devemos dar a esses “ecos intertextuais [intratextuais]”²⁵. Além disso, é necessário, do ponto de vista musical, considerar que os sons não são culturais em sua materialidade, mas sim em seu uso – e que, portanto, somos nós quem lhes imbuímos tanto de significado quanto de emoção. Cabe aqui a ressalva de Korsyn:

[A] Intertextualidade [Intratextualidade] apresenta vigorosos desafios para qualquer modelo. Como vimos, o modelo deve incluir a história; no entanto, deve também conter a originalidade. Precisamos de um modelo que explique tanto a tradição como a singularidade, que explique como uma obra se torna original ao debater-se com outros textos. Tal modelo deveria também deixar espaço para a imaginação, para que nos mantenhamos artistas mesmo durante nossa *construção-de-modelo*; ele deveria integrar conhecimento e sentimento, a fim de que nossas modos complexos de análise não nos alienem da música.²⁶ (KORSYN, 1991: p. 6, grifos nossos)

Ao estabelecermos esses paralelos entre música e linguagem (por meio da teoria literária, da linguística e da semiótica), não buscamos afirmar que a música seja uma linguagem no sentido de um organismo mutável com regras e organizações sintáticas e

23) Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos: a leitura de segunda mão*, fala de uma tipologia das relações *transtextuais* (termo que substituiria, para o autor, ‘intertextuais’), subdividida em diferentes tipos: *intertextualidade*, a presença de um texto em outro (por citação, alusão, plágio); *paratextualidade*, o entorno do texto propriamente dito (títulos, prefácios, ilustrações, encarte); *arquitextualidade*, relação de um texto com as diversas classes às quais pertence (a Sonatine de Stockhausen estaria em relação de arquitextualidade com a classe das formas musicais tradicionais, com a classe das obras para piano e violino, a classe das sonatinas, a classe das obras da música de invenção contemporânea germânica etc.); e a *hipertextualidade*, que trata de fenômenos como a paródia e o pastiche.

24) SILVA, 2003: p. 212.

25) KORSYN, 1991: p. 4.

26) Em tradução livre de: “Intertextuality poses strenuous challenges for any model. As we have seen, the model must include history. Yet it must also accommodate originality; we need a model that explains both tradition and uniqueness, that explains how a work becomes original by struggling against other texts. The model should also leave room for the imagination, so that we remain artists even in our model-building. It should integrate knowing with feeling, lest our complex modes of analysis alienate us from music.”

semânticas mais ou menos claras que funcionam de forma objetiva e com significados estabelecidos. Diferentemente de uma palavra (um agregado de letras em um determinado idioma), que tem significado estável para todos os falantes de um dado idioma²⁷, na música de invenção contemporânea, uma nota ou um agregado de notas – como um cluster ou um acorde – não necessariamente estão comprometidos com contextos externos à própria obra, podendo sequer ter significado externo a seus contextos sintático e histórico²⁸. Mesmo quando ecoa relações intratextuais com outras obras (como nas noções de entidade e arquétipo musical apresentadas por Flo Menezes²⁹), a música não tem a capacidade – ou a pretensão – de definir relações de significado com a mesma clareza e objetividade do signo verbal. Como bem disse o escritor Thomas Mann: “da relação depende tudo. E se quiseses dar um nome mais adequado à ela, chama-a ‘ambiguidade’. (...) A música é a ambiguidade organizada como sistema”³⁰.

Este trabalho parte da tese de que os parâmetros de organização e de leitura de ambos os meios (linguísticos e musicais) passam por um quesito cognitivo de organização de padrões – de articulação de frequências e pulsos sonoros em uma, de articulação de estruturas ortográficas e gramaticais em outra –, padrões estes que estabelecem diferentes níveis internos de significação, significância e representação: se a linguagem verbal busca estabelecer uma base lógica comum que permita a troca de informações em um nível direto de significado (de maneira a permitir que os interlocutores compartilhem a referência), parece-nos que a linguagem musical relacionar-se-ia com o que Vico³¹ nomeia como “lógica poética”, no sentido em que cria sistemas de significação internos que não precisam ser justificados externamente – quando muito sendo uma metarepresentação, como a ficção literária. Ainda que não necessite de justificação externa, a obra – parafraseando a linguista Samira Chalhoub – continua sendo uma via para algo que não é ela mesma, para uma verdade além dela própria. “Independente de *sobre o que* fala o artista, é no *como fala* o artista que se funda o ser da arte”³².

27) Embora aceitando que dialetos e funções poéticas possam gerar uma variação em sua estabilidade de significado.

28) No entanto, nos parece claro que, embora a obra possa ser construída sem uma consideração a priori por relações externas, ela é certamente um reflexo, um signo (ou conjunto de signos) e um texto de uma realidade externa a si mesma.

29) “A entidade é o delineamento de alguma singularidade que passa a ser nomeada e que se distingue de um pano de fundo geral como uma particularidade muito clara. Quando é recorrente, verte-se em arquétipo e passa a fazer parte de um legado, de um repertório”. MENEZES, Flo. “Música para ver (e ouvir)”, in Revista +soma nº23, 25 de setembro de 2011.

30) MANN, Thomas. Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 65.

31) Giambattista Vico (1668-1744), filósofo político, retórico, historiador e jurista italiano, condorado precursor do pensamento sistêmico e complexo.

32) CHALHUB, 2005: p. 75 (grifos da autora).

3.2 – NARRATIVA: MÚSICA E FICÇÃO

Em sua Análise estrutural da narrativa, Barthes diz:

Entre os veículos da narrativa estão a linguagem articulada, quer em sua forma oral ou escrita, imagens (estáticas ou em movimento), gestos, e uma mistura ordenada de todas essas substâncias; narrativa está presente em mitos, lendas, fábulas, contos, histórias curtas, épicos, história, tragédia, drama, comédia, pantomima, pinturas (...), vitrais, filmes, noticiários, conversas. Além do mais, em sua infinita variedade de formas, ela está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; de fato, narrativa se inicia com a própria história da humanidade; não há, nem nunca houve, em qualquer lugar, um povo sem narrativa. Todas as classes, todos os grupos humanos têm suas histórias, e frequentemente tais histórias entretêm homens de origens diferentes ou até opostas (...) Como a própria vida, ela está lá, internacional, trans-histórica, transcultural. (BARTHES, 1971: p. 19).

Existem muitas definições, entendimentos e abordagens do que seja narrativa³³. O conceito que adotamos como referência, aqui, é o de geração-de-mundo narrativo (*narrative worldmaking*), explicitado pelo professor e pesquisador de narrativa e cognição David Herman:

Para explorar essas interfaces entre histórias e a mente, eu uso a ideia de *geração-de-mundo narrativo* como uma estrutura heurística central, amparado nos esclarecimentos [insights] pioneiros de Nelson Goodman, Richard Gerrig e outros teóricos. No meu uso do termo, geração-de-mundo compreende a dimensão referencial da narrativa, sua capacidade de evocar mundos em que intérpretes possam, com mais ou menos facilidade ou dificuldade, estabelecer uma residência imaginativa. Argumento que a geração-de-mundo é, na verdade, o selo de qualidade das experiências narrativas, a função-raiz de histórias e da contação-de-histórias que deveria, portanto, constituir o ponto de partida para o questionamento narrativo e as ferramentas analíticas desenvolvidas a seu serviço. (...)

O foco na geração-de-mundo narrativo estuda como contadores-de-histórias, utilizando diferentes tipos de sistemas simbólicos (linguagem escrita ou falada, imagens estáticas ou em movimento, combinações de palavras e imagens, etc.), incitam intérpretes a se engajarem no processo de co-criação de mundos narrativos ou “mundos-de-história” – sejam eles os mundos autônomos e imaginados da ficção ou os mundos sobre os quais relatos não-ficcionais afirmam serem sujeitos à falsificação/falseabilidade. Como esta última formulação sugere, embora a narrativa provenha os meios para criar, transformar e agregar mundos-de-história através de vários cenários e meios, diferentes tipos de práticas narrativas dão ocasião a diferentes protocolos para a geração-de-mundo, com diferentes consequências e efeitos.³⁴ (HERMAN, 2012: p. 14, grifos do autor)

33) Para mais informações a respeito, cf. HERMAN, 2012.

34) Em tradução livre de: “To explore these interfaces between stories and the mind, I use the idea of *narrative worldmaking* as a central heuristic framework, drawing on the pioneering insights of Nelson Goodman, Richard Gerrig, and other theorists. In my usage of the term, worldmaking encompasses the referential dimension of narrative, its capacity to evoke worlds in which interpreters can, with more or less ease or difficulty, take up imaginative residence. I argue that worldmaking is in fact the hallmark of narrative experiences, the root function of stories and storytelling that should therefore constitute the starting-point for narrative inquiry and the analytic tools developed in its service. (...)

A focus on narrative worldmaking studies how storytellers, using many different kinds of symbol systems (written or spoken language, static or moving images, word-image combinations, etc.), prompt interpreters to engage in the process of co-creating narrative worlds, or “storyworlds”—whether they are the imagined, autonomous worlds of fiction or the worlds about which nonfictional accounts make claims that are subject to falsification. As this last formulation suggests, although narrative provides the means for creating, transforming, and aggregating storyworlds across various settings and media, different kinds of narrative practices entail different protocols for worldmaking, with different consequences and effects.”

O autor explica, ainda, que usa o termo referencial num sentido amplo: enquanto alguns teóricos argumentam que narrativas ficcionais são “não-referenciais” porque não são sujeitas a avaliações de verdadeiro ou falso (como a historiografia, a reportagem jornalística e biografias, por exemplo), Herman argumenta que a associação entre geração-de-mundo e a “dimensão referencial da narrativa” preserva a intuição de que ambos os tipos de narrativa (ficcional e não-ficcional) se constituem de sequências de expressões referenciais que variam dependendo do meio envolvido.

Por meio dessas expressões referentes, narrativas incitam intérpretes a co-construir um modelo de discurso ou um modelo-de-mundo – ou seja, um mundo-de-histórias – contendo as situações, eventos e entidades indexadas pelas expressões em questão que evocam esses mundos (...). Em outras palavras, narrativas se referem a mundos-modelo, quer estes sejam os mundos-modelo autônomos e imaginados da ficção, ou os mundos-modelo sobre os quais relatos não-ficcionais afirmam serem sujeitos à falseabilidade/falsificação.³⁵ (HERMAN, 2012: p. 26, nota 6)

Seguindo esse entendimento, parece-nos que, em música, aquilo que Herman chama de situações, eventos e entidades referir-se-iam ao conteúdo musical: encadeamentos de eventos (unidades ou agregados sonoros) de naturezas diversas. Por outro lado, o modelo-de-mundo relacionar-se-ia à forma e à estrutura da composição, à topologia do conteúdo. Ademais, isso nos aproxima de um entendimento explicitado por Barthes que, embora tenha optado, em seu *Análise estrutural...*, pela busca de um sistema implícito de unidades e regras que regeriam as narrativas, independentemente de suas origens, aponta: “Existe, bem entendido, uma ‘arte’ do narrador: é o poder de engendrar narrativas (mensagem) a partir da estrutura (do código); esta arte corresponde à noção de performance em Chomsky”³⁶.

Se entendemos que o diferencial entre a não-ficção e a ficção está na capacidade de se provar que algo é verdadeiro ou falso, é possível estabelecer um binômio entre as relações externas e o objeto em si. Estamos, portanto, diferenciando o significado semiótico da significância intratextual.

Enquanto o primeiro termo está vinculado a uma estabilidade de sentido (portanto, da não-ficção), o segundo trata da pluralidade de leituras (ficção). Encontramos o mesmo binômio na relação entre linguagem verbal e musical³⁷: enquanto a primeira, com seu propósito de clareza de significado da mensagem transmitida, seria como

35) Em tradução livre de: “Through these referring expressions, narratives prompt interpreters to co-construct a discourse model or model-world—that is, a storyworld—containing the situations, events, and entities indexed by world-evoking expressions at issue (...). In other words, narratives refer to model-worlds, whether they are the imagined, autonomous model-worlds of fiction or the model-worlds about which nonfictional accounts make claims that are subject to falsification.”

36) BARTHES, 1971: p. 20, nota 2. Parece-nos que a noção hermaniana de geração-de-mundo é consonante com o entendimento chomskiano de performance linguística – que se refere ao uso prático que um falante faz de seu conhecimento mental de um idioma (sua competência linguística) –, e ambas dialogam com a noção de enunciação de Émile Benveniste.

37) Entendemos que a relação se dá entre a linguagem verbal e a artística; no entanto, preferimos focar em nossa área de especialização – a música – para evitar inferências, presunções e paralelos acerca de outras linguagens artísticas fora de nosso domínio.

uma dimensão não-ficcional da comunicação e da visão de mundo, a segunda seria algo afim de uma dimensão ficcional. Lembrando Fabri –as obras de arte não significam, mas são –, parece-nos que a natureza tautológica da música (da arte) é realizada apenas se esta for entendida como algo não-real, algo sem compromisso com a realidade concreta (mas jamais desassociado ou desligado dela), como ficção: ao se distanciar da realidade, ganha liberdade para representá-la em diferentes termos.

Parece-nos que a distinção entre ficção e não-ficção residiria no tipo de informação que o emissor propõe como foco da escuta, se documentária, semântica ou estética.

(...) o filósofo e crítico Max Bense estabelece uma distinção entre ‘informação documentária’, ‘informação semântica’ e ‘informação estética’. Informação, já o definira alhures, é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem. A ‘informação documentária’ reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença-registro. (...) A ‘informação semântica’ já transcende a ‘documentária’, por isso que vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro (...). A ‘informação estética’, por sua vez, transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.’ (...) (CAMPOS, 1992: p. 32-33)

Embora nosso foco seja discutir a obra musical como ficção, entendemos que talvez seja possível, hoje, pensar a própria música em termos produções ficcionais e não-ficcionais, já que, desde o advento das tecnologias de gravação no início do século XX EC, abriu-se uma “dimensão não-ficcional” do som, acessível por meio do som gravado³⁸.

Brian Boyd, pesquisador literário especializado em narrativa ficcional, reitera Barthes ao ressaltar que, apesar da ênfase dada pela linguística em fins do século XX EC, a linguagem verbal não é um pré-requisito para que haja narrativa: ela pode se dar por meio de mímica, dança ou imagens; porém, sua existência facilita o processo de compreensão, e torna mais fácil a verificação de entendimento por meio de estruturas verbais (BOYD, 2009: p. 130-131). Em seu entendimento, para que haja narrativa, é necessário que se possa compreender e recordar eventos, sequências de eventos, e metarepresentação.

Para explicar a ficção de forma aprofundada não podemos meramente explicar narrativa. Primeiro, porque narrativa depende muito do entendimento de eventos e sequências de eventos antes que os moldemos em narrativa. Como veremos, compartilhamos muito desse entendimento com outras espécies, mas ela toma novas e importantes formas em humanos.

Segundo, porque narrativa requer nossa capacidade única de metarepresentação: não apenas para criar e entender representações, mas para entendê-las *como* representações. (...) Nossas representações não se restringem à linguagem: elas podem envolver ação e objetos ou imagens e música, ao invés de (ou assim como) linguagem.³⁹ (BOYD, 2009: p. 129, grifos do autor)

38) No entanto, é importante ter em mente o propósito de utilização – e, em última instância, de escuta – do som gravado: no cinema, ele é um construto exagerado da escuta com o intuito de reforçar a percepção sonora de certos eventos (som direto e desenho sonoro); na música concreta, ele adquire uma dimensão poética a partir de sua manipulação e transformação. Ainda assim, a questão do propósito de seu uso é clara: tornar o som concreto um dado informativo integral ao contexto acústico-musical.

39) Em tradução livre de: “To explain fiction fully we cannot merely explain narrative. First, because narrative

Em vista de tudo isso – se narrativa é algo tão universal aos seres humanos, se ela pode se dar em suportes tão variados – não seria a narrativa, então, a articulação de estruturas de informação, sejam tais estruturas verbais, imagéticas, gestuais ou sonoras?

Se independe de suporte, mas carece de conteúdo a ser transmitido; se independe da compreensão do receptor, mas se ampara na performance do emissor, narrativa não é a mesma coisa que texto. Enquanto a primeira é algo a cargo do emissor, a segunda está (ao menos em parte) a cargo do receptor. Tal distinção parece reforçar o entendimento de que, para que haja texto, é necessário que se possa perceber e compreender a informação, reforçando a existência de fatores cognitivos e intelectuais envolvidos no processo intratextual. Segundo Cavalcante (2009: p. 18-19), a cognição humana é produto da evolução de nossa espécie e não pode ser dissociada de nossas vivências socioculturais – a criação, manipulação e transformação inventiva de diferentes tipos de artefatos culturais, entendidos aqui como “todo e qualquer produto ou objeto resultante da mão de obra humana, ou seja, uma forma de cultura material construída pelos seres humanos para um fim determinado”⁴⁰. A autora conclui que, “em sentido amplo, os signos e as construções linguísticas – organizadas na forma de textos – nada mais são senão artefatos simbólicos culturais”⁴¹. Sendo esse o caso, não seria possível argumentar o mesmo dos signos (escrita) e construções (sonoridades) musicais?

A mente humana tenta antever acontecimentos e estabelecer relações entre eventos. A partir de uma informação presente, ela vasculha o presente em busca de indícios que possa refinar com o auxílio do passado – seja o passado cultural da população ou o passado experiencial do indivíduo. A partir dessa base comparativa, a mente tenta antecipar o futuro imediato e cria expectativas de conclusão para os eventos do presente (BOYD, 2009: p. 134). Daí que a música ser “ambiguidade organizada em sistema” aumenta seu impacto interpretativo: não possuindo (nem pretendendo possuir) significação direta, seu conteúdo estaria muito mais aberto à interpretação. Dentro do contexto da música de invenção contemporânea – em que uma gama extremamente ampla de parâmetros sonoros e formais são trabalhados, ampliando assim como o potencial associativo das diversas camadas de informação apresentadas – as composições estimulariam ainda mais nossa busca por antever e relacionar os eventos sonoros da obra. Porém, nosso horizonte de eventos passou a ser muito menor: se uma sonata clássica dava margem ao ouvinte para criar expectativas sobre a obra como um todo, bem como sobre suas seções e subdivisões, a música de invenção contemporânea oferece uma janela de antecipação muito menor (por vezes, uma questão de segundos). Assim, tais expectativas tratam muito mais da pluralidade de aberturas que cada momento da obra oferece, e menos

depends heavily on understanding events, and event sequences, before we cast them into narrative. As we will see, we share much of that understanding with other species, but it takes important new forms in humans. Second, because narrative requires our unique capacity for metarepresentation: not only to make and understand representations, but to understand them *as* representations. (...). Our representations are not confined to language: they may involve action and objects or images and music, rather than, or as well as, language.”

40) CAVALCANTE, 2009: p. 19, nota 2.

41) *Idem*: p. 19.

de uma determinada conclusão específica, antecipada em função de quaisquer informações contextuais.

Assim, além de olhar a significação e a significância do conteúdo musical, é necessário atentar também à forma e ao modelo de organização desse conteúdo, à sua articulação e ordenação. Para tanto, uma análise musical que leve em consideração esses aspectos deve, em nosso entender, ter em mente aquilo que o pesquisador de percepção e cognição musical Stephen McAdams define como potencial de transmissão da forma musical de diferentes dimensões musicais, tais como frequência, duração, dinâmica e timbre (McADAMS, 1989: abstract).

A experiência da forma é altamente dependente de diversos processos cognitivos envolvidos na representação de constituintes musicais e conhecimento musical, e na organização e compreensão de estruturas musicais. Esses processos incluem agrupamentos perceptivos, estruturas de conhecimento abstrato e processamento de estrutura de eventos.⁴² (McADAMS, 1989: introduction)

McAdams parece corroborar o pensamento de Boyd, cujo trabalho sobre narrativa, cognição e ficção especula que a maior consequência do desenvolvimento de linguagem entre os seres humanos não teria sido sintaxe, mas sim teoria da mente, “a capacidade de lidar com múltiplas perspectivas, múltiplas ordens de crença ou representação”⁴³. O autor destaca ainda que o desenvolvimento da mente humana ao longo da infância nos possibilita lidar com quantidades e qualidades de percepções sobre nosso entorno: da percepção à inferência; da descrição à explicação; da identificação à temporalidade e causalidade; da percepção de eventos isolados a episódios inteiros e, eventualmente, à relação entre episódios.

[A maneira] como entendemos episódios e *sequências* ainda mais longas de eventos tem sido menos estudada do que nosso entendimento de objetos ou de microeventos físicos. Muita da informação detalhada que temos vem de estudos de desenvolvimento humano.⁴⁴ (BOYD, 2009: p. 150, grifos do autor)

Segundo McAdams, a forma musical é construída sobre relações entre qualidades perceptivas, e processos de agrupamento auditivo ajudam a organizar eventos acústicos em: eventos musicais (agrupamento por simultaneidade); fluxos musicais (agrupamento por sequencialidade); e blocos de fluxos de eventos em unidades musicais (agrupamento por segmentação). Tais processos básicos de agrupamento organizariam o fluxo sonoro (a “superfície acústica”, nos termos do autor) em entidades e grupos de entidades distintas, um processo organizacional que ajuda a formar imagens mentais do que está acontecendo à volta do ouvinte e que, até certo ponto, precede o cômputo das qualidades perceptivas dos eventos

42) Em tradução livre de: “The experience of form is highly dependent on several cognitive processes involved in the mental representation of musical constituents and musical knowledge, and in the organization and comprehension of musical structures. These processes include perceptual grouping, abstract knowledge structures and event structure processing.”

43) BOYD, 2009: p. 149.

44) Em tradução livre de: “How we understand episodes and still longer *sequences* of events has been studied less than our understanding of objects or physical microevents. Much of the detailed information to date derives from human developmental studies.”

e as relações entre essas qualidades (McADAMS, 1989: introduction). Isso parece reforçar as palavras de Boyd: “entendemos eventos especialmente por meio de *ontologias intuitivas*, nossas teorias implícitas das diferentes classes de coisas”⁴⁵. Tal afirmação expande nosso entendimento de intratextualidade: a experiência e vivência do leitor lhe imbuí de ferramentas para a formação de ontologias próprias que, por sua vez, serão refletidas em suas interpretações da obra musical, na maneira como agrupa os eventos acústicos.

McAdams relaciona como qualidades os parâmetros de frequência, timbre, densidade, ritmo e intervalo, incluindo ainda consonância (parâmetro que, em nossa opinião, deveria se denominar harmonicidade, um termo que entendemos ser musicalmente menos tendencioso e mais adequado ao objeto em si); podemos também acrescentar outros parâmetros estudados e utilizados por Stockhausen, tais como direcionalidade, alcance, organização, tendência espacial e espacialidade.

3.3 – METALINGUAGEM: PROPOSIÇÃO NARRATIVA, LEITURA INTRATEXTUAL

Segundo Chalhuh, “a intertextualidade [intratextualidade] é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior”⁴⁶. A própria existência da obra de arte faria parte de um jogo de produção e recepção onde se alternam criador e leitor, ambos construtores de signos – emissor e receptor diante de uma obra que necessite significação, ter seus ‘sentidos’ (razões, lógicas) descobertos. Qualquer mensagem organizada como um sistema de signos defronta o leitor com a linguagem que a organiza – “linguagem que é signo em ação”⁴⁷. Como seres sîgnicos, os humanos estão em constante leitura do mundo, encontrando relações (passivas ou dinâmicas, de criação ou reiteração) entre linguagens.

Uma vez que “obras artísticas não significam, mas são”, é impossível, em arte, distinguir entre representação e representado.

É preciso observar, em estreita ligação, o trabalho da mensagem, a função poética, que deixa exposto o código, a função metalinguística.

A relação desses dois níveis de trabalho – com o código e com a mensagem – vai resultar na metalinguagem das formas poéticas. (CHALHUB, 2005: p. 39)

Diz o pesquisador literário Haroldo de Campos: “a estética da poesia [da obra de arte] é um tipo de metalinguagem cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre”⁴⁸. A estética de *DER JAHRESLAUF* deve então ser aferida em relação a ambas as linguagens-objeto sobre as quais se contrói: a tradição musical nipônica e a música de invenção europeia, particularmente a produção do próprio Stockhausen. Por incorporar elementos de uma tradição externa, podemos também

45) BOYD, 2009: p. 134 (grifos do autor). Em tradução livre de: “We understand events especially through *intuitive ontologies*, our implicit theories of different classes of things.”

46) CHALHUB, 2005: p. 52.

47) *Idem*: p. 5.

48) CAMPOS, 1992: p. 46 (grifos do autor).

ver a obra como uma tradução de uma linguagem artística em outra, uma que problematiza as questões musicais pertinentes à elas. Segundo Campos, “a tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido”⁴⁹; parece-nos que o mesmo se dá em música, quando a incorporação de elementos de culturas distintas é um traço central da obra.

Assim, uma obra como *DER JAHRESLAUF* seria, antes de tudo, uma ontologia (até certo grau intuitiva) de Stockhausen, uma vivência do mundo da tradição musical japonesa. Em se assumindo tal viés, cabe questionar o nível de crítica que a obra (e, por extensão, seu compositor) fazem do ‘outro’, da linguagem externa – nesse caso, a música tradicional nipônica. Diz Campos:

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ela não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de mediação). (CAMPOS, 1992: p. 11, grifos do autor)

Seguindo esse raciocínio, *DER JAHRESLAUF* não pode ser vista como crítica da tradição musical japonesa, uma vez que não pretende engajá-la em seu universo próprio, mas sim cooptá-la para o universo do compositor – que entretece sua própria estética com elementos da tradição nipônica, mas não tenta recriá-la e nem tampouco limitar-se por ela. Desde pelo menos 1966 (ano de composição das obras *TELEMUSIK* e *HYMNEN*), Stockhausen declarava uma intenção de criar uma simbiose e/ou síntese das músicas do mundo, objetivo que, segundo o musicólogo e crítico Björn Heile, tampouco se vertia em um engajamento com estas produções em seus próprios termos, sendo igualmente limitada à leitura que o compositor alemão fazia das diversas músicas e tradições musicais do mundo⁵⁰.

Como nos lembra Chalhub, “manipular um código não significa necessariamente conhecer todas as suas regras. O que um emissor ou um receptor forem capazes de organizar, relacionar, criar ou perceber enquanto novas formas de combinação e de sentido diz respeito à noção de repertório”⁵¹. A manipulação do código – neste caso, uma tradição musical estrangeira ao compositor – necessariamente passa por dois processos técnicos: num nível mais aparente, a citação de material da linguagem-

49) *Idem*: p. 43.

50) Em seu artigo ‘Transcending Quotation’: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel’s ‘Die Stücke der Windrose für Salonorchester’, Heile discorre sobre a Weltmusik e a “alegação auto-promotora de Stockhausen sobre sua habilidade de sintetizar as músicas do mundo em uma unidade maior (por exemplo, sua própria música)”. Em tradução livre de: “Stockhausen’s self-aggrandising claim of being able to synthesise the world’s musics into a higher unity (i.e. his own music).” Para mais sobre essa discussão, recomendamos a leitura de “Weltmusik and the Globalization of New Music”, em HEILE, 2009.

51) CHALHUB, 2005: p. 15

objeto (música *gagaku*); e, num nível menos evidente, a (re)leitura de certas peculiaridades desta num novo contexto (como a incorporação da técnica *yuri*, discutida nesta pesquisa).

Ao tratar da problemática da citação musical, a filósofa da música Jeanette Bicknell explicita que não parece haver maneira de diferenciar um evento musical contido em outro, de um evento musical que referencie outro (BICKNELL, 2001). A autora concorda com os musicólogos Nelson Goodman e Vernon Howard em que não há equivalente musical para aspas: uma vez que a música é incapaz de diferenciar citações diretas e indiretas, devida a ausência de uma estrutura semântica desenvolvida, diversos tipos (ou níveis) de replicação de informação podem exercer a função referencial. “Uma paráfrase musical não seria, então, algo que transmite o mesmo significado que o original (como a paráfrase na linguagem [verbal]), mas um tema recorrente, em desvio”⁵².

Citando Howard – e dialogando com McAdams –, Bicknell explicita o aspecto da familiaridade do ouvinte com o conteúdo citado, que nos parece ser o cerne da discussão:

Embora familiaridade com a melodia citada seja de fato um sintoma frequente de denotação musical, ela não pode ser um critério [de referência]. Uma passagem citada não deixa de ser citação se alguns ouvintes não estiverem familiarizados com ela.

Howard igualmente rejeita a possibilidade de que citação musical possa ser assimilada à onomatopeia. Uma citação musical, como um som onomatopaico, é familiar, e similar a outro som (neste caso, outro evento musical). Pode-se argumentar que similaridade e familiaridade se combinam para engendrar referência em contextos secundários. No entanto, ao invés de ser o caso de similaridade e familiaridade gerarem referência, é o uso referencial do som que gera similaridade e familiaridade.⁵³ (BICKNELL, 2001: p. 186)

A isso podemos acrescentar a perspectiva, defendida por Heile (2004), do dialogismo bakhtiniano aliada à noção de representação cultural de Edward Said. Ao tratar da questão de como as fontes são representadas em música, o autor menciona a questão do discurso representado – que, em um texto literário, significa dizer que as palavras e pensamentos de um personagem são representados por outra pessoa (comumente, o narrador). Portanto, representação implicaria num senso de distanciamento estético, em que nos tornamos cientes de que o que lemos não são as palavras da personagem que as pronunciou, mas de outrém. O mesmo se daria com música:

Citações ou referências estilísticas nos sinalizam que ouvimos a música de outrém contida no discurso autoral do respectivo compositor, mesmo que não

52) BICKNELL, 2001: p. 186. Em tradução livre de: “A musical paraphrase is, then, not one that conveys the same meaning as the original (as does a paraphrase in language) but a recurrent, deviant theme.”

53) Em tradução livre de: “While familiarity of the quoted melody is indeed often a symptom of musical denotation, it cannot be a criterion. A quoted passage does not cease to be quotational if some listeners are unfamiliar with it. Howard likewise rejects the possibility that musical quotation might be assimilated to onomatopoeia. A musical quotation, like an onomatopoeic sound, is familiar, and similar to another sound (in this case, another musical event). It might be argued that similarity and familiarity combine to engender reference in secondary contexts. However, rather than it being the case that similarity and familiarity breed reference, the referential use of sound breeds similarity and familiarity.”

saibamos de quem é a música que está sendo representada. Esses discursos representados não são idênticos ao do compositor – eles são ouvidos entre aspas imaginárias, resultando num meta-nível musical. Como no caso da linguagem, não há discurso neutro: a representação pelo discurso autoral é inevitavelmente sentida como *double-voiced*, ou seja, como contendo, por exemplo, uma implicação de admiração ou paródia. Como, no caso de interação intercultural, vozes musicais significam identidades culturais (...), não é difícil ver porquê tais representações possam parecer controversas.⁵⁴ (HEILE, 2004: p. 66, grifo nosso)

De acordo com a musicóloga Luciana Galliano, “os japoneses acharam o uso de instrumentos tradicionais, por parte de Stockhausen, desinteressante e quase blasfemo, e assim foi decidido que futuras comissões seriam dadas apenas a compositores japoneses”⁵⁵. Desde a restauração Meiji (em 1858 EC), os músicos de gagaku passaram a ser treinados também em música de invenção europeia e no uso de instrumentos ocidentais. Tal informação seria acessível à Stockhausen quando da composição de *DER JAHRESLAUF*. Ademais, a obra fora comissionada numa época em que a Imperial Household Agency (a Agência da Casa Imperial japonesa, responsável pelo treinamento dos músicos e pela manutenção do repertório do *gagaku*) buscava expandir o acesso do público à essa expressão artística⁵⁶. A encomenda feita a Stockhausen pelo Teatro Nacional de Tóquio foi parte de um programa criado pela instituição no fim da década de 1960 com o intuito de ampliar e atualizar o repertório dessa forma de arte milenar, em paralelo com outras iniciativas da Agência da Casa Imperial. Embora inicialmente visto como uma afronta à tradição, tão bem-sucedido foi o programa que acabou gerando um sub gênero do *gagaku*, o *reigaku* (伶楽). Além de Stockhausen, também escreveram obras para essa iniciativa do Teatro Nacional de Tóquio o francês Jean-Claude Éloy e o estadunidense John Cage.

Chalhub (2005) aponta duas maneiras de se encarar a obra de arte, do ponto de vista metalinguístico: como mímese ou como construção. Interessa-nos este segundo

54) Em tradução livre de: “Quotations or stylistic references signal to us that we are listening to someone else’s music contained within the authorial discourse of the respective composer – even if we do not know whose music it is that is being represented. These represented discourses are not identical to the composer’s; they are heard in imaginary quotation marks, resulting in a musical meta-level. As in the case of language, there is no neutral discourse: the representation by the authorial discourse is inevitably felt to be double-voiced, that is to contain, for instance, overtones of admiration or parody. Since in the case of cross-cultural interaction musical voices signify cultural identities (...), it is not hard to see why such representation can appear contentious.”

55) GALLIANO, 2003: p. 252. Em tradução livre de: “The Japanese found Stockhausen’s use of traditional instruments uninteresting and almost blasphemous, so after this it was decided that commissions would be given only to Japanese composers.” Alguns dos compositores nativos a receberem encomendas foram Toshiro Mayuzumi, Tōru Takemitsu, Toshi Ichianagi, Yoshihiro Kanno, e Takahashi Yoshimatsu.

56) Em consulta ao site oficial da Agência da Casa Imperial, na seção sobre a música gagaku, pode-se encontrar um resumo das principais atividades conduzidas com este fim desde a década de 1950, dentre as quais: o aumento do número de concertos abertos ao público e a promoção de turnês de concertos internacionais na América, Europa e Ásia. Tal iniciativa seguiu a nomeação, em 1955, da música gagaku como Patrimônio Cultural Imaterial pela UNESCO. Em 2009, o gênero passou a figurar na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da entidade. (Informações retiradas do site da Imperial Household Agency: <<http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/gagaku.html>>. Último acesso em 22/1/2015)

aspecto, em que, ao se tentar ver o material de que é feita a obra, almeja-se ver o que há além desta, acreditando “nas articulações de linguagem expostas na obra”⁵⁷.

“Toda organização de linguagem implica a seleção, a escolha de alguns signos e, portanto, a renúncia de outros”⁵⁸. No entanto, o organizador da linguagem (talvez seja mais apropriado, neste caso, falar em articulador da linguagem) não pode ignorar o fato de que suas escolhas têm o potencial de destruir o sistema. Relembramos o pensamento de Bense acerca da relação entre informação documentária, semântica e estética:

Esta distinção (...) permite a Bense desenvolver (...) o conceito de ‘fragilidade’ da informação estética, no qual residiria muito do fascínio da obra de arte. Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras (...), a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (Bense fala aqui da impossibilidade de uma ‘codificação estética’; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual a sua codificação original). A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima (...). Na informação documentária e na semântica, prossegue Bense, a ‘redundância’ (isto é, os elementos previsíveis, substituíveis, que podem ser reconstituídos por outra forma) é elevada, comparativamente à estética, onde ela é mínima: ‘a diferença entre a informação estética máxima possível e a informação estética de fato realizada é na obra de arte sempre mínima’. A informação estética é, assim, inseparável de sua realização, ‘sua essência, sua função estão vinculadas a seu instrumento, a sua realização singular’. (CAMPOS, 1992: p. 32-33)

Ainda que a música tenha uma estrutura semântica (mesmo que não plenamente desenvolvida, como quer Bicknell), sua capacidade enquanto veículo de informação semântica fica limitada aos repertórios (do compositor e do ouvinte). Sua capacidade como veículo de informação documentária é restrita, quer ao registro musicológico das diferentes práticas e costumes musicais das diversas culturas humanas (também limitada pelo repertório), quer à mensagem implícita no uso do som concreto. Porém, diferentemente da linguagem verbal – na qual a informação estética é uma elaboração, um refinamento das funções anteriores – parece-nos que, na música, tal informação ocupa o papel de base, a partir da qual os potenciais semântico/referencial e documental se estabelecem. Não se pode alterar a ordem de uma melodia folclórica, por exemplo, sem que se altere sua informação documental; da mesma forma, a extração de certos elementos peculiares a determinada prática (como o faz Stockhausen em *DER JAHRESLAUF*) elimina – ou, no mínimo, neutraliza – o potencial semântico que tais elementos possam ter.

57) CHALHUB, 2005: p. 73.

58) CHALHUB, 2005: p. 22.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DA OBRA

Existem duas partituras relacionadas a esta obra, para três tipos de apresentação: a primeira, *JAHRESLAUF* (obra nº 47 no catálogo da Stockhausen-Verlag), para performance teatral da ópera *DIENSTAG aus LICHT* e para performance quasi-concertante com orquestra e dois cantores; e a segunda, *DER JAHRESLAUF* (obra nº 47 1/2), para performance em formato concerto, apenas com os instrumentos. Cada um desses formatos de performance tem um tape diferente, que deve ser encomendado à Fundação Stockhausen junto com a partitura.

Como dito no Capítulo 1, a primeira versão de *DER JAHRESLAUF* chamava-se *HIKARI*, e fora escrita para os instrumentos tradicionais da orquestra de gagaku. Posteriormente, o compositor concebeu as diferentes versões de *Jahreslauf*¹, com mudanças de instrumentação (de instrumentos tradicionais japoneses para contrapartes europeias) e acréscimo de partes musicais (cantores). Embora as partituras de *Jahreslauf* ainda estabeleçam como opção o uso de instrumentos orientais, foi apenas em 2014 que a obra voltou a ser apresentada com os instrumentos típicos da orquestra de gagaku. Após sua estreia com o Imperial Gagaku Ensemble, em 31 de outubro de 1977, em Tóquio, virtualmente todas as performances da obra fizeram uso de instrumentos ocidentais²: em fevereiro de 1979 (em Colônia); cinco apresentações na Opéra-Comique de Paris, em novembro de 1979; e a estreia da ópera *DIENSTAG aus LICHT*, em Leipzig, em maio de 1993. Em 28 de agosto de 2014, a obra foi novamente apresentada no Japão, em duas performances: uma com instrumentos europeus e outra com a instrumentação nipônica original. Portanto, podemos assumir que a instrumentação padrão da peça seja aquela com instrumentos ocidentais, ainda que esta não seja a instrumentação original.

O compositor japonês Minoru Miki diz:

Historicamente, os japoneses têm estimado o timbre. Mesmo hoje [1996], musicistas tradicionais japoneses ainda são extremamente conservadores. Ao se aperfeiçoar instrumentos japoneses, nunca houve uma tentativa de aumentar funcionalidade ou alcançar maior volume sonoro ao custo da destruição do timbre tradicional do instrumento. Materiais únicos à Ásia – bambu, madeira de paulownia, madeira de amoreira, pele de gato (que substituiu a pele de cobra) – são decisivos para a determinação do timbre dos instrumentos japoneses. Quando materiais substitutos são utilizados, é sempre da maior importância que se aproxime ao maior limite possível do timbre original.

Imitar os sons do ambiente natural japonês é um preceito fundamental na composição e na performance. Os sons não musicais produzidos pelos instrumentos são também considerados como parte integral da música (...)³ (MIKI, 2008: p. 3)

1) Para efeito de clareza, vamos nos referir à versão concerto da obra como *DER JAHRESLAUF*; à versão teatral ou quasi-concertante, como *JAHRESLAUF*; e ao conjunto das versões em sua totalidade como *Jahreslauf*.

2) Além das datas aqui citadas, a introdução à bula da obra (STOCKHAUSEN, 1994a: p. IX) menciona que a obra foi apresentada diversas vezes na versão quasi-concertante.

3) Em tradução livre de: “Historically, the Japanese have cherished timbre. Even today, traditional Japanese musicians are extremely conservative. When improving Japanese instruments, there has never been an attempt to increase

Por isso, é necessário que consideremos a importância e o significado da mudança de instrumentação em *Jahreslauf*, e quais repercussões tais mudanças tiveram. Embora ambas as adaptações (como concerto com instrumentos ocidentais e como cena operática) tenham buscado manter o repertório de gestos e timbres instrumentais característicos da música tradicional japonesa, e embora as versões cênicas (quasi-concertante e dramática) incorporem o gestual do teatro nipônico, a adaptação para outro efetivo instrumental abre uma gama de questionamentos acerca da representação e da significação da música tradicional japonesa nesta proposta de Stockhausen, bem como de algumas significações da obra, no sentido intratextual do termo, em relação à tradição musical nipônica – em particular, a do *gagaku* e do *nō*.

Ao forçar uma equivalência das versões em diferentes instrumentações, o compositor reduz sua obra ao conjunto de alturas e durações ali apresentados, desconsiderando amplamente as propriedades timbrísticas e simbólicas características dos respectivos conjuntos instrumentais. Como nossa análise parte da superfície acústica da obra como veículo principal para que o ouvinte acesse a narrativa do compositor, a mudança de instrumentação se torna ainda mais chamativa, posto que os instrumentos são construídos com diferentes demandas sonoras em mente: instrumentos japoneses buscam incorporar a produção de certas distorções sonoras – tais como o *sawari* (ruído) nos instrumentos de corda, ou os *glissandi* e golpes de ar nos sopros, conforme descrito na página 36 –, enquanto os instrumentos europeus de orquestra desenvolveram-se de tal forma a buscar a eliminação do ruído e a pureza de emissão do som⁴. A imposição, por parte do compositor, de uma equivalência entre instrumentações tão distintas anula as nuances implicadas pelo uso de instrumentos nipônicos.

Daí, seria possível pensar que a preocupação do compositor com a simbologia oriental, discutida no Capítulo 2 desta dissertação (itens 2.4, 2.5 e 2.6), é mantida apenas num nível mais superficial, como a manutenção de gestos físicos e sonoros semelhantes àqueles da tradição nipônica. No entanto, a existência da versão concerto da obra – na qual não estão fisicamente presentes dançarinos (corredores-dos-anos) ou atores (para as *Tentações* e *Incitamentos*) – abre a questão da extensão em que os tais gestos estão presentes. Afinal, trata-se de uma obra que tenta incorporar elementos de uma cultura que não é a do compositor e apresentá-la, de forma parcial e manipulada, para uma plateia quase que exclusivamente ocidental – plateia que, *grosso modo*, tampouco estaria familiarizada com as implicações e extensões das sutilezas de gestos do repertório nipônico.

functionality or acquire a greater volume of sound at the expense of destroying the instrument's traditional timbre. Materials unique to Asia—bamboo, paulownia wood, mulberry wood, cat skin (which replaced python skin)—are decisive in determining the timbre of Japanese instruments. When substitute materials are used, approximating the original timbre to the greatest possible extent is always of primary importance. Imitating the sounds of Japan's natural environment is a fundamental precept in composition and performance. The non-musical sounds produced by the instruments are also considered an integral part of the music (...)."

4) O fato de que, ao longo dos séculos XX e XXI EC, a música contemporânea tenha buscado resgatar outras possibilidades de emissão sonora mais “ruidosas”, ou o uso de efeitos ruidosos em períodos anteriores – como os pedais Janízaros do pianoforte, em voga durante o século XVIII EC, que acionavam caixas claras, tambores, pratos e sinos – não altera o fato de que o desenvolvimento organológico dos instrumentos europeus se deu invariavelmente na direção da pureza sonora.

Esse contexto possibilita a leitura da obra como uma fantasmagoria, uma visão idealizada do compositor acerca de um lugar que, parece-nos, não compreende plenamente. Afinal, a obra está predicada na existência de uma camada visual que traduz, contextualiza – e talvez até dê significância – à composição musical. A própria ideia de uma polifonia de movimentos corporais, que fundamenta a existência dos corredores dos dígitos temporais como corporificação das diferentes camadas musicais, tem possível origem em uma experiência de Stockhausen assistindo ao teatro *nō* (STOCKHAUSEN, 1978: p. 443). Parece-nos que, desprovidas de corporificação no palco, as interrupções ao fazer musical tornam-se arbitrárias e ainda mais crípticas em seu significado. Observar o desenrolar de uma sequência de cenas surreais torna-se, na versão concerto, primeiramente irreal, e posteriormente ridículo – não no sentido apreciado pelo compositor – uma vez que os instrumentistas são instruídos a acompanhar o som do *tape* movimentar-se pelo panorama acústico dos alto-falantes, como se estivessem de fato observando a cena:

Surpresos [pelo soar de sinos que indica a vinda da *Primeira Tentação*], os músicos olham na direção do som e seguem seu movimento estereofônicos com a posição de suas cabeças e de seus olhos (eles olham diagonalmente para cima e à frente, como se a cena se desenrolasse à sua frente, levemente acima, no ar). (...) Daqui em diante, nesta e nas cenas sonoras seguintes, os musicistas seguem todos os movimentos com movimentos paralelos de suas cabeças (isso deve ser cuidadosamente ensaiado). ⁵(STOCKHAUSEN, 1994a: p. 9)

Embora tenha passado um tempo considerável no arquipélago japonês e tenha buscado se inteirar das tradições culturais e musicais nipônicas (STOCKHAUSEN, 1978: p. 442-467), questiona-se se Stockhausen teria estudado a fundo o papel da cultura tradicional nessa sociedade em rápida modernização e ocidentalização, ou buscado compreender a contestação, pela sociedade japonesa de então, do lugar de tal cultura na sociedade nipônica da segunda metade do século XX EC – que questionava se essa tradição não seria um símbolo do imperialismo que levava o país à bancarrota moral e econômica poucas décadas antes.

Tal suspeita é reforçada pelo fato de que o compositor defendia publicamente a ideia de uma música “universal”, que sintetizasse e somasse as particularidades das tradições locais e à qual estas deveriam dar lugar. Já nos comentários presentes na partitura de *TELEMUSIK* (1966) encontra-se menção a essa noção, quando o compositor diz buscar aproximar-se de um velho e recorrente sonho, qual seja, “não de compor ‘minha’ música, mas a música de toda a Terra, de todos os países e todas as raças”⁶.

A visão é aprofundada em um artigo de 1973 intitulado *Weltmusik* (STOCKHAUSEN, 1978: p. 468-476). Nele, Stockhausen fundamenta sua lógica na afirmação: “todas as pessoas

5) Em tradução livre de: “Surprised, the musicians look in the direction of the sound and follow its stereophonic movement with their head positions and eyes (they look diagonally upwards to the front as if the scene was taking place in front of them, slightly upwards, in the air). (...) From now on, in this and the following sound scenes, the musicians follow all movements with parallel movements of their heads (this must be carefully rehearsed).”

6) STOCKHAUSEN, 1966.

têm o total da humanidade dentro de si”⁷. Sua argumentação se vale da possibilidade de que pessoas de uma cultura possam apreciar, e mesmo identificar-se com, músicas e produtos culturais de outras culturas – “um europeu pode experienciar a música balinesa; um japonês, a de Moçambique (...)”⁸ – para argumentar em favor de uma música que tome o planeta como sua “universalidade” – e não apenas de certas regiões ou países, como fora feito na música europeia especialmente a partir do século XIX. Porém, como aponta Heile (2009), tal síntese teria necessariamente uma origem “ocidental” (leia-se: europeia). Ademais, seu epicentro seria, presumivelmente, a música do próprio Stockhausen. Assim, entendemos que, do ponto de vista do compositor, ainda que *HIKARI*, obra resultante da encomenda original, talvez tenha buscado dialogar com a tradição japonesa nos termos desta tradição, *Jahreslauf*, o conjunto de obras que a substitui no catálogo do compositor, estaria inserida no âmbito da música de invenção ocidental contemporânea, e não no da música tradicional japonesa.

Parece-nos que isso pode ser interpretado de duas maneiras: como algo equivalente a uma versão vanguardista do orientalismo oitocentista, ou como uma efetivação literal do motivo para a encomenda de criação de *Jahreslauf*.

Por um lado, pode-se enxergar uma muda obstinação e até mesmo laivos colonialistas, por parte de Stockhausen, em sua tentativa de transplantar elementos de fora (como uma tradição externa) em suas próprias obras⁹. Tal perspectiva já fora diagnosticada por Luigi Nono:

Quando, na história europeia, houveram contatos com a cultura do oriente, [tais como] Índia – estou pensando em Debussy, Messiaen, ou de elementos usados por compositores tais como Stockhausen – na minha opinião isso ainda é uma maneira eurocêntrica de apropriação de elementos de linguagem que, em sua própria cultura, sua história, seu país, têm funções culturais diferentes que precisariam ser primeiro estudadas. (...) É uma abordagem tipicamente colonialista tomar modelos abstratos (...) com a presunção de que apenas uma cultura aparentemente mais desenvolvida tecnologicamente poderia expressar conexões artísticas, que são [na verdade] derivadas de uma dominação do alto.¹⁰ (NONO, Luigi. *Apud* HEILE, 2009: p. 112)

Por outro lado, se considerarmos que Stockhausen firmou-se, como compositor, em meio a um grupo que buscou expandir as possibilidades musicais preconizadas por Anton Webern, e que sua própria produção composicional, ao longo das então quase três décadas de sua carreira profissional (iniciada em 1950) caracterizou-se, como discutimos no Capítulo 1, pela constante reavaliação e expansão de sua própria poética musical, podemos também ver uma tentativa de expandir a linguagem tradicional japonesa para além de suas

7) Em tradução livre de: “Jeder Mensch hat die ganze Menschheit in sich.”

8) Em tradução livre de: “Ein Europäer kann balinesische Musik erleben, ein Japaner Musik aus Mozambique (...)”

9) Caso amplamente argumentado por Cornelius Cardew, em seu *Stockhausen Serves Imperialism* (1974).

10) Em tradução livre de: “When in European history there have been contacts with the culture of the orient, [such as] India – I’m thinking of Debussy, Messiaen, or of elements used by composers such as Stockhausen – in my opinion this is still a Eurocentric manner of appropriating elements of language that in their own culture, their history, their country have a different cultural function that would first have to be studied. ... It is a typically colonialist approach to seize abstract models... with the presumption that only a seemingly technologically more developed culture could express artistic connections, which are [in fact] derived from a domination from on high.”

limitações originais, fazendo uso de alguns de seus próprios elementos constitutivos, tais como o uso dos acordes específicos do órgão de boca *shō*, ou da qualidade sonora de determinadas técnicas de ornamentação que interferem na estabilidade da nota emitida, como o *yuri*. Dessa forma, efetivar-se-ia a ponte entre a cultura local e a criação universal, ou seja, expandindo a linguagem local para um contexto maior que ela mesma e no qual ela dialogue com outras tradições – ou seja, aquilo que Stockhausen chamou de “música de toda a Terra”.

É fato que tais elementos poderiam facilmente constituir uma camada rasa, que apenas remetesse ao universo sonoro japonês. No entanto, ao abstrair delas informações que substanciariam a estrutura da obra, Stockhausen lhes dá relevância em seu novo contexto como mais do que um dado superficial. O processo todo é metalinguístico e expõe o código que lhe orienta. O compositor não ignora o papel de criador de intratextualidades (e, portanto, significâncias) que tem o ouvinte, mas se concentra sobre aquilo que tem controle: a narrativa de sua obra. Por isso, os processos a que são submetidos seus materiais são muito mais explícitos, e quase mesmo pedagógicos, quando comparados com aqueles aplicados em outras obras da década de 1970.

A distinção de valores estéticos de ambas as culturas musicais (centro-europeia e japonesa) e os diferentes enfoques dados às qualidades sonoras apreciadas em cada cultura é algo que já está implicado na própria notação musical. A notação musical japonesa é muito menos analítica que a notação ocidental, registrando menor quantidade de pontos de referência: no caso *gakusō*, a cítara de 13 cordas utilizada no *gagaku*, a notação indica que corda tocar, e quais técnicas utilizar, mas não a duração do som ou a intensidade do ataque, por exemplo. Já a notação europeia, por outro lado, foi refinada de maneira a se tornar, mais do que uma ferramenta notacional, uma ferramenta analítica do som. Como diz o musicólogo Trevor Wishart:

O efeito da notação analítica da música no contexto de um mundo dominado pela escrita foi muito mais fundamental. Surgindo apenas na Europa ocidental, ela desenvolveu-se consideravelmente mais tarde que a escrita alfabética. A tese fundamental desse sistema é que a música pode, em última instância, ser reduzida a um número pequeno, finito de constituintes elementais, com um número finito de ‘parâmetros’, com os quais todos os sons possivelmente necessários na praxis musical podem ser notados por combinação.¹¹ (WISHART, 1996: p. 22)

Ao se analisar *Jahreslauf*, é possível constatar que o compositor trabalha com as limitações técnicas dos instrumentos tradicionais nipônicos, mantendo-as mesmo na versão da peça para instrumentos ocidentais. Nesse sentido, a própria modificação de instrumentação da obra, quando de seu arranjo para instrumentos ocidentais, serviria para ecoar os esforços de divulgação da tradição japonesa – ainda que seja questionável a validade

11) Em tradução livre de: “The effect of analytic notation of music in the context of a writing-dominated world was much more fundamental. Arising only in Western Europe, it developed considerably later than alphabetic writing. The fundamental thesis of this system is that music is ultimately reducible to a small, finite number of elementary constituents with a finite number of ‘parameters’, out of which all sounds possibly required in musical praxis can be notated by combination.”

de tal empreitada, considerando-se que sequer se mantiveram os timbres característicos que constituem tal música.

Não é difícil entender como tal postura criativa tenha sido vista como uma afronta aos valores tradicionais do ambiente cultural do *gagaku* – no Capítulo 3, citamos Galliano a respeito da reação da plateia japonesa à *HIKARI*. A questão parece concentrar-se, então, na possibilidade ou não da referência musical à uma cultura alheia ao autor, algo extremamente problemático quando consideramos a aparente impossibilidade em diferenciar-se entre um evento musical *contido* em outro, de um evento musical que *referencie* outro. Do ponto de vista intratextual (do ouvinte), a amplitude e variedade de repertório que permitiria uma maior multiplicidade de interpretações; do ponto de vista narrativo (do compositor), existem também questões de seu *métier* a ser endereçadas, ainda que seus resultados possam não ser mal-compreendidos.

Acerca dessa problemática, citamos o musicólogo Alain Galliari:

Para além dessas piscadelas de tributo ou escárnio, a recuperação de materiais pré-existentis devia se dar, no raiar do nosso século, de uma forma mais radical. Rapidamente, trata-se menos de costurar um retalho aqui e ali, e mais a construção de uma obra completa a partir de um dado material. Essa recuperação integra-se, neste caso, a um espírito mais amplo de permeabilidade a diferentes práticas musicais. (...) É a invenção do músico que, subitamente, se apoia em uma fonte musical externa. (...) Tal tendência de recuperação devia, igualmente, juntar-se à via do *contrafactum*, pela qual o músico, sem recuperar nenhum ‘texto’ musical literal, coleciona os sintomas de um gênero para construir uma obra original.¹² (GALLIARI, 1995: Récupération, grifos do autor)

Por outro lado – e assumindo aqui uma especulação, posto que não foi possível o acesso ao documento original de comissão feito à Stockhausen – é possível que o compositor tenha interpretado literalmente a intenção do Teatro Nacional de expandir o repertório do *gagaku/reigaku*. Ainda que tenha sido este o caso, ao desconsiderar a tradição instrumental japonesa como um todo – ao pensar nos instrumentos nipônicos de uma forma europeia e enraizada na prática musical ocidental do século XX EC – Stockhausen parece ter ignorado a própria linguagem-objeto (discutido no Capítulo 3 desta dissertação) a que se referia. Ao extrair elementos pontuais de seu contexto, o compositor acaba por desconstruir a tradição musical japonesa erigida com e a partir deles. Pode-se mesmo questionar se o produto final não seria algo afim ao orientalismo discutido por Said (1995).

Ademais, é possível que o compositor tenha minorado o papel da tradição na cultura japonesa de seu próprio tempo – que ainda lutava para se livrar da herança imperialista que levava o país a *débâcle* no fim da Segunda Guerra Mundial e negava, em grande parte, suas próprias origens, buscando se incorporar à comunidade internacional e seus modelos sociais

12) Em tradução livre de: “Au-delà de ces clins d’œil d’hommage ou de dérision, la récupération de matériaux préexistants devait, dès l’aube de notre siècle, s’opérer sous un angle plus radical. Très vite, il s’agit moins de coudre ici ou là un bout d’étoffe, que de construire une oeuvre entière sur un matériau donné. La récupération s’intègre ici à un esprit plus large de perméabilité aux différentes pratiques musicales. (...) C’est toute l’invention du musicien qui, soudain, s’adosse à une source musicale extérieure. (...) Cette tendance à la récupération devait également rejoindre la voie du *contrafactum*, par laquelle le musicien, sans récupérer aucun ‘texte’ musical littéral, recueille les symptômes d’un genre pour construire une oeuvre originale.”

ocidentais, mas cuja própria noção de cultura se erigira sobre a devoção aos antepassados e o respeito às tradições. Visto sob esse prisma, a mudança de instrumentação em *Jahreslauf* pode ser entendida como uma atitude paternalista – ou, no mínimo, condescendente – do homem branco que “libera” a grandeza oculta na tradição local, integrando-a à sua própria noção de bem maior.

Porém, mantendo-se em mente que o músico Stockhausen era, acima de tudo, pragmático – e considerando-se as crescentes dificuldades que a música de invenção contemporânea enfrentava já na década de 1970, no que se refere à diminuição no número de espaços de apresentação e público – é igualmente provável que o compositor tenha desejado apenas facilitar a apresentação de sua obra, e por isso tenha criado alterações técnicas que considerasse não alterarem a obra substancialmente. Afinal, se mesmo sob as condições mais favoráveis, a música de invenção contemporânea já sofria (e ainda sofre) para ser apresentada, o que dizer de uma obra cujos instrumentos utilizados eram tocados por apenas um punhado de instrumentistas no mundo inteiro?

Deixamos ao nosso leitor – e ao ouvinte da obra – decidir-se por um viés positivo ou negativo acerca da significação das mudanças propostas às diferentes versões da obra, ressaltando que muito embora Stockhausen não pretendesse que *Jahreslauf* fosse entendida como uma obra de música japonesa, mas sim uma composição contemporânea *inspirada* por esse idioma musical e que a ele faz referência, sua estética deve ser avaliada, como dissemos no item 3.4, com base em ambas as linguagens-objeto em que se ampara.

4.1 – CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS GERAIS

Stockhausen (1978: p. 354, *passim*) explica que a proporção das camadas temporais da peça (tanto musicais como cênicas) são resultado da multiplicação dos dígitos do ano de sua criação (1977): para cada 1 volta dos milênios, decorrem 9 séculos (1x9), 63 décadas (1x9x7) e 441 anos (1x9x7x7). Ainda segundo o compositor, as *Tentações* e *Incentivos* que interrompem e dão continuidade ao fazer musical “não são tão importantes quanto a polifonia de camadas temporais, e são – como no caso da apresentação em concerto – dispensáveis”¹³. Em função disso, nossa análise concentrar-se-á na partitura de *DER JAHRESLAUF*, resultado da obra para concerto criada por Stockhausen em 1977. Nosso foco é a análise do material musical instrumental, e todas as informações referentes à atuação de dançarinos, atores ou cantores serão comentadas apenas como complemento, ou como contextualização.

Embora cada um dos grupos instrumentais em *DER JAHRESLAUF* represente um ciclo temporal diferente, os andamentos e subdivisões formais são sincrônicos, tocados por quatro naipes instrumentais diferentes, cada um representando um ciclo temporal distinto: anos, décadas, séculos e milênios. A continuidade musical é suspensa quatro vezes por meio de eventos

13) STOCKHAUSEN, 1978: p. 355. Em tradução livre de: “Mir sind sie nicht so wichtig wie die Polyphonie der Zeitschichten, und ich könnte auch – wie im Falle einer konzertanten Aufführung – auf sie verzichten.”

dramáticos denominados *Tentações* cuja função é impedir o fazer musical, e a cada vez são conduzidas à continuidade por meio de eventos nomeados *Incentivos*, chamados à continuidade do fazer musical.

Cada dígito é representado no palco por um conjunto de musicistas e, nas versões cênicas, por um dançarino-corredor:



Figura 4.1: cartaz da première da ópera *DIENSTAG aus LICHT*

- Os milênios são representados musicalmente pelo conjunto de três *shō*¹⁴ (órgão de boca japonês), ou três harmônios na versão com instrumentos ocidentais (atualmente, sintetizadores ou samplers), e são corporificados fisicamente pelo *corredor-dos-milênios*, um dançarino vestido

14) A análise aqui apresentada fará referência aos instrumentos por seus equivalentes ocidentais, para efeito de clareza textual.

inteiramente de branco que realiza uma única e lenta volta em sua pista de corrida¹⁵ ao longo de toda a duração da obra.

- Os séculos são representados por um conjunto de três flautas *ryūteki* (substituídas por flautas piccolo na versão ocidental¹⁶) e um gongo *shōko* (substituído por bigorna ou tubo de ferro fundido). O *corredor-dos-séculos* é um dançarino vestido de azul, que corporifica a corrida dos séculos em 9 voltas ao longo de sua pista.

- Para as décadas, três *hichiriki* (saxofone soprano, na instrumentação europeia), um tambor *kakko* (substituído pelo bongô), e um dançarino vestido de amarelo. Ao longo da peça, o *corredor-das-décadas* não fará 81 voltas em sua pista (o equivalente a 9 x 9), mas sim cerca de 56 voltas pela pista.

- Por fim, para os anos, uma cítara *gakusō* (substituído por um clavicórdio elétrico na versão com instrumentos ocidentais), um alaúde *gakubiwa* (substituído por um violão ou guitarra elétrica), e um tambor *taiko* (substituído por um bumbo sinfônico). O *corredor-dos-anos* está vestido de verde, e completará 357 voltas em seu percurso ao longo da peça.

A diferença entre o número de voltas completadas pelos corredores dos-anos e das-décadas e o número de anos e décadas na obra se deve às seções em que os respectivos naipes silenciam (como durante os solos de flauta).

Para a estreia, os papéis dos corredores-dos-anos foram interpretados por atores do teatro *nō*, cuja habilidade de mover-se polirritmicamente – ou seja, mover partes do corpo de forma autônoma e em diferentes tempos e ritmos – já havia encantado Stockhausen¹⁷. A tradição do *nō*, como boa parte da cultura tradicional nipônica, se ampara em movimentos lentos e calculados, e na a capacidade de aguardar, imóvel, o momento apropriado de movimentar-se. Para além das regras de etiqueta, formuladas ao longo da história do Japão e reforçadas durante o período Tokugawa (1603-1868 EC), diversos textos sobre as artes – *shodō* (書道: o caminho da caligrafia¹⁸), *chadō* (茶道: o caminho do chá), do *Kyūdō* (弓道: o caminho do arco) e do *Kendō* (剣道: o caminho da espada), para citar algumas – reiteram a importância do timing e do movimento controlado. Maconie destaca que, embora o cenário de *JAHRESLAUF*, com sua exigência de movimentos rápidos e em diferentes planos (agachado, em pé, pulando), pudesse parecer desrespeitoso aos artistas japoneses e à sua tradição por conta do potencial ridículo que tal proporção de movimentos pudesse atrair, “é certamente possível conceber

15) As pistas de corrida para cada corredor têm o formato dos número do ano em que a obra é executada. Assim, em sua estreia em 1977, o corredor-dos-milênios correu sobre o número 1; o dos-séculos, sobre o número 9; e os corredores das-décadas e dos-anos correram, cada um, sobre o número 7. Para sua performance em 2015, as pistas de corrida passam a ser: milênios (2); séculos (0); décadas (1); anos (5).

16) No entanto, a partitura (STOCKHAUSEN, 1994a: p. XI) explicita que, se possível, deve-se dar preferência para flautas *ryūteki* ou piccolo de madeira sobre piccolos de outros materiais.

17) STOCKHAUSEN, 1978: p. 443. No texto, Stockhausen se refere aos movimentos do dançarino como sendo polifônicos (“Aber für mich als Europäer war es eine phantastisch polyphone Erfahrung und eine völlig neue Vision”).

18) Tradicionalmente, os japoneses definem a prática de uma atividade como o caminho (*dō*, 道) da atividade (do chá, do arco etc.). Também é comum que se refiram à arte (*jutsu*, 術) – donde *shojutsu* (arte da escrita), *kenjutsu* (arte da espada) etc.

gestos apropriados às escalas temporais multicamadas de Stockhausen, gestos que não cortejem o ridículo: para as velocidades mais rápidas, por exemplo, tremores rápidos e movimentos de expressão facial, mãos e pés”¹⁹.

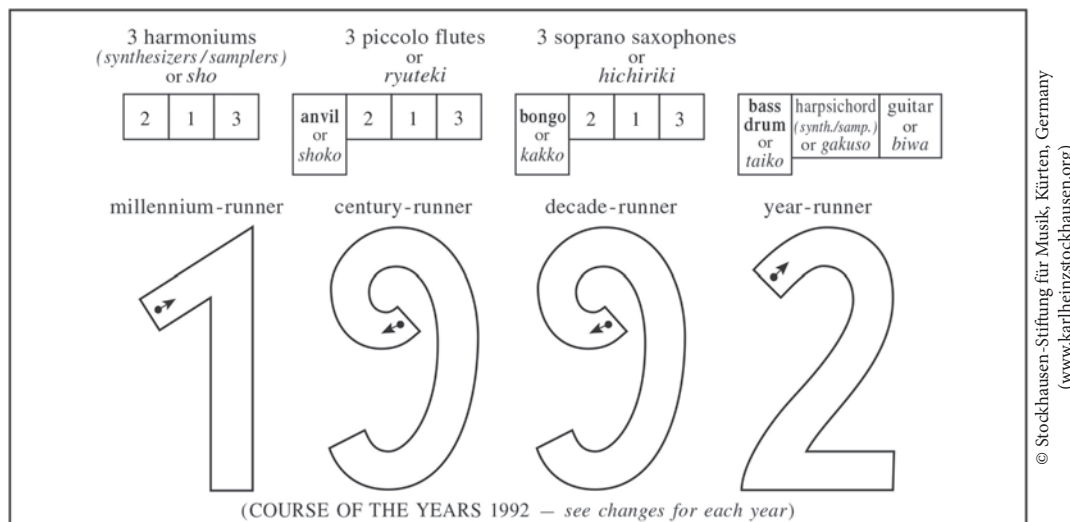


Figura 4.2: disposição dos músicos no palco

A partitura deixa explícito que não há regente (STOCKHAUSEN, 1994a: pg. XI). Na maior parte da performance, o bumbo sincroniza os musicistas, e o primeiro músico coordena seu respectivo naipe por meio de seus movimentos – por isso senta-se entre os outros dois instrumentistas do grupo. Os percussionistas sentam-se ligeiramente à frente de seus respectivos grupos, para que seus movimentos possam ser vistos com facilidade pelos outros.

Em *DER JAHRESLAUF*, a medida unitária de tempo é marcada pelos instrumentos de percussão e varia para cada agrupamento: para as cordas, é o compasso; para os saxofones, o conjunto de 7 compassos; para as flautas, o conjunto de 7 unidades dos saxofones (totalizando 49 compassos). Os harmônios não têm um marcador. A década (conjunto de sete compassos) é assumida como referência de unidade para encadeamento das diferentes camadas, tornando-se a unidade cíclica da obra.

4.2 – ESTRUTURA DRAMÁTICA

A música de *DER JAHRESLAUF* é dividida em três partes. A inicial e a final são denominadas pelo compositor como procissões de entrada e de saída dos musicistas: a primeira se dá ao som de um carrilhão de sinos de gueixa soando nos alto-falantes enquanto os instrumentistas e corredores se posicionam para o início do *Correr dos Anos*, e dura cerca de dois minutos; a última parte se dá ao som de células melódicas repetidas *ad lib.* até que os músicos estejam fora do alcance de escuta da plateia.

19) MACONIE, 2005: p. 398.

A parte central, que configura a obra em si, caracteriza-se por dois conjuntos em contraposição: musicalmente, *tutti* orquestral e solos; dramaticamente, *Tentações* e *Incentivos*²⁰.

- *Tutti* e Solos – seções instrumentais, utilizando o ensemble como um todo ou apenas alguns dos instrumentos;

- *Tentações* e *Incentivos* – seções que utilizam sons eletroacústicos, atuação e fala, respectivamente suspendendo ou reiniciando a ação musical;

Segundo Maconie, tais inserções dramáticas são ações musicais que refletem atitudes comuns na relação entre musicistas e plateia, e talvez até lampejos das atitudes do compositor para com as distrações que se interpõem a uma “exagerada (...) ética de trabalho”²¹ – que discutiremos em mais detalhe no item 4.6.2, abaixo –, impedindo-o de compor.

A primeira tentação é uma tentativa de impedir que os musicistas continuem a tocar: buquês de flores são apresentados de forma muito antecipada, como se a performance já houvesse terminado; musicistas são, naturalmente, receptivos a elogios. Então, um pequeno anjo aparece solicitando ao público que aplauda, de forma que os musicistas continuem a tocar. O público aplaude, e aqueles que vieram congratular os musicistas com seu espetáculo prematuro de flores devem recuar.²² (STOCKHAUSEN, 1991: p. 5).

Na segunda Tentação, um carrinho de cantina traz comidas (dentre as quais, salsichas tipo Frankfurt), enquanto o narrador dá a irônica descrição “comida requintada”. A música fica suspensa, até que a tentação é afugentada pelos rugidos de um leão.

(...) uma terceira *Tentação* aparece na forma de um automóvel moderno, que cruza rapidamente o palco com um macaco na direção. Todos param para assistir, fascinados, maravilhados com a performance desse veículo. O macaco demonstra os refinamentos de algumas das novas características do carro. [Novamente, Miguel intervém] na forma de uma criança que grita: ‘Por favor, continuem a tocar. Todos aqueles que continuarem receberão 10.000 Marcos!’. Isso basta para que os músicos continuem com a música, pois músicos sempre necessitam de dinheiro.²³ (STOCKHAUSEN, 1991: p. 5, grifos nossos)

20) Na partitura, ambas as situações cênicas são grafadas com letras em caixa alta (ERSTE VERSUCHUNG e ERSTE ANFEUERUNG; ZWEITE VERSUCHUNG e ZWEITE ANFEUERUNG; e assim por diante). No entanto, essa grafia capitalizada se torna um peso gráfico excessivo no texto. Por essa razão, quando nos referirmos as seções dramáticas de *DER JAHRESLAUF*, utilizaremos a palavra em itálico e com a primeira letra capitalizada (*Tentações* e *Incentivos*); do contrário, a grafia seguirá em tipo regular.

21) MACONIE, 2005: p. 400.

22) Em tradução livre de: “The first temptation is an attempt to prevent the musicians from continuing to play: bouquets of flowers are brought forth much too early, as though the performance is already over; musicians are, quite naturally, receptive to praise. Then, a little angel appears with the request that the audience applaud so that the musicians will continue to play. The audience does applaud, and so those who have come to congratulate the musicians with their premature flower show must withdraw.”

23) Em tradução livre de: “a third temptation arrives in the shape of a modern automobile that quickly races across the stage with a monkey behind the wheel. Everybody stops in their tracks to watch in fascination, amazed at the performance of this vehicle. The monkey demonstrates the refinements of some brand-new features of the car. [Once again, MICHAEL] intervenes in the guise of a child who yells: ‘Please play on. Everybody who continues to play will receive 10,000 Marks!’ This suffices to make the musicians carry on with the music, because musicians always need money.” Nessa entrevista, Stockhausen já associa *Tentações* e *Incentivos* aos dois personagens da ópera *DIENSTAG aus LICHT* – respectivamente Lúcifer e Miguel.

Finalmente, a quarta tentação: a distração do sexo. Um holofote ilumina um nu feminino ao som de música para big band. A figura no palco se porta de forma casta, mais semelhante a uma modelo para um pintor que uma dançarina erótica. Um trovão soa, sugerindo o conflito entre a natureza humana e o mundo natural.

Embora certamente haja um elemento cômico nas quatro Tentações que ameaçam paralizar o tempo, bem como nos quatro Incentivos que o põem novamente em movimento, a música é penetrante e severa o bastante, por si mesma, para reforçar uma leitura elevada, e não cômica, da coreografia. Qualquer um que já tenha visto as imagens de uma semente brotando, um cristal crescendo ou uma lagarta tecendo um casulo aceleradas mil vezes apreciará o fato de que imagens em movimentos rápidos não precisam, necessariamente, ser engraçadas (embora a ideia de ações solenes beirando a farsa seja algo bastante característico de Stockhausen).²⁴ (MACONIE, 2005, p. 398)

Embora Stockhausen tenha indicado que as interrupções dramáticas são as partes mais dispensáveis da obra, é importante que se tenha em mente que todas as versões da obra – como cena de ópera, como cena quasi-concertante, ou como concerto – contém as cenas dramáticas. No caso da versão da obra analisada neste trabalho (a versão concerto), as cenas são reduzidas às gravações em tape, sem a ação de atores, mímicos ou dançarinos. Em função disso, não nos aprofundaremos na discussão dos aspectos simbólicos e narrativos da atuação ou da dança, presentes nas versões cênicas da obra.

4.3 – INSTRUÇÕES DE PERFORMANCE E NOTAÇÃO INSTRUMENTAL

A notação da grade orquestral indica o som real, exceção feita às flautas piccolo, que são notadas uma oitava abaixo para evitar excesso de linhas suplementares. No entanto, algumas das partes cavadas estão escritas com algum tipo de transposição.

Todos os instrumentos são amplificados por meio de microfones, e a partitura solicita, em momentos específicos, um controle de intensidade por parte do operador da mesa de mixagem. Assim, pode acontecer que, independentemente da dinâmica sendo executada por um dado naipe, seu som esteja muito mais alto (onde marcado com dois sinais de soma [++] na partitura), mais forte [+], normal [N], ou um pouco mais suave [-]. Há também instruções para que se ligue (S) e desligue (S) determinados microfones (STOCKHAUSEN, 1994: p. XV).

Salvo indicação em contrário, todas as notas devem ser sustentadas por toda sua duração. *Staccati* devem ser bem curtos, e finais de frase marcadas com ligaduras não devem soar como *staccato* se não houver notação para tanto. Apojaturas devem ser amplas e executadas na mesma intensidade de outras notas mensuradas. Os acidentes ♭ e # servem apenas para a nota em que estão escritos; ocasionalmente, sinais de ♮ são utilizados para facilitar a leitura.

24) Em tradução livre de: “While there is certainly an element of broad comedy in the four ‘temptations’ that threaten to bring time to a stop, as of the four ‘incitements’ that set time in motion once again, the music is striking and severe enough in itself to complement an elevated rather than comedic choreography. Anyone who has seen a thousand-fold speeded-up nature film of seed sprouting, a crystal growing, or a caterpillar spinning a cocoon, will appreciate that fast motion does not always have to be funny (though for Stockhausen the idea of solemn actions teetering on the brink of farce is very much in character).”

Quase todos os instrumentos têm algum detalhe notacional ou tipo de informação peculiar (STOCKHAUSEN, 1994: X e XI, passim):

1) Harmônios – Os instrumentos utilizam a escala natural do órgão de boca japonês. Nas explicações, o compositor ressalta que acentos, crescendos e diminuendos devem ser executados com o pedal expressivo, e não com o pedal de dinâmica, pois este acrescentaria o registro de 16'. O instrumento deverá também ter “pelo menos três registros de 4' e, aproximadamente, [sic] dois registros de 2', bem como *vox caelestis*, *vox humana*, *aeolian harp* (todos com vibrato), e diversos outros para mudanças de timbre e diferenciação dinâmica”²⁵. As indicações de performance apontam ainda para o fato de que, na maioria dos harmônios, o registro superior termina na nota *fá6* (meio tom abaixo da nota mais aguda utilizada na peça, o *fá#6*), o que dificulta o uso do instrumento. Por isso, é sugerido como alternativa o uso de sintetizadores ou *samplers*.



Figura 4.3: escala natural do shō

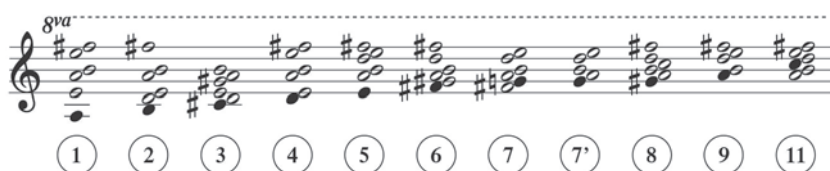


Figura 4.4: sequência de acordes do shō

2) Bigorna – É sugerido que, na ausência de um gongo shōko, se utilize uma bigorna percutida com um pesado martelo de ferreiro. Alternativamente, pode-se utilizar um tubo de ferro fundido ou de aço, tocado com baquetas de metal (para ataques simples) e baquetas de plástico duro (por serem mais leves) para trilos. Pode-se, ainda, utilizar um sino de gueixa.

3) Flautas piccolo – é solicitado que, sempre que possível, sejam utilizadas flautas de madeira. Além disso, para se conseguir o *dó#5* no registro grave do instrumento, o compositor recomenda que se faça o dedilhado para a nota *ré*, mas inclinando a flauta em direção a boca. Alternativamente, pode-se usar o dedo mínimo para cobrir 2/3 da abertura no fim do tubo da flauta e abaixar a afinação com a embocadura; no entanto, a partitura avisa que este método é menos confiável.

4) Bongô – a partitura informa que a afinação padrão do *kakko* é a nota *sib3*, e que o bongô, quando percutido no centro, deve ter essa mesma afinação, ou então o *dó#4*. No entanto, quando executando grupos de notas (como os que marcam o início de algumas décadas), o instrumentista deverá explorar todo tipo de nuance timbrística.

5) Saxofones – O compositor recomenda que saxofonistas ouçam uma gravação da obra com *hichiriki*, para que imitem o idiomatismo desse instrumento, particularmente nos

25) STOCKHAUSEN, 1994a: p. XI.

glissandi. A partitura indica uma maneira de produzir tais efeitos: sempre que houver uma letra do alfabeto²⁶ escrita acima de uma nota musical na partitura, deve-se fazer o dedilhado da nota indicada pela letra mas, por meio de controle da embocadura, o som resultante deve ser aquele da nota grafada com notação musical (e seu respectivo *glissando*). No entanto, é deixado ao instrumentista que tipo de técnica será utilizada (a maneira indicada na partitura ou à moda tradicional), desde que o resultado seja tão gradual quanto possível. As notas de performance também lembram que um *glissando* sem nota final representa, em geral, uma distância de 2ª menor; porém, essa distância pode ser maior, particularmente se sugerido pela notação musical.

6) Bumbo – quando percutido no centro, deve ressoar a nota *mi2*; quando percutido na beirada da pele (indicado na partitura com a palavra *hart*), deve soar muito mais agudo (*ré3*), com longo decaimento. Deve-se sempre utilizar baquetas com cabeça de feltro.

7) Cravo – a microfonação deve solucionar as diferenças de intensidade sonora entre as várias oitavas do instrumento, e amplificação geral deve ser controlada na mesa de mixagem, no centro da sala. O registro de oitava é notado à maneira tradicional (**I** para o primeiro manual, **II** para o segundo). O uso dos sinais + ou - associados aos registros de 16' e de 4' indica que se deva acionar ou retirar os respectivos registros. A letra **K** indica o acoplamento dos dois manuais.

Pode-se ainda utilizar um sintetizador ou *sampler* (como os harmônios). No entanto, o compositor chama a atenção para o fato de que, neste caso, o monitor de referência deverá ser bastante potente, de forma que possa ser ouvido pelos outros músicos do conjunto.



Figura 4.5: sequência de alturas absolutas utilizadas pelo cravo

8) Violão – deve ser tocado com um plectro e, dependendo do caso, *sul ponticello*. Apenas as quatro cordas mais graves são utilizadas, na scordatura *lá3, ré3, lá2, mi2*. Como alternativa ao violão, pode-se utilizar uma guitarra elétrica, embora “o violão clássico geralmente soe melhor que uma guitarra elétrica normal”²⁷. Como no caso do cravo, a amplificação geral é controlada pela mesa de mixagem.



Figura 4.6: alturas absolutas utilizadas pelo violão. As notas entre colchetes indicam cordas soltas.

26) Stockhausen utiliza as letras do sistema alemão de grafia musical alfabética.

27) STOCKHAUSEN, 1994a: p. XI (grifos do autor).

4.4 – RECURSOS ELETRÔNICOS EM DER JAHRESLAUF

Todo o efetivo instrumental da obra é mediado, em maior ou menor grau, pela eletrônica. Flautas, saxofones, violão e percussão são amplificados por meio de microfones, utilizando diferentes modelos para diferentes fins, enquanto cravo e harmônios se converteram em *samplers* e sintetizadores.

Stockhausen defende o uso de samplers, afirmando uma série de benefícios trazidos por estes instrumentos. Em seu artigo *Electroacoustic Performance Practice*, o compositor diz que

bons harmônios, no entanto, são difíceis de se encontrar. Por esta razão, nas performances mais recentes [de *DER JAHRESLAUF*], eu utilizei *samplers* como instrumentos de teclado. Simon, meu filho, ‘sampleou’ sons de harmônio e sons originais de Shō. O som é balanceado, brilhante, com deformações de afinação muito delicadas, lampejos artísticos no extremo agudo do espectro harmônico, e com flashbacks espectrais. Portanto, os três tocadores-de-sampler já não tocam nem o shō, nem o harmônio, mas uma mistura de Shō e harmônio utilizando samplers. (...) eu substituí o cravo elétrico por um sintetizador e sampler, cujos timbres incluem uma rica família de sons de cravo, bem como de sons transformados. Problemas de afinação, de equilíbrio dinâmico, mudanças timbrísticas, de transporte, de temperatura de sala – com isso, todos são resolvidos.²⁸ (STOCKHAUSEN-KOHL, 1996: p. 100-101)

Dos instrumentos amplificados por meio de microfones, são os saxofones que exploram o recurso técnico com mais variedade. Enquanto flautas, violão e percussão têm seus sons amplificados por microfones posicionados de forma a melhor captar seus sons – na flauta, são microfones sem fio presos próximo ao bocal do instrumento; no violão, um microfone de contato preso ao tampo; e para a percussão, microfones condensadores posicionados próximos aos instrumentos – os saxofones são amplificados por meio de microfones em pedestais, em torno dos quais os instrumentistas se movem, criando diferentes efeitos. Nas palavras do compositor, “os instrumentistas se movem de diversas formas em frente aos microfones, produzindo efeitos definitivos nas dinâmicas, que ficam belíssimas. Quando um saxofonista toca enquanto se move em torno de um microfone, produzem-se sutis alterações de amplitude e timbre”²⁹ remissivas da técnica *yuri*, discutida no item 2.9 desta pesquisa.

Os diferentes formatos da obra implicam diferentes considerações do ponto de vista da técnica de projeção de sons. Nos formatos concertantes (concerto instrumental com ou sem vozes), propõe-se o posicionamento de alto-falantes no fundo do palco, alinhados com os naipes instrumentais.

28) Em tradução livre de: “Good harmoniums, however, are really hard to find. For this reason, in the most recent performances I used samplers as keyboard instrument. Simon, my son, sampled harmonium sounds and original Shō sounds. The sound is balanced, brilliant with very delicate deformations of tuning, artful flashes above in the higher reaches of the overtones, and with spectral flashbacks. Three sampler-players therefore do not play Shō instruments, nor harmoniums any longer, but rather a mixture of Shō’s and harmoniums using samplers. (...) I have replaced the electric harpsichord with a synthesizer and sampler, whose timbres include a rich family of harpsichord sounds and transformed sounds as well. Problems of tuning, of dynamic balance, timbral changes, of transport, of hall temperature-all solve themselves this way.”

29) STOCKHAUSEN-KOHL, 1996: p. 100.

Na figura 4.7, abaixo, o alto-falante I projeta os sons dos harmônios; o falante II, das flautas e a bigorna; pelo III, são projetados os saxofones e o bongô; e pelo falante IV são projetadas as cordas e o bumbo. Caso a sala de concertos seja pequena, Stockhausen pede que se substitua o paralelismo dos alto-falantes (acima) por um posicionamento na lateral do palco, em que o falante à frente do palco do lado esquerdo (falante I) projeta os sons do milênio; o falante II, no fundo do lado esquerdo do palco, projeta os séculos; no lado direito, ao fundo, o falante III projeta as décadas; e à frente do palco, à direita, o falante IV projeta os anos.

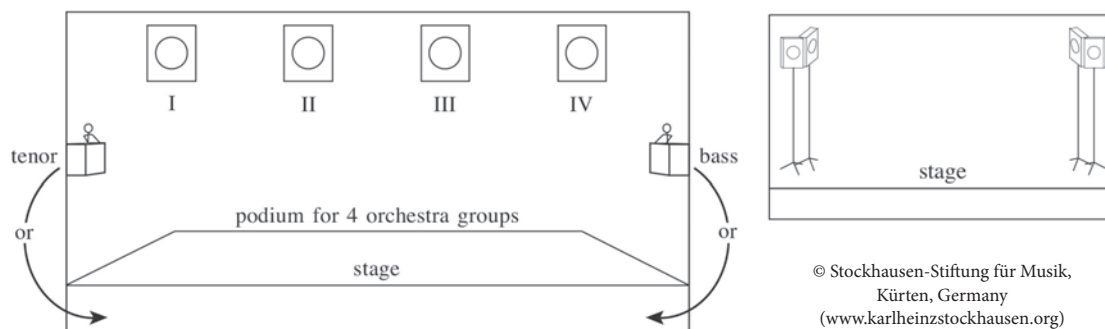


Figura 4.7: Posicionamento dos alto-falantes em palcos grandes (esq.) e pequenos (dir.)

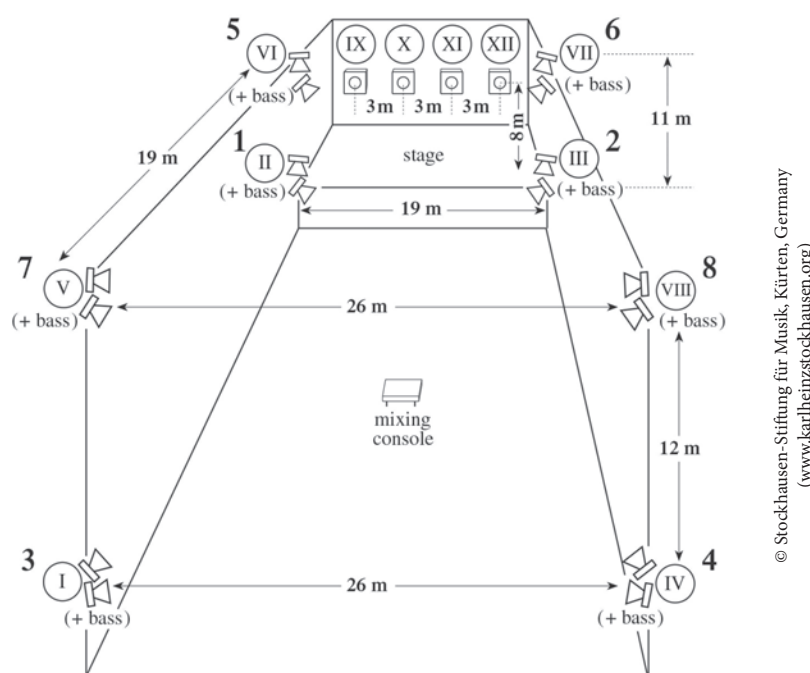


Figura 4.8: estrutura de dupla quadrifonia, utilizada na ópera *DIENSTAG aus LICHT*.

De acordo com as instruções de performance da partitura, o projetista sonoro deve posicionar os sons nos mesmos lugares onde estão os músicos; no caso dos cantores (nas apresentações quasi-concertante e dramática), o som deve acompanhar seu posicionamento no palco. Isso implica que não há descolamento da materialidade do som em relação à sua fonte.

Caso o segundo ato da ópera seja apresentado na sequência, os sinais de áudio da orquestra também serão projetados pelos falantes nos cantos superiores do palco (falantes VI e VII, na Figura 4.8, acima), bem como por falantes atrás da plateia, de maneira a se conseguir uma maior presença sonora na sala de concertos (presumivelmente, por meio dos falantes V e VIII, no esquema abaixo).

4.5 – ORGANIZAÇÃO FORMAL

Nossa análise utilizará como unidade de referência o agrupamento de sete compassos (ou seja, uma década), que parece ser também o referencial utilizado pelo compositor para estruturar a peça. A seguir, apresentamos as características gerais de cada grupo instrumental nas duas primeiras seções, analisando os acontecimentos musicais de décadas específicas para ilustrar os processos discutidos.

Como referência sonora, utilizamos a gravação da versão concerto realizada em Colônia, em setembro de 1979, catálogo Stockhausen nº 29. As indicações de minutagem apontam os principais marcos formais da obra em nossa análise (subdivisão de seções e as interrupções no discurso musical), sinalizando minuto e segundo. Assim, 2'15" representa o início da primeira década.

Em *DER JAHRESLAUF*, cada compasso (medida métrica unitária para os instrumentos de corda) equivale a um ano, e cada conjunto de sete compassos (medida métrica unitária para os saxofones) equivale a uma década; o conjunto de sete décadas (ou 49 compassos/anos) perfazem um século, e o conjunto de sete séculos (ou 343 compassos/anos) completará, presumivelmente, um milênio. A cosmogonia do *Livro de Urantia*, que influenciou Stockhausen profundamente desde que recebera uma cópia do livro em 1971 (KURTZ, 1992: p. 188), enfatiza a sacralidade do número 7 em diversas religiões, incluindo aquelas baseadas em divindades triplas: sete é o número de combinações possíveis de três elementos, tomados um a um, dois a dois, ou em três, expressando a totalidade de possibilidades associativas dos três aspectos fundamentais do absoluto que organizam a Criação – como a Trindade cristã ou o Trimurti hindú. Sendo que a sétima de tais combinações é aquela que combina os três aspectos, o número seria, portanto, a expressão das conquistas espirituais³⁰.

Discutimos, nos capítulos anteriores, alguns aspectos pertinentes à técnica composicional de Stockhausen e à tradição musical japonesa. Da referência nipônica, Stockhausen incorpora o enfoque temporal (*ma*), a organização formal (*jo-ha-kyū*) e o realce da preocupação timbrística – entendida aqui tanto como o resultado de certas técnicas de emissão (como *yuri*), quanto como decorrentes da maneira de encarar o tempo musical –, imbricando-os com as técnicas composicionais utilizadas pelo autor e discutidas em maior detalhe no primeiro capítulo deste

30) Conforme descrito no site da Fundação Urantia, Capítulo I – A tese criativa da perfeição: <<http://www.urantia.org/study-master-universe/chapter-i-creative-thesis-perfection>>.

trabalho. Neste capítulo, iremos apontar algumas das maneiras como tais elementos estão presentes em *Jahreslauf*, discutindo suas implicações e desdobramentos na obra.

Jahreslauf entrelaça uma subdivisão formal organizada em seções musicais e interlúdios dramáticos à estruturação formal nipônica *jo-ha-kyū*, marcada pelo uso de materiais musicais. Muito embora tal conceito de forma não seja encontrado uniformemente nas artes japonesas – em algumas manifestações artísticas nipônicas, sequer está presente – e, nos mais recentes livros de teoria e história da música japonesa, seja questionado até que ponto sua relevância tenha sido tão extensiva (como apontam TOKITA-HUGHES, 2008: p. 27), nas décadas de 1960 e 1970 o *jo-ha-kyū* ainda era discutido como a força estrutural central das artes japonesas, e é provável que Stockhausen tenha entrado em contato com o termo nessas condições.

Jo-ha-kyū é um conceito estrutural que indica uma progressão, do início ao meio ao fim, em uma performance musical ou dramática. *Jo* significa ‘prelúdio’ ou ‘início’; *ha* significa ‘dispersão’ ou ‘desmembramento’, ou seja, um desenvolvimento em complexidade; *kyū* significa ‘rápido’, mas aqui indica um finale que acelera antes de chegar à uma cadência final lenta.³¹ (TOKITA-HUGHES, 2008: p. 26, grifos e aspas nossos)

Em *Jahreslauf*, encontramos os limites de *jo-ha-kyū* na conexão das seções da obra e seus recursos técnicos. Assim, a primeira seção (entre os compassos 1 e 113) compreende também *jo*, o início do *Correr dos Anos* e uma exposição do processo pelo qual as camadas musicais irão se desdobrar ao longo da obra. Aqui, todos os naipes instrumentais atuam em conjunto, e o *ensemble* oferece virtualmente um único procedimento apresentado em quatro camadas instrumentais distintas. Do ponto de vista perceptivo, a música é lenta, respeitosa e quase decorosa, com uma atmosfera ritual evidenciada pelo fato de que a entrada dos músicos no palco é parte da obra. Esta seção incorpora o conceito da maneira descrita por Rose e Kapuscinski³²: iniciando de forma lenta ao longo do primeiro século (c. 1 a 49); ganhando velocidade – ainda que esta seja perceptiva e não factual, ou seja, o andamento em si não é alterado, mas nossa percepção dele é afetada pelo aumento de eventos sonoros – no segundo século (c. 50 a 99); e concluindo de forma ainda mais rápida após a *Primeira Tentação*, na transição entre a primeira e segunda seções (c. 100 a 113).

É identificável a presença do que Malm chama de desenvolvimento musical contínuo. Dada a extrema variedade de resultados materiais que a técnica composicional de Stockhausen atinge, a mudança de parâmetros, afetada por procedimentos regidos por mecânicas semelhantes, é mais perceptível do que as relações intervalares estabelecidas na obra. Assim, a serialização que media dois limites de percepção frequencial nos harmônios – do uníssono em seu registro grave ao *cluster* em seu registro agudo (um procedimento que acontece em pequena

31) Em tradução livre de: “*Jo-ha-kyū* is a structural concept that indicates a progression from beginning to middle to end in a musical or dramatic performance. *Jo* means ‘prelude’ or ‘beginning’; *ha* means ‘scattering’ or ‘breaking apart’; that is, developing in complexity; *kyū* means ‘fast’ but here indicates a finale that speeds up before coming to a final slow cadence.”

32) Os pesquisadores afirmam que *jo-ha-kyū* pode ser aplicado à todas as esferas da música, da organização de concertos à construção de frases musicais ou à emissão de uma única nota.

escala em cada uma das décadas da primeira seção, e em larga escala ao longo desta seção como um todo) – será transformada em processo de mediação de sons longos e curtos na segunda seção, e em agrupamentos de diferentes acordes na terceira. Processos semelhantes podem ser encontrados nos outros naipes instrumentais, gerando uma intercambialidade processual que unifica a atuação do *ensemble*, em nosso entender confirmando que, do ponto de vista do processo composicional e da narrativa tecida pelo compositor, o foco está, de fato, muito mais na mudança de parâmetros que são transformados do que nos conjuntos de notas (frequências) utilizados.

A ‘dispersão’, ou *ha*, estaria na grande seção central, que inclui a 2ª, 3ª e 4ª seções e é caracterizada por diversos solos de diferentes instrumentos, nos quais há um maior contraste entre movimento e estaticidade, e a noção de coletivo é contrastada com aquela do unitário: o performer solista em relação a seu naipe; um dado naipe em relação ao *ensemble*; trechos de solo em relação aos *tutti*. Stockhausen habilmente mistura, a partir da estrutura referenciada no conceito japonês, o contraste das técnicas composicionais por si utilizadas (técnicas cuja aplicação discutiremos em maior detalhe adiante). Assim, se a primeira parte da forma expõe os processos e formas referentes a *grupos*, a segunda explora variações em uma ampla variedade de parâmetros sobre o contraste entre *grupos* e *pontos*.

O compositor interfere na organização da composição típica para *gagaku* ao deslocar certos elementos formais. No Capítulo 2 discutimos como o *netori* antecede a apresentação da obra em si, cumprindo função dupla de permitir que os músicos afinem seus instrumentos e de chamar a atenção dos espectadores para o início iminente do espetáculo. Caracterizado por uma espécie de solo de flauta *ryūteki* com acompanhamento esparso, o *netori* descortina o universo sonoro da obra, introduzindo a escala e o modo da peça.

Em *Jahreslauf*, o solo de flauta é apresentado no início da segunda seção, criando o contraste que caracterizará a ‘dispersão’ de *ha*. Ao substituir a função de introdução por uma de comentário interno à obra, o solo, que se estende do compasso 114 ao 148 (quando o restante do conjunto retoma atividade), levanta uma questão conceitual interessante. Se a composição é um grande “cronômetro” musical, todas as engrenagens precisam estar em movimento. No entanto, a julgar pela primeira seção, tal movimento é traduzido em uma música quase estática, que apresenta pouca variedade e variabilidade de elementos. O solo introduz maior mudança de ritmo e melodia, mas faz com que os anos e décadas sejam paralisados – como se nota, nas versões cênicas da obra, pela imobilidade dos respectivos corredores. O retorno à estrutura polifônica, reforçada visualmente pela ação dos corredores-dos-anos, sugere um jogo entre diacronia e sincronia³³, parecendo indicar que aquilo que entendemos como movimento é, na verdade, suspensão, e que o que parece estático está, de fato, em constante movimento. O solo é um olhar para dentro do som, em consonância com a

33) Dialogando com o linguista e filósofo Ferdinand de Saussure: “é sincrônico tudo quanto se relacione com o aspecto estático da nossa ciência; é diacrônico tudo que diz respeito às evoluções” (SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Lingüística Geral. 24ª ed., São Paulo: Cultrix, 2002, p. 96).

definição de Takemitsu: “a percepção do timbre não é nada mais que a percepção da sucessão de movimento dentro do som”³⁴.

O desdobramento de complexidades se dará pela integração de solos à trama musical – da flauta na segunda seção, das cordas na terceira, do saxofone na quarta. Assim, uma única voz no primeiro solo é transformada em um duo no segundo, em que as cordas estabelecem um diálogo de vozes contrastantes; o terceiro solo é construído a partir de três citações de *fórmulas* de obras anteriores de Stockhausen, completando o ciclo de metamorfose do envelope melódico presente na obra do compositor: de construções menos perceptíveis com potenciais motivos melódicos (como em *GRUPPEN*) a múltiplos fragmentos que se interpenetram mutuamente (como em *SIRIUS*), e daí à ideia de estruturas de proporções que controlam toda a ação musical, as *fórmulas* (como em *MANTRA*, *INORI* e *HARLEKIN*).

Por fim, *kyū* é a primeira parte da 5ª seção (c. 356 a 404), que condensa e reexpõe as técnicas utilizadas na obra, conduzindo a um finale relativamente lento (c. 405 a 454) – que, por sua vez, é também uma condensação da primeira seção e, portanto, uma reexposição variada, que sugere o reinício da corrida dos anos, o retorno do relógio à posição inicial do ciclo dentro de uma espiral, ou seja, no mesmo ponto no eixo *x*, mas em outro lugar no eixo *y*.

O material musical, por outro lado, sugere uma organização formal distinta, subjacente à estruturação do conceito nipônico e pautada pelo ciclo de modificações paramétricas dos naipes instrumentais da obra. Em nossa análise, encontramos cinco seções, apontadas a seguir e indicadas no *esquema formal* da obra (vide Anexo I):

- 1ª seção – do compasso 1 ao 113
- 2ª seção – do compasso 114 ao 173
- 3ª seção – do compasso 174 ao 276
- 4ª seção – do compasso 277 ao 355
- 5ª seção – do compasso 356 ao 454

Cada seção é caracterizada por dois fatores: pelo uso de processos que organizam a transformação, em cada naipe, de um estado sonoro em outro; e pela continuidade do fluxo musical. Assim, a primeira seção se estende após a *Primeira Tentação*, sendo concluída no compasso 113, muito embora os harmônios, saxofones e cordas realizem a transição técnica a partir do compasso 100, justamente porque o discurso musical está ligado à primeira seção, e não à segunda. Embora, *grosso modo*, as camadas realizem tais mudanças em sincronia, ocasionalmente – como no caso da quarta seção, como veremos adiante – a transição se dá em pontos distintos para cada naipe. Nessas ocasiões, indicaremos um ponto central que, em nosso entender, atua como marco seccional.

34) TAKEMITSU, “My Perception of Time in Traditional Japanese Music”, 1987: p. 10. *Apud* HAARHUES, 2005: p. 128

Como discutido no primeiro capítulo, os processos estruturam o material musical – *grupos* e *pontos* – enquanto *tendência* (material dinâmico ou estático) e *organização* (priorizando o individual ou o coletivo). *Grupos*, por sua vez, são organizados por sua *direcionalidade* (que pode ser ascendente, descendente ou estável), seu *alcance* (quão ampla é sua ocupação do registro, ou a extensão de seus gestos), bem como pela *densidade* de informação de seus *pontos* constituintes – *pontos* que, por sua vez, são organizados em termos de *frequência* (região ou nota específica), *duração* (longa, curta ou variável), *dinâmica* (tendência à *f* ou à *p*), e *timbre* (que, para este trabalho, bastará ser definido como puro ou ruidoso).

PRIMEIRA SEÇÃO – COMPASSOS 1 A 113 (JO – INÍCIO)

A primeira seção é caracterizada por um movimento direcional predominantemente ascendente. À exceção das flautas piccolo, todos os outros naipes iniciam a obra atacando suas notas mais graves e gradativamente ampliam seu alcance, até que se atinja o limite agudo do registro.

Os harmônios são organizados de forma coletiva, ou seja, não é possível distinguir cada um dos três instrumentos individualmente. Como afirmamos anteriormente, a progressão característica da seção – do uníssono na nota *lá4* ao *cluster* em seu registro agudo *ré6-mi6-fá#6* – é um procedimento que acontece também em pequena escala em cada uma das décadas da seção. Esse procedimento cria polarizações das regiões nos extremos do registro do instrumento, consistentemente enfatizando a fundamental *lá* e o limite frequencial do ciclo.

Apesar do movimento ascendente constante, sua tendência é estática: novas frequências são adicionadas por meio de articulação, e não de novos ataques claramente identificáveis. A cada década, ou seja, a cada ciclo de sete compassos, é acrescentada tanto uma nova frequência aguda na ordem da escala indicada nas notas de performance, como uma articulação a mais. Assim, na primeira década, cada instrumento articula duas notas; na década seguinte, três; na subsequente, quatro; e assim por diante. Isso cria um efeito de adensamento de informação harmônica na trama sonora. Cada nota tem duração longa, dinâmica *f*, e seu timbre é puro, ou seja, sem acréscimo de interferências ou ruídos (ver páginas 2, 5 e 8 da partitura, Anexo II).

As flautas piccolo também apresentam organização coletiva: a sobreposição de diferentes conjuntos de notas cria um efeito granular que, embora destacando cada nota uma da outra, agrupa os instrumentos em um único bloco perceptivo. Soando acima dos harmônios em *ff* como pequenos parciais harmônicos resultantes das interferências no espectro do uníssono oitavado, elas deixam explícita a natureza simultânea da abordagem de Stockhausen para o pensamento por elementos (discutido no item 1.2.3 – *Materiais de Trabalho*, nesta dissertação). O destacar das notas cria uma tendência dinâmica que, num primeiro momento, impulsiona a ampliação do registro, que atingirá seu ápice entre a sétima e oitava décadas (c. 43~56), para então contrair-se novamente. Neste ponto, durante a transição do primeiro para o segundo séculos,

um novo processo é evidenciado: a transição de sons curtos a longos, efetivada pela substituição de algumas notas em *stacatto* por *tenuto*. Esse mesmo processo será explorado de forma mais evidente nos harmônios durante a segunda seção, quando o descreveremos em maior detalhe.

Há uma disparidade de duração das células de cada flauta, bem como no número de repetições: enquanto a primeira flauta executa quatro repetições de uma célula de 7 notas, as flautas II e III executam três repetições de células de 9 notas. Somando-se o total de notas, temos uma proporção de 27:28 [(9x3):(7x4)], ou seja, uma variação percentualmente menor que o intervalo de uma 2ª diminuta³⁵. Com isso, Stockhausen parece querer indicar a geração de parciais dissonantes em relação à própria fundamental. Por meio da introdução de uma ocorrência rítmica proporcional à uma micro-dissonância harmônica – e com uma abordagem um tanto quanto apropriada ao budismo – o compositor sugere a impermanência da unidade (o uníssono), que gera suas próprias dissonâncias. Ao longo da seção, a densidade de informação nas flautas é reduzida: da proporção de 27:28 na primeira década, chega-se à 27:21³⁶ na 14ª década (ver figuras 2.4, 2.5 e 2.6, p. 53).

As células pontilhistas não formam frases melódicas ou padrões rítmicos definidos – tanto por sua irregularidade material (seja na quantidade de notas, seja na quantidade de repetições apresentadas no ciclo), quanto pela indicação de performance “ritmo como a fala, onde cada nota curta é uma sílaba numa palavra”³⁷ – e estão inicialmente contidas numa extensão de 3ª menor (de *dó#5* a *mi5*), o que faz com que soem mais como uma oscilação, um trilo – referência que será retrabalhada em outras seções da obra. Assim, embora o timbre de emissão das flautas individuais seja puro, a sonoridade do grupo introduz uma interpretação de ruído por meio da sonoridade de granulação.

compassos	15 a 21	22 a 28	29 a 35	36 a 42	43 a 49	50 a 56
nº de grupos	3	3	4	3	5	5
nº de eventos por grupo	2, 1, 3	1, 3, 2	3, 1, 2, 1	3	2, 4, 3, 1, 2	1, 2, 5, 3, 1
total de eventos	6	6	7	9	12	12

compassos	57 a 63	64 a 70	71 a 77	78 a 84	85 a 91	92 a 98
nº de grupos	5	5	5	6	7	7
nº de eventos por grupo	3, 5, 2, 1, 4	5, 1, 4, 2, 3	1, 5, 3, 2, 4	3	3	3
total de eventos	15	15	15	18	21	21

Tabela 4.1³⁸: agrupamentos dos eventos sonoros apresentados pelos saxofones na primeira seção

35) O intervalo de segunda diminuta equivale à proporção 128:125 (2.4% de diferença); a proporção 28:27 equivale à 0.96% de diferença.

36) Ou 9:7, proporção próxima aos intervalos de 2ª maior (9:8) e trítone (10:7).

37) STOCKHAUSEN, 1994a: p. 1. Em tradução livre: “Rhythmen wie Sprache, also trotz der Kürze der Töne Melodie aus Einzelsilben spielen”.

38) Nesta tabela, não apresentamos as duas primeiras décadas (c. 1~14) e as duas últimas (c. 100~113) da primeira

Se flautas e harmônios estão organizados de maneira coletiva, os saxofones, por sua vez, têm organização individual. O processo a que estão submetidos irá transformá-los, de unidades individuais, em um único bloco perceptivo, novamente demonstrando como materiais musicais podem transitar entre categorias sem que se altere sua dinâmica interna. Na prática, esse processo aglomera os sons individuais em grupos cada vez mais numerosos, que transformam as pequenas linhas melódicas individuais de cada instrumento em uma única linha coletiva e, a cada duas décadas, um acorde (cuja disposição é progressivamente mais aberta) é atacado em uníssono (ver páginas 2, 5 e 8 da partitura, Anexo II).

Por fim, o naipe das cordas, cuja organização também enfatiza seu aspecto coletivo, apresenta tendência dinâmica (ou seja, de transformação de seu estado) relacionada ao parâmetro da duração. Se, ao início da obra, os ataques do cravo e do violão estão regularmente espaçados – no cravo, um ataque a cada quatro tempos; no violão, um a cada oito –, à medida que a primeira seção se desenrola, o naipe introduz a transição de espaço de tempo entre ataques, aproximando-os cada vez mais, como uma manifestação do conceito de *ma* discutido no Capítulo 2. Do ponto de vista da percepção, a aproximação das notas tem efeito de gerar uma rugosidade na superfície acústica que vai de encontro à tendência textural geral da seção: harmônios apresentam textura lisa; flautas transicionam do rugoso para o liso pela introdução de notas em *tenuto*; as linhas individuais dos saxofones são unidas em uma única linha, também de caráter textural liso (ver página 8 da partitura, Anexo II).

PRIMEIRA TENTAÇÃO E PRIMEIRO INCENTIVO – P. 9, C. 99, 9'17"

Robin Maconie oferece uma leitura contextual do significado dessas interrupções no discurso musical instrumental da peça:

Todo o contexto, sem dúvida influenciado pelas ações formalizadas e pelo soberbo senso de timing da tradição do gagaku, pode ser lido como um comentário sobre a adaptação de uma cultura de ação instantânea para uma cultura Ocidental (alemã, industrial) de progressão contínua. (...), aqui também o princípio dramático é a mensagem de um universo em fluxo constante, onde o fim do movimento significa o fim do tempo; e o fim do tempo, o fim de toda existência.³⁹ (MACONIE, 2005, p. 397)

Durante toda a ação dramática da suspensão, os harmônios sustentam, de forma ininterrupta, o acorde *kotsu*. Cada instrumentista deve criar um efeito iridescente, por meio da execução de *fade-ins* e *fade-outs ad lib*⁴⁰.

seção. No primeiro caso, porque os saxofones ainda não se apresentam como grupos; no segundo, porque sua figuração, ao final da primeira seção, já prenuncia elementos da seção seguinte e, portanto, organiza-se de forma diversa.

39) Em tradução livre de: “The entire scenario, influenced no doubt by the formalized actions and superb sense of timing of gagaku tradition, can be read as a commentary on the adaptation of a culture of instantaneous action to a Western (German, industrial) culture of continuous progression. In the same way as the musical actions of Jubiläum are processes in constant acceleration and deceleration, here too the dramatic principle is the message of a universe in constant flux, the end of movement as signifying the end of time, and the end of time, the ending of all existence.”

40) “Dieser Akkord soll ohne Unterbrechung, jedoch langsam changierend, stehenbleiben. Die einzelnen Spieler

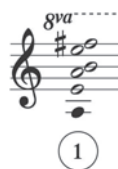


Figura 4.9: acorde 1/kotsu

Como afirmamos anteriormente, em *DER JAHRESLAUF*, as cenas dramáticas das *Tentações* e *Incentivos* são reduzidas a seus elementos acústicos, apresentados pelos alto-falantes no palco. Assim, as descrições que apresentamos têm o propósito de contextualizar o leitor e o ouvinte com relação aos eventos em decurso.

Na abertura da cena, três oficiais em roupa de gala entram no palco pelo lado direito⁴¹, portando flores, ao som de um sino naval. No entanto, embora a cena remeta à oficialidade dos rituais navais, o toque de sino não parece ser um repique festivo, sem nenhuma relação com qualquer dos sinais sonoros internacionais utilizados.

Os oficiais se dirigem ao *corredor-dos-anos* e lhe oferecem as flores, implicando com esse gesto que ele é o vencedor da corrida – no entanto, ele as recusa. Em *voiceover*, a voz do compositor comenta de forma respeitosa: “flores para o corredor dos anos: ... ele não as quer”⁴². Os oficiais se dirigem, então, ao *corredor-das-décadas* e lhe oferecem o buquê, que também o recusa. A oferta é feita aos outros dois corredores, que igualmente a declinam. Em entrevista, Stockhausen diz que os corredores agem como personificações dos músicos (STOCKHAUSEN, 1991: p. 5).

Fica implícito que a corrida ainda não terminou e, portanto, não pode haver um vencedor. Furioso, o líder dos oficiais joga as flores ao alto, espalhando-as pelo palco, e conduz seus homens para fora (pelo lado direito), ao mesmo tempo em que uma menina – nas palavras do compositor, “um pequeno anjo”⁴³ – entra pelo lado esquerdo do palco, batendo palmas e solicitando aplausos da plateia. “Aplausos! Aplausos para os artistas! Por favor, aplaudam para que [o espetáculo] continue!”⁴⁴. Aos poucos, ouvem-se aplausos esporádicos vindo dos alto-falantes, que aumentam aos poucos, no que é geralmente⁴⁵ seguido por aplausos da plateia – segundo Maconie, “um momento mágico tem lugar, quando as batidas esporádicas são acompanhadas por mais pessoas

können unmerklich aus- und einsetzen.” (STOCKHAUSEN, 1994a: p. 9).

41) Todas as indicações de lateralidade do palco tomam o ponto de vista da plateia. Em *HIKARI*, versão original da obra estreada em 1977, bem como na versão operística, ao mesmo tempo em que os oficiais entram em cena, uma máscara de demônio aparece no lado direito do palco, reforçando o aspecto de tentação da cena e lhe conferindo um caráter que, se não religioso, tem certamente um componente espiritual. Stockhausen retoma, aqui, a tradição das pinturas religiosas europeias de estrutura tríptica, nas quais o lado direito representa o inferno, e o lado esquerdo, o paraíso, com a terra ao centro.

42) Em tradução livre de: “Blumen für der Jahresläufer: – er will sie nicht.”

43) STOCKHAUSEN, 1991: p. 5.

44) Em tradução livre de: “Applaus – Applaus für die Künstler – bitte Applaus, damit es weitergeht!”

45) Como diz a partitura para a versão concertante: “Es folgt Applaus (vom Tonband), und gewöhnlich applaudiert das Publikum auch.” (STOCKHAUSEN, 1994a: p. 9).

no playback (e pela plateia de fato), mágico no sentido de que a algazarra rápida e periódica dos passos da menina parecem se desfazer e transformar na textura aperiódica de palmas batendo”⁴⁶.

À medida que os aplausos diminuem de intensidade, o bumbo dá o sinal para a entrada no compasso 100⁴⁷. As duas décadas seguintes, entre os compassos 100 e 113, funcionam como uma transição entre os modelos da primeira e segunda partes (analisada a seguir): nos harmônios, da ascensão linear de notas longas à introdução de um acorde e de notas curtas; nas flautas, de notas curtas e longas (*staccato* e *tenuto*) a notas estáveis e oscilatórias (em trêmolo); nos saxofones, de perfis melódicos individuais que se aglomeram em uma única linha a um fraseado isorrítmico em acordes; e nas cordas, do acréscimo progressivo de figuras rítmicas em ascensão melódica ao movimento descendente em notas longas, sem figuração rítmica.

Durante a transição, as flautas piccolo apresentam uma condensação do movimento melódico realizado ao longo da primeira seção, partindo do registro mais grave (a partir da nota do#5) e chegando ao extremo agudo (re7). Os saxofones antecipam duas figuras que serão reapresentadas e discutidas durante a segunda e terceira seções: o glissando oscilatório no registro agudo, e o lento glissando ascendente. As cordas, por sua vez, também prefiguram o movimento descendente que realizarão ao fim da segunda seção. Os harmônios antecipam o movimento oposto ao realizado na primeira seção, e que será discutido a seguir.

Entre os compassos 107 e 113, o bongô apresenta um acelerando rítmico típico da música tradicional japonesa – encontrado também na prática do teatro *kabuki* (歌舞伎: forma de dança-drama japonesa) e do *sumo* (相撲: forma de luta de contato similar à luta greco-romana), onde é chamado de *ichiban daiko* –, que será reapresentada em outras partes da obra (ver página 10 da partitura, Anexo II)

Segundo Malm, *ichiban daiko* “começa com um rulo que acelera gradualmente, iniciando na beirada do tambor, que deveria representar o som de uma pesada barra de madeira desbloqueando a entrada para o teatro”⁴⁸ (MALM, 2000: p. 245). Segundo a pesquisadora de cultura e língua japonesas Lorie Brau:

‘Ichiban daiko’ começa com um ataque na beirada superior do tambor, representado pela onomatopeia *kara kara* (“vazio”), para significar que o teatro ainda está vazio. O próximo passo nesse ritual pré-performance é posicionar as duas longas baquetas na cabeça do grande tambor, formando o caractere de *iri*, 入 (...). Através desse ato de mágica simpática [do grego: *syn* “junto, simultâneo” e *pathos* “sentimento”], o *zenza* roga por uma grande plateia. O padrão básico tocado no ‘Ichiban daiko’ é expresso com o mnemônico *don don don to koi*, um chamado para que o público venha (*koi*) rápida e continuamente (*don don*) – *don don* significa tanto o ressoar (‘boom, boom’) quanto ‘continuamente’.⁴⁹ (BRAU, 2008: p. 162, grifos da autora)

46) MACONIE, 2005: p. 398.

47) A partitura diz “Quando a onda de aplausos permitir” (“Beim Verebben des Applauses Einsatz geben”).

48) Em tradução livre de: “It starts with a gradually accelerating roll executed on the edge of the drum which is meant to represent the sound of a heavy wooden bar unbolting the entrance of the theater.”

49) Em tradução livre de: “‘Ichiban daiko’ begins with a rapping on the top edge of the drum, represented by the onomatopoeia, *kara kara*, ‘empty’, to signify that the theatre is still empty. The next step in this preperformance ritual is to place the two long drumsticks on the head of the large drum in the shape of the character for *iri*, 入 (...). Through this act of sympathetic magic, the *zenza* pray for a large audience. The basic pattern struck in ‘Ichiban

SEGUNDA SEÇÃO – COMPASSOS 114 A 173 (HA – DISPERSÃO)

A segunda seção expande os processos composicionais de transição de pontos em grupos. Há uma filtragem de elementos, condensados em processos composicionais, como um processo de variação e geração de material a partir daquilo que já foi apresentado, demonstrando o princípio de trabalho discutido neste trabalho (p. 24 *passim*): após criar um dualismo de expansão do registro como ponto de partida (do registro reduzido – uníssono ou 3ª menor – ao registro expandido ao limite da extensão de cada instrumento), mediado pela ascensão escalar de cada instrumento e que resultou num adensamento da trama harmônica, o compositor agora cria dois novos dualismos: o primeiro, da trama densa à rarefeita, mediado pela redução da quantidade de informação presente em cada camada; e o segundo, do timbre puro ao ruidoso nos instrumentos, mediado pela inserção de eventos sonoros que interfiram em nossa percepção timbrística, gerando um paralelo com a saturação de sinal encontrada na prática da música eletrônica e da gravação de áudio.

Tendo acumulado regiões de frequência na primeira seção da obra, os harmônios incorporam o contraste entre notas longas e curtas, introduzido pelas flautas na primeira parte, como processo serializante da segunda seção. É interessante que haja esse diálogo entre os instrumentos, já que o naipe dos milênios será o único a acompanhar o solo de flauta que dá início à esta seção.

O acréscimo de sons curtos gera uma rarefação da densidade da trama harmônica, dialogando, por oposição, com a ação das cordas – enquanto estas diminuíram o *ma*, o intervalo de tempo entre ataques, ao longo da primeira seção, os harmônios fazem o caminho inverso, aumentando-o. Simbolicamente, podemos interpretar essa transição como uma diluição das características pontuais dos eventos no tempo: se, na percepção anual, há um acúmulo de informação, essa se perde em ciclos temporais maiores.

Nossa percepção é reforçada pelo movimento em direção ao registro agudo, polarizando-o, efetivamente aproximando milênios de séculos. Tal movimento, no entanto, é distinto e mais sutil que o da primeira seção pois, aqui, é o limite inferior dos acordes que ascende, ao invés da nota mais aguda. Assim, enquanto na primeira parte mantinha-se um pedal grave na nota *lá4*, na segunda há um pedal agudo no *fá#6*, e as notas graves ascendem, escalarmente e década por década. Embora a organização desta camada instrumental continue coletiva, sua tendência é dinamizada pelo acréscimo gradual de sons curtos e reaparições do acorde *kotsu* – que, do ponto de vista timbrístico, age como uma espécie de distorção em relação ao timbre liso das notas longas.

A introdução de ruído na emissão sonora também se faz notar nas flautas, tanto no solo como no *tutti* que antecede a Segunda Tentação, por meio do aumento de rugosidade textural (em nível macro) e da aparição de notas em trilos e *flutterzunge* (em nível micro). Depreende-se daí uma influência da prática de música eletrônica e da gravação de áudio, qual seja, a saturação

daiko' is expressed with the mnemonics *don don don to koi*, a call for the audience to come in (*koi*) quickly and steadily (*don don*) – *don don* means both 'boom, boom' and 'steadily'."

de sinal (também chamada de *clipping*): quando um sinal sonoro excede o limite de sensibilidade acústica do sensor que o capta, o resultado acústico é distorcido, gerando saturação e/ou distorção no resultado gravado.

O aumento de densidade de informação no solo é linear. A princípio, há maior presença de notas longas mas, à medida que avançamos no tempo, a distância entre elas diminui, aumentando a sensação de rugosidade. O uso pontual de notas em *flutterzunge*, a partir do compasso 121, reforça nossa percepção do contraste timbrístico, e Stockhausen chama ainda mais atenção para este parâmetro sonoro ao estabelecer um paralelo entre diversas dimensões da metáfora da vibração: num contexto macro, diferentes velocidades de movimentos ascendentes e descendentes no domínio das frequências; num contexto micro, o uso notas longas e curtas no domínio das durações.

The image displays three systems of musical notation for a flute solo. The top system (measures 114-117) features a tempo of 45/90 and a dynamic of *mp*. It includes a box with the text 'evtl. ZU bis (173)' and 'Amboß'. The middle system (measures 133-135) shows a dynamic of *mp* and a tempo of 45/90, with a box labeled 'Piccolo-Flöten'. The bottom system (measures 145-147) includes a dynamic of *mp* and a tempo of 45/90, with a box labeled 'Amboß' and 'Piccolo-Flöten'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 4.10: solo de flauta, c. 114-117 (cima); c. 133-135 (meio); e c. 145-147 (embaixo)

O solo de flauta apresenta organização individual, diferente daquela presente nos saxofones na primeira seção pelo fato de que não há diálogo com outros instrumentos. Sua tendência é dinâmica, criando uma curva de frequência que vai do extremo agudo (*ré7*) ao extremo grave (*dó#5*) e retorna ao limite agudo do registro. A expansão e contração do alcance instrumental é

contraposta a um aumento linear de complexidade por meio do ritmo (variação de durações), que é, por sua vez, criado a partir da intercalação de durações longas e curtas

O solo também modifica nossa percepção de tempo: nele, o andamento é de $\text{♩} = 45/$ $\text{♩} = 90$, e a métrica implícita pela escrita, que anteriormente sugeria um 4/4, passa a ser 3/4 (não há fórmula de compasso grafada na partitura). Sua escrita é rigorosa, como evidenciado pelo uso de quiáleras e pontos duplos de aumento⁵⁰, sugerindo uma nivelção do procedimento de expansão de registro apresentada na primeira seção: enquanto antes o conjunto de flautas, soando simultaneamente, sugeria um campo em profundidade, o uso da flauta solo reapresenta o percurso de forma linear e em direção oposta. Durante o solo, a bigorna assume parcialmente a função de marcação temporal (até então controlada pelo bumbo), e mantém uma dinâmica média de *mp*.

Há um movimento de expansão e contração rítmica por meio da variação do número de notas curtas dentro de cada motivo frasal, e uma expansão linear do registro intervalar: o primeiro motivo contém apenas uma nota curta, e seu limite intervalar é de 2ª maior (*ré7-dó7*); o segundo motivo amplia o intervalo para 3ª menor (*dó#7-lá6*), e apresenta duas notas curtas; no terceiro motivo, uma 3ª maior (*dó#7-lá6*) e três notas curtas; no quarto motivo, 4ª justa (*dó#7-sol#6*) e duas notas curtas; por fim, o quinto motivo apresenta apenas uma nota curta, criando uma pequena oscilação no intervalo (*dó#7/dó7-lá6*).

Os motivos frasais combinam intervalos que aumentam linearmente – 2ª maior, 3ª menor, 3ª maior – com um intervalo-pivô de 2ª menor, criando gradações de aproximação a um padrão melódico recorrente na música tradicional japonesa, o salto descendente de 3ª (maior ou menor) seguido de uma 2ª menor na mesma direção. Stockhausen estabelece ainda uma relação, ainda que tênue, da tradição musical japonesa para a europeia, concluindo a frase numa tríade maior-menor, cuja percepção é dificultada pelo salto de 13ª menor. A segunda parte do fraseado continua a expansão do registro intervalar, com motivos que formam intervalos de 5ª diminuta (*réb7-sol6*) e 5ª justa (*dó7-fá6*), antes de acelerar o ritmo com tercinas e quintinas ligadas pela alteração de intervalos, que culminarão no *dó#6* do início do próximo ciclo.

The image shows a musical score for two instruments: Amboß (top staff) and Piccolo-Flöten (bottom staff). The Amboß part has a series of notes with dynamic markings *f* and *pp*, and a crescendo hairpin. The Piccolo-Flöten part has a box labeled 'N' and dynamic markings *(±f)*. The score is for measures 121 and 122.

Figura 4.11: bigorna+flauta: compassos 121, 122

© Stockhausen-Stiftung für Musik,
Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

50) Em oposição à grafia não-mensurada dos sopros e harmônios e à linearidade rítmica das cordas na primeira seção.

A bigorna apresenta, no início do compasso 121, o *ichiban daiko*, padrão encontrado em diversos momentos da obra, tanto em sua direção original (acelerando) como invertido (desacelerando) – o quadro abaixo mostra as instâncias, durante as primeiras duas seções, em que ele aparece. Indiretamente, o próprio processo de aceleração presente nos naipes da obra pode ser associado ao *ichiban daiko* e, embora tal relação seja certamente proposital – como proporções macro e micro do mesmo evento –, sua percepção como tal é um tanto difícil.

compasso	1, 50, 100	107 a 113	121 e 122	127 e 128	135	142 e 143
instrumento	bongô (repique)	bongô	bigorna, flauta	flauta	bigorna	bigorna, flauta
direção	invertido	original	original	original	invertido	original

Tabela 4.2⁵¹: uso de *ichiban daiko* nas duas primeiras seções (c. 1~173)

Durante o solo, o padrão é executado em diminuendo de *f* à *pp*, e é apresentado simultaneamente na flauta, criando um perfil melódico circular que se inicia com a nota *dó#6* tocada em *flutterzung*, ascende até *ré7* em combinações intervalos de 2ª menor intercalados com 4ª justa, 3ª maior e 3ª menor, para então, em movimento descendente por intervalos de 2ª menor, 2ª maior e 4ª justa, chegar ao *dó6*. O mesmo conjunto de intervalos é repetido em padrões de tercina de colcheia, continuando o movimento descendente com ênfase nas notas *si5* (c. 123-124), *lá#5* (c. 125-126) e *sol5* (c. 127) – neste último compasso do ciclo, a flauta apresenta uma versão reduzida do *accelerando*, em um contraponto de 3:4 contra a bigorna.

Amboß (mp) 8va

Piccolo-Flöten (+f)

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karlheinzstockhausen.org)

Figura 4.12: flauta+bigorna, c. 127-128

É possível perceber, ao longo do solo da flauta, um grande movimento circular a partir da nota *ré7*, a partir da qual o solo se inicia e na qual conclui. Os fraseados internos deslocam-se gradualmente em direção ao registro grave do instrumento, alternando notas curtas e longas, de forma a destacar – e até mesmo polarizar – certas regiões da flauta: entre os compassos 128 e 132, a flauta piccolo polariza a nota *lá5* em *flutterzung*, criando oscilações de 2ª menor (*sol#5-la5*) cada vez mais rápidas; nos compassos 128 e 129, a nota *lá5* soa sustentada; uma apoiatura de semicolcheia introduz um pequeno glissando de *sol#5* ao *lá5* no compasso 130, em movimento

51) Interessante notar como o repique do bongô é utilizado, ao longo da peça, tanto como condensação do *ichiban daiko* em direção invertida, bem como acréscimo de ruído à certos ataques nos saxofones, como nos compassos 100, 199 e em diversas instâncias do solo de saxofone (c. 300~348), que discutiremos adiante.

linear ascendente; ao fim deste compasso, uma apojatura de colcheia repete o mesmo movimento, levando ao *lá*5 pela duração de uma mínima no compasso 131, antes de retornar ao *sol*#5 por uma colcheia; e no compasso 132, as duas notas se alternam em semicolcheia, sugerindo tanto um movimento oscilatório em repetição quanto uma rugosidade textural.

Ao fim do solo, há o retorno da estrutura em *tutti* (em compasso de 4/4) por 25 compassos, durante os quais a flauta piccolo I sustentará, junto com a bigorna, um trilo em suas notas mais agudas (*ré*7 e *dó*#7). As demais flautas retomam o uso de células de repetição; porém, desta feita, há contraste nas notas curtas entre aquelas com e sem trilo. O resultado final, do ponto de vista da percepção, é o reforço e expansão frequencial da rugosidade apresentada pela flauta I.

Durante o *tutti*, tanto cordas como saxofones apresentam movimentos descendentes lineares, e ambos são organizados de maneira coletiva. No entanto, enquanto as cordas se mantêm em estado estático, com cada instrumento atacando pares de notas a cada oito tempos, os instrumentos de sopro promovem uma redução de informação por meio diminuição do número de notas e do aumento de suas durações, criando uma melodia isorrítmica. Há, em nosso entender, um desdobramento conceitual do tratamento que Stockhausen dá ao *yuri* em *Jahreslauf*. Tendo demonstrado os perfis melódicos utilizados já ao início da obra, o compositor passa então a agrupá-los, formando uma linha melódica caótica, textural, pela soma dos três saxofones tocando simultaneamente. Após o solo de flauta – que introduz a variação de durações às notas de forma mais detalhada que o simples contraste curto-longo, ou a redução linear das durações nas cordas durante a primeira seção –, os saxofones retornam com o mesmo conceito de melodia compartilhada; no entanto, esta é construída a partir do deslocamento de *clusters* de frequência⁵².

SEGUNDA TENTATIVA E SEGUNDO INCENTIVO – P. 19, C. 173, 17'00”

Aqui, a ação dramática é uma caricatura remanescente da comédia pastelão, cujos gestos e ações são exagerados e, não raro, implicam em algum tipo de dano físico aos personagens. No ocidente, a comédia pastelão tem suas origens no teatro europeu do século XVII: alguns elementos estão presentes na obra *The comedy of Errors*, de William Shakespeare, bem como nos teatros de pantomima e vaudeville. Diversos pesquisadores do tema⁵³ traçam a origem do gênero ao personagem Arlequim, da *commedia dell'arte*⁵⁴: o personagem teria inspirado o gênero teatral inglês Harlequinade, que seria, por sua vez, a raiz da comédia pastelão como encontrada nas peças teatrais de fins do século XIX e início do século XX, bem como dos filmes mudos de Charlie Chaplin, d'O Gordo e o Magro, dos irmãos Marx e dos Três Patetas – estes

52) Tanto a ideia de uma melodia isorrítmica construída pelo naipe, como de uma linha melódica constituída pelo deslocamento de um cluster de frequências serão reutilizadas pelo compositor em outras seções da obra.

53) Dentre os quais citamos John McCabe (McCABE, John. *Comedy World of Stan Laurel*. London: Robson Books, 2005) e Jeffrey Richards (RICHARDS, Jeffrey. *The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*. London: I.B.Tauris, 2014).

54) Em nosso entendimento, Stockhausen confirma essa associação, ao citar, mais adiante, a fórmula musical de sua composição HARLEKIN.

últimos sendo mais provavelmente a fonte primária de referência para o compositor alemão, ainda que menções a outros elementos da história do gênero cômico sejam feitas.

As principais características desse gênero humorístico são os motivos de riso fácil e de gosto discutível apresentados como alívio cômico. No Japão, o pastelão tem suas origens no *Kyōgen*, gênero teatral desenvolvido a partir do século XIV, e que frequentemente faz uso de pastelão.

Segundo o compositor,

A segunda *Tentação* segue um pouco depois. Um cozinheiro traz [ao palco] uma grande mesa, cheia de maravilhosos quitutes. Novamente, esta é outra tentação para os músicos interromperem o trabalho musical – uma tentação mais forte. No momento em que os performers se dirigem à comida, um leão pula em cena, corre até os corredores dos-anos e das-décadas e os morde nas calças, fazendo com que retomem às suas posições para que os anos possam prosseguir em seu curso.⁵⁵ (STOCKHAUSEN, 1991, grifos nossos).

O cozinheiro entra em cena pelo lado direito do palco (do ponto de vista do espectador) – o lado associado ao inferno – dirigindo um pequeno veículo sobre o qual se vê uma mesa posta com toalha de linho branco e panelas quentes, atrás das quais se encontra um chef vestindo uniforme e todos os aparatos de sua profissão (*Koch in Kochkleidung*). Embora sua mão esquerda trema intensamente, ele gesticula para a comida; seus gestos e sorriso são duros, mecânicos, como os de um boneco (*er wirkt wie eine mechanische Puppe*).

Os corredores reagem de forma exagerada: o *corredor-dos-anos* respira de forma barulhenta e excitada, tremendo, o *das-décadas* levanta o nariz, cheirando o ar. O *corredor-dos-séculos* se junta aos outros; embora esfaimados, todos se dirigem ao carro pé-ante-pé, tentando demonstrar bons modos mas nitidamente ansiosos por comer.

Eventualmente, até mesmo o *corredor-dos-milênios* começa a se manifestar, tremendo e movendo-se lentamente em direção ao carro. É nesse momento que um leão⁵⁶ surge pelo lado esquerdo do palco – o lado do céu –, corre em direção ao *corredor-dos-milênios* e morde “o seu traseiro” (*ihn ins Gesäß beißt*), fazendo-o vacilar. O animal avança também sobre os outros corredores, mordendo-os até que voltem aos seus lugares. Maconie (2005: p. 400) entende o leão como uma representação do próprio Stockhausen – nativo do signo de leão.

Antes de recuar, o *corredor-dos-anos* pega uma salsicha da mesa, e a coloca à frente de sua “pista de corrida” como se fosse uma vela. Ele irá comê-la aos poucos, durante o duo das cordas que conclui a segunda seção musical.

55) Em tradução livre de: “The second temptation follows a little later. A cook brings in a large table heaped with marvelous food. Again, this is another temptation for the musicians to interrupt their musical work, a stronger one at that. At the moment when the performers start toward the food, a lion bounces in, runs up and bites the Year-Runner and the Decade-Runner in their breeches making them instantly return to their positions so that the years can resume their course.”

56) Dois homens em uma fantasia de leão. Na partitura (grifos do autor): “mit dem Hereinbeugen des *Engelskopfes* von links, lautem Gebrüll und schnellem Hereinlaufen eines *Löwen* (Mensch im Löwenkostüm) (...)”.

Tudo na cena é caricato: o tamanho das comidas⁵⁷, o movimento mecânico do cozinheiro, as indicações de atuação que, além do pastelão, remetem também à linguagem corporal dos desenhos animados do século XX. É importante lembrar que, para Stockhausen, o humor é de grande importância⁵⁸.

A ação dramática é sustentada por um novo acorde tocado nos harmônios, o acorde *bō*:

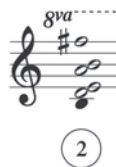


Figura 4.13: acorde 2/bō

Esse acorde é muito similar à entidade *kotsu* que enquadró a primeira pausa dramática, tendo como diferença apenas sua fundamental (deslocada uma 4ª justa acima, de *lá* para *ré*). As notas nas extremidades da entidade (*ré*5 e *fá*#6) são reforçadas na cabeça do compasso 173 pelas flautas piccolo (*ré*7) e pelos saxofones (*fá*#4), em posição inversa àquela em que se encontram na entidade *bō*.

Como na *Primeira Tentação*, os harmônios são instruídos a criar oscilações no som por meio de *fade-ins* e *fade-outs* individuais. A dinâmica é sempre *p*, exceto quando da entrada do leão em cena: uma nota na partitura indica um *crescendo* para *mf* seguido de *diminuendo* que, como as oscilações, devem ser executados de forma individual e gradual (*individuell langsamer Decrescendi und Crescendi*). A orquestra é instruída a aguardar cerca de 43 segundos após o primeiro rugido antes de continuar a tocar.

TERCEIRA SEÇÃO – COMPASSOS 174 A 276

Muito embora o processo aplicado aos harmônios na segunda seção ainda esteja em desenvolvimento, consideramos que esta seção se inicia com o duo de cordas (c. 175~198) – que, por sua vez, se prolonga após o retorno do *tutti* (c. 199) até pouco depois da *Terceira Tentação*. Stockhausen parece se apropriar do *tomede* – a coda-cadência final do *gagaku* na qual, após o término das melodias, restam apenas os instrumentos de cordas apresentando alguns padrões melódicos que enfatizam as notas centrais do modo – transformando-o em comentário interno da obra e destituindo-o de sua função conclusiva da peça, assim como fizera com solo de flauta, incorporado a partir do *netori* (introdução).

57) A partitura especifica “salsichas tipo Frankfurt superdimensionadas” (*überdimensional langen Frankfurter Würsten*).

58) O compositor discorre sobre questões humorísticas e sobre a ironia em suas obras em relação à austeridade no meio da música contemporânea em diversas entrevistas. Falando a Jerome Kohl (STOCKHAUSEN; KOHL, 1985: p. 26), Stockhausen diz: “(...) [O] humor está sempre conectado a algo que lhe assusta – e, no entanto, você ri, porque rir é, nesse contexto, uma liberação” (em tradução livre de: “(...) Humor is always connected with something that frightens you, and yet you laugh, because laughing is a liberation in this context.”).

A alternância de ataques entre cravo e violão, apresentada no início da obra, é espelhada como recurso durante o duo de cordas, que se inicia como uma conversa entre iguais: cada instrumento toca durante um compasso e silencia durante a resposta do outro. A partir do compasso 184, no entanto, o cravo gradativamente ocupa espaço durante a resposta do violão e, a partir do compasso 191, ambos soam simultaneamente. Ao todo, são 16 compassos de ‘diálogo’ e 8 compassos em que o cravo ocupa o primeiro plano. Durante todo o duo, o violão apresentará figurações em diversos motivos rítmicos com ritmos de tercina, enquanto o cravo se aterá à colcheias e semicolcheias. Ao longo de toda a obra, encontramos diversas relações de proporção que parecem indicar intervalos musicais; aqui, tanto o número de compassos, quanto a proporção de figuras de duração entre violão e cravo sugerem a proporção de 3:2, ou uma 5ª justa. O uso de quíalteras também estabelece uma relação com o emprego de mudanças sutis no andamento mais adiante na seção, bem como com o uso de *accelerandi* e *ritardandi*:

Circa 43 Sek. nach Beginn des Löwengebrülls gibt Cembalo-Spieler den Einsatz

weich hart weich (etc.)

Große Trommel $\text{♩} = 90$

(4') (8') rit.

Cembalo (etwas) f

DUO Cembalo und Gitarre immer gleich laut regeln

Gitarre f alle

Große Trommel 3

Cembalo 3

Gitarre 3 vibr.

Große Trommel mit Tuch etwas dämpfen

ca. -5dB

rechte Hand leiser

Cembalo cantabile. Dynamik den Taktzeiten entsprechend, zwei gesangliche Stimmen spielen; die Töne aushalten, manchmal auch Unterstimme deutlich singen

Gitarre 3 vibr. 3 vibr. 3 martellato 3 3 3

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Figura 4.14: cordas + bumbo, c. 176~179 (cima); c. 186~187 (meio); e c. 191~193 (embaixo)

O violão inicia o duo em seu registro grave, e seu fraseado gradualmente ascende até a região do *dó4*, ocupando um espaço deixado pelo cravo (que privilegia as regiões de *lá2-lá3* na mão esquerda e *si^b4-lá5* na mão direita). No entanto, pouco a pouco os fraseados do cravo passam a utilizar a região do do central como ponto de partida para perfis circulares (de afastamento e retorno à uma nota), à medida em que os fraseados de ambas as mãos se combinam em uma única linha (c. 191). Quando analisados em contexto e incluindo o bumbo, percebe-se, no geral, um movimento de aceleração, pontuado por respirações internas de *accelerandi* e *ritardandi*.

A organização dos instrumentos de corda é individual, e sua tendência é dinâmica. Há um aumento exponencial de densidade sonora, cuja direcionalidade e registro antecipam os acontecimentos da quarta seção, em que os instrumentos de cordas, iniciando em seus extremos de registro, movimentam-se em direção às suas respectivas regiões centrais. Esse deslocamento – que, graficamente, poderíamos descrever como tendo formato de cunha – destaca uma nova característica seccional da obra: se, nas duas primeiras seções, a expansão e contração de elementos (do registro, da extensão, das durações, da textura) agia como elemento estruturador central, a terceira seção trata do destaque de uma seção do espectro sonoro, bem como da direcionalidade e do deslocamento deste. Vemos, aqui, uma apropriação de outra prática da música eletrônica e da gravação de áudio, qual seja, a da *equalização* – e, dentro desta, do controle ‘Q’⁵⁹.

Stockhausen cria faixas de frequência que são realçadas dentro de um espectro mais amplo; metaforicamente, poderíamos dizer que isso implica um entendimento de que as notas (campos de frequência e ressonância) já estariam lá, necessitando apenas de um realce para que viessem ao primeiro plano. No compasso 199, o *ensemble* volta a tocar, e os naipes das flautas e dos saxofones reforçam a imagem do deslocamento do reforço de frequência – imagem que se faz mais clara no esquema formal da obra (ver Anexo I).

No retorno do *tutti*, ao mesmo tempo em que o violão apresenta uma variação invertida do padrão *ichiban daiko* sobre a nota *lá3*, o cravo executa uma condensação de diversos aspectos já trabalhados pelo compositor no decorrer de *Jahreslauf*, em particular a associação de ritmo e frequência (aqui apresentadas como a redução gradual de proporções e a ascensão progressiva de notas). Sob o aviso de “repetições com desenho dinâmico (compassos de 4/4 devem ser acentuados como de costume)”⁶⁰, o cravo utiliza a nota *lá5* como pedal a medida que a mão esquerda soa, nota por nota, a escala de afinação indicada para o *gakusō*. À medida que as notas

59) Segundo artigo do engenheiro de som Robert Dennis, publicado na revista *Recording Engineer's Quarterly*, “equalização é o aumento e diminuição da força de um sinal em uma porção (ou banda) de frequências de áudio”. Já o controle ‘Q’ é responsável por “estabelecer a largura da banda de frequências que serão aumentadas ou reduzidas; em outras palavras, ele afeta a quantidade de frequências ao redor da frequência central, que serão aumentadas ou diminuídas em quantidade similar”. Em tradução livre de: “Equalization is the increase or decrease of signal strength for a portion of (a band of) audio frequencies.”; e “The ‘Q’ control sets the width of the band of frequencies that will be boosted or reduced; in other words it affects the amount of frequencies around the center frequency which will have a similar amount of boost or reduction.” DENNIS, Robert. “The Equalization Primer”. in: *Recording Engineer's Quarterly*, Equalization issue. April 2002. Artigo online, disponível em: <<http://www.menet.umn.edu/~kgeisler/EQ/primer.htm>>. Último acesso em 03/05/2015.

60) Em tradução livre de: “Tonwiederholungen mit dynamischer Gestaltung (4/4-Takte betonen, wie üblich)”

ascendem, é reduzido o número de repetições do pedal *lá5* (ver compassos 199 a 201, página 25 da partitura, Anexo II).

Os saxofones atacam o *fá#4* em uníssono, apresentando uma nova progressão. Os instrumentos fazem referência à pontuação acordal da primeira seção; porém, enquanto ao início da obra os acordes pontuais conectavam fragmentos melódicos (que, eventualmente, se juntariam em uma linha única), aqui eles são transformados na própria linha, esticados ao limite em *glissandi* extremamente lentos com duração de uma década (ou sete compassos, duração longa o bastante para que, por vezes, o naipe chegue a desaparecer na trama acústica). Seu timbre puro, sem interferências, reforça sua organização coletiva e tendência estática.

As flautas piccolo formam uma linha ainda mais estendida: durante todo o quinto século, entre os compassos 199 e 248, um sutil *glissando* formado por clusters semitonais – cuja extensão raramente excede uma 2ª maior ou uma 3ª menor – descende por todo o registro do naipe, do extremo agudo (*ré7*) até o extremo grave (*dó#5*), atuando como eco e expansão dos longos *glissandi* dos saxofones. Neste ponto, ambos os instrumentos se relacionam com o comportamento dos harmônios na primeira seção, criando texturas lisas que se deslocam pelo registro das frequências. Simbolicamente, no entanto, há uma distinção bastante relevante: enquanto os saxofones apresentam alguns ataques enfatizados pela dinâmica *f* (nos compassos 199, 206, 220, 234, 248 e 262), as flautas apresentam contorno dinâmico menos acentuado, cujas transições (de *f* a *p*, e daí de volta à *f*) são articuladas da mesma forma que os harmônios. Por outro lado, a faixa de frequência sobre a qual as flautas atuam é muito mais reduzida, enquanto os harmônios agem sobre regiões progressivamente maiores. Ou seja, enquanto a complexidade da linha das flautas, na terceira seção, é estática – sua relação intervalar é relativamente estável –, esse parâmetro encontra-se em constante ampliação nos harmônios. Por outro lado, o retorno gradual à região da fundamental apresentado pelo naipe dos milênios na primeira seção encontra eco nos saltos que marcam o início dos *glissandi* dos saxofones. Esse jogo de relações permite ao compositor reforçar as relações de proporção entre as camadas temporais sem necessidade de recorrer a recursos mais comuns, como a reexposição mais ou menos literal de uma ideia apresentada anteriormente (comparar a articulação dos harmônios na primeira seção, páginas 2, 5 e 8 da partitura, com a das flautas e saxofones, páginas 25 e 26 da partitura, Anexo II).

Stockhausen inverte, nesta seção, os papéis de flautas e harmônios. Enquanto estes executam acordes de forma granular que remetem à sonoridade dos séculos na primeira seção, aquelas passam a realizar a função de matriz harmônica, soando *clusters* mais estáveis – já que a flauta não está limitada por uma escala ou sequência de notas específica, mesmo motivo porquê as disposições dos *clusters* são mais fechadas.

A partir do compasso 206, os harmônios entram num novo ciclo. Tendo apresentado serializações de expansão frequencial (na primeira seção) e de rarefação textural das durações (na segunda), a terceira seção introduz o elemento timbrístico nessa camada sonora. Os instrumentos deixam de tocar notas individuais para atacar apenas os acordes tradicionais do órgão de boca *shō* (listados nas instruções de performance), tornando a superfície acústica

gradualmente mais densa. Destarte, se o uso de acordes empresta um caráter estático à tendência do naipe, seu adensamento é dinâmico: a cada década, um novo acorde é introduzido à textura, seguindo grosso modo a sequência de acordes do *shō* (como pode-se notar na figura 4.15, abaixo), o que gera uma sutil, mas nítida redução de alcance dos acordes em paralelo à direcionalidade ascendente dos acordes, já que o acorde 1 *kotsu* é o que apresenta maior abertura, e o acorde 11 *hi*, a menor. Dessa maneira, a *organização* do naipe espelha aquela dos saxofones na primeira década: a princípio é individual mas, com o acúmulo de ataques/articulações em cada ciclo, torna-se coletiva. Igualmente, o movimento direcional tem início no registro mais grave do instrumento, ascendendo progressivamente ao registro agudo.

O contraste dos sons acordais de curta duração com uma matriz harmônica menos densa, apresentada pelas flautas, nos leva a perceber os harmônios como uma espécie de interferência, como um ruído. Stockhausen realiza, dessa maneira, uma transformação na sonoridade do naipe sem modificá-lo diretamente (por meio de técnicas instrumentais, por exemplo), efetivando um jogo metalinguístico na escuta da composição: o que modifica o som do instrumento é nossa percepção dele em relação ao contexto em que se insere – reiterando Saunders, “o que e como isso é então ouvido é (...) dependente do contexto em que o som é apresentado”⁶¹. Compare-se o uso de *staccati* na segunda e terceira seções:

The image displays two systems of musical notation for Stockhausen's 'Klavierstück II'. The top system, measures 138-143, is labeled 'Taktbeginn' and shows a sequence of chords with dynamic markings like 'pp' and 'p'. The bottom system, measures 227-231, is labeled 'Akkorde deutlich in GRUPPEN' and shows chords grouped in sets of 3, 5, and 2, with dynamic markings like '(f)' and '(mf)'. The chords are numbered 1 through 5.

Figura 4.15: sons curtos nos harmônios, c. 138-143 (cima) e c. 227-231 (embaixo)

Enquanto, na segunda seção, os ataques curtos se dão em *pontos* (notas), o efeito resultante afeta o naipe como um todo. Assim, o percebemos como uma textura, e mesmo que não identifiquemos cada nota individualmente, percebemos o movimento geral da massa sonora.

61) SAUNDERS-SAUNDERS, 2006: online. Em tradução livre de: “What and how this is then heard is (...) dependent on the context within which the sound is presented”

Porém, *grupos* (acordes) contêm mais informações paramétricas que *pontos*; por isso, a curta duração dos ataques *staccato* nos impede de apreendê-los com o mesmo nível de detalhamento. Assim, os acordes soam como se houvesse saturação do sinal acústico, distorcendo-o (gerando ruído).

TERCEIRA TENTAÇÃO E TERCEIRO INCENTIVO – P. 39, C. 266, 26’15”

Para a terceira *Tentação*, um símio dirigindo um automóvel conversível moderno, com múltiplas buzinas (klaxons), entra pela direita do palco e para em uma derrapagem. Segundo a partitura (STOCKHAUSEN, 1994b: p. 39), o macaco conduz o veículo de forma a intimidar os corredores, derrapando perto deles ou quase atropelando-os. Apenas o *corredor-dos-milênios* parece não reagir ao veículo.

Após seu pequeno show de pilotagem, o automóvel é estacionado no centro do palco, e os corredores *dos-anos*, *das-décadas*, e *dos-séculos* se aproximam, curiosos. Todos querem ver mais de perto o automóvel, e o símio demonstra os refinamentos de algumas de suas características. Eventualmente, o *corredor-dos-milênios* parece não se aguentar mais e dá sinais de se mover em direção ao veículo, quando uma menina (a mesma do primeiro *Incentivo*) entra correndo pelo lado esquerdo do palco trazendo grandes tubos de dinheiro. Ela anuncia um prêmio no valor de ¥100.000⁶² para o “vencedor” da corrida dos anos, dizendo: “Ao vencedor do Correr dos Anos, DM 10.000! Por favor, continuem a tocar!”

É relevante a exploração da ambiguidade com que Stockhausen anuncia o incentivo, já que, em alemão, *spielen* pode ser traduzido como “jogar” (caso em que o *Correr dos Anos* poderia ser entendido como uma brincadeira), como “atuar” (relacionado às inserções cênicas da obra), ou como “tocar” (interpretação que reforça a música como sendo central à obra, e não a corrida). Note-se que, assim como na primeira interrupção (e diferentemente da segunda), enquanto a *Tentação* é dirigida aos corredores, o *Incentivo* se dirige aos músicos. Stockhausen (1991) esclarece qual interpretação do verbo é prioritária, dizendo: “isso basta para que os músicos continuem com a música, pois músicos sempre necessitam de dinheiro”⁶³.

Para Stockhausen (1978: p. 355), a *Terceira Tentação* é “um símbolo da fascinação com todos os equipamentos, aparatos”, e de como sua constante necessidade de reparo, reforma e manutenção se tornam um bloqueio à criatividade.

Sublinhando toda a ação dramática, os harmônios executam o acorde 7, denominado *jū*.

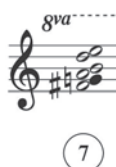


Figura 4.16: acorde 7/jū

62) À época, o equivalente à 10.000 marcos alemães [DM] (pouco mais que R\$2.000 em valores atuais).

63) Em tradução livre de: “This suffices to make the musicians carry on with the music, because musicians always need money.”

Cerca de 5 segundos após a menina repetir as palavras “bitte weiterspielen!” (“por favor, continuem a tocar!”), os músicos reiniciam sua atividade. A transição entre terceira e quarta seções tem duração variada para cada uma das camadas instrumentais: dez compassos (entre c. 267 e 277) para harmônios e saxofones; e três compassos (c. 267~270) para as cordas. As flautas piccolo, mais uma vez em movimento descendente, sustentarão seu perfil melódico por mais 33 compassos (até c. 300), concluindo com as notas *dó#5-ré#5-mi5*, as mesmas presentes nas células de repetição da primeira década da peça.

Durante a transição, cada naipe instrumental completará seu processo antes de alterá-lo. Assim, os harmônios continuarão adensando a trama acórdica, com o acréscimo do acorde 11/*hi*; os saxofones sustentarão seu último glissando, até atingirem sua fundamental *fá#4*; e as cordas concluirão o processo gradual de verticalização melódica (com arpejos no violão e “*glissandi*” no cravo). A partir do compasso 270 o cravo retoma a textura granular apresentada pelas flautas piccolo na primeira seção, executando de 5 a 7 notas por compasso, notadas sem ritmo definido e com instruções para que todas as notas durem o máximo de tempo possível (“ALLE Töne möglichst lange klingen lassen”; “Deixar TODAS as notas soarem por tanto tempo quanto possível”). O violão intercala bicordes na região aguda com uma nota grave, em movimentos melódicos cruzados: as notas agudas dirigem-se à região grave, e vice-versa.

QUARTA SEÇÃO – COMPASSOS 277 A 355

Como afirmamos anteriormente, nossa análise considera como marcos formais a mudança de modelos de transformação em cada camada temporal de *Jahreslauf*, bem como o fluxo do discurso musical. Cada naipe inicia esta seção em pontos diferentes da partitura: os harmônios no compasso 277 (em função do início da subtração de acordes da trama textural, como indicado no esquema formal –Anexo I); as flautas, no compasso 267; os saxofones, no compasso 277; e as cordas, no compasso 270. Considerando-se que o elemento condutor do fluxo musical da quarta seção é o solo de saxofone – e, em nossa visão, o trio que o antecede atua como uma espécie de introdução ao solo – assumimos como marco seccional o compasso 277, entendimento reforçado pela mudança de compasso (mais uma vez implícita), de 4/4 para 5/4.

Os harmônios reforçam seu processo cíclico, comprovando o princípio de trabalho do compositor (discutido no Capítulo 1). Na primeira seção, há um dualismo expresso em termos de adensamento harmônico, promovido pelo aumento, década a década, do *alcance* e da *densidade* em cada instrumento. Esse dualismo é rarefeito, na segunda seção, por meio da introdução de novo dualismo, *sons longos x sons curtos*.

A redução das durações gera, inversamente, um aumento do *ma*, do intervalo entre as articulações no parâmetro das frequências, que é utilizado como ponto de partida, na terceira seção, para o estabelecimento de dois novos dualismos em diferentes proporções: em menor escala, um novo adensamento, desta feita pela introdução de rugosidade; em maior escala, um contraste formal entre as seções um e dois (constituídas por notas, ou *pontos*), e três e quatro (constituídas por acordes, ou *grupos*).

A esses processos, a quarta seção sobrepõe ainda a reiteração do dualismo da segunda seção (*durações* mais ou menos longas), obtendo resultado diverso da primeira instância. Ao substituir os ataques em *staccato* da terceira seção por acordes sustentados – e propondo, assim, uma releitura do contraste entre *staccato* e *tenuto* apresentado pelas flautas na primeira seção –, Stockhausen cria um choque textural e de densidade: textural porque contrasta sons longos (lisos) a sons curtos (rugosos/ruidosos) – neste contexto, podemos entendê-los como sinônimos –; de densidade porque a sobreposição de distintas durações⁶⁴ gera maior rugosidade – uma maior densidade da superfície acústica – que, somada à densidade frequencial apresentada pelos acordes, aumenta o limiar desse parâmetro.

Subjacente a tudo isso, e em paralelo à redução do número absoluto de acordes em cada década, há também um processo de redução da variedade de acordes disponíveis – a cada década (ou, como veremos adiante, em intervalos de cerca de 28 segundos), um acorde é omitido da sequência apresentada, seguindo a série original de acordes. Assim, no ciclo que se inicia no compasso 277, o acorde 1/*kotsu* é subtraído da textura; a partir do compasso 284, o acorde 2/*ichi*; e assim por diante, até que reste apenas o acorde 11/*hi*, utilizado como pano de fundo acústico para a *Quarta Tentação*. Stockhausen simula, dessa maneira, a síntese subtrativa, outro procedimento composicional característico da música eletrônica (técnica esta utilizada pelo compositor em sua obra eletrônica *STUDIE II*, de 1954).

compasso	277	284	291	298	303
acorde subtraído	1 <i>kotsu</i>	2 <i>ichi</i>	3 <i>ku</i>	4 <i>bō</i>	5 <i>otsu</i>

compasso	307	311	320	332	341
acorde subtraído	6 <i>ge</i>	7 <i>jū</i>	7' <i>jū</i> (afinação <i>Sōjō</i>)	8 <i>bi</i>	9 <i>gyō</i>

Tabela 4.3: sequência de acordes subtraídos da trama harmônica dos milênios, quarta seção

A sonoridade granular dos harmônios no início da seção é reforçada pelo cravo, que demonstra nova aplicação do conceito de *ma* como intervalo entre ataques. A princípio atacando conjuntos alternados de 7 e 6 notas por compasso (entre os compassos 270 e 280⁶⁵), o número de notas no grupo é reduzido para 5 (c. 281 a 286), 4 notas (c. 287 a 294) e, finalmente, grupos de 3, 4 e 3 notas (nos compassos 295, 296 e 297, respectivamente). Ao longo dessa transição, há uma progressiva polarização, por meio de repetição, da nota *dó#4*.

64) Cabe lembrar que o idioma japonês também reflete essa dicotomia. Diferente dos idiomas indo-europeus, que são usualmente caracterizados por contrastes entre sons fortes e fracos, o japonês é caracterizado pelo contraste de sons curtos e longos. Embora não possamos afirmar que Stockhausen tivesse ciência deste fato, é provável que o houvesse ao menos intuído pela convivência com o povo nipônico, como nos parece evidenciar o destaque dado ao parâmetro da duração em *Jahreslauf*, reduzida ao contraste de sons longos e curtos.

65) A alternância no número de notas por grupo é estável entre os compassos 270 e 279; o compasso 280 apresenta um grupo de 6 notas, quebrando o padrão estabelecido.

Os instrumentos do naipe das cordas são organizados individualmente, ainda que tanto cravo quanto violão apresentam movimentos direcionais semelhantes, que reiteram a redução de amplitude apresentada no duo da terceira seção: iniciando nos extremos de seus respectivos registros, a amplitude das cordas é gradativamente limitada à suas regiões centrais – *ré3* para o violão, *dó#4* para o cravo.

Nesta quarta seção, o parâmetro da direcionalidade se tornará o eixo central da atuação das flautas, a começar pela retomada do *tutti* logo após o *Terceiro Incentivo*, no compasso 267. O movimento ascendente da terceira seção é invertido, dirigindo-se novamente ao registro grave do naipe. O fim do *glissando* descendente de clusters das flautas, no compasso 298, reitera a polarização apresentada no cravo uma oitava acima. Porém, o *dó#5* é atacado em *flaterzung*, dinâmica *ff*, promovendo um contraste timbrístico-textural pontual: uma vez que um grande número de notas de durações reduzidas equivale à geração de uma textura rugosa, o oposto (a redução da quantidade de ataques) promove um alisamento desse parâmetro; por outro lado, o uso da técnica de *flutterzung* nas flautas equivale à introdução de ruído timbrístico.

A inserção de ruído marca, também, o início de um novo século (o sexto), e é aqui que o uso da *direcionalidade* como parâmetro central do naipe das flautas fica mais evidente: em oposição ao movimento em bloco, as flautas executam agregados sonoros de direcionalidade difusa, ainda que seja perceptível uma sequência sutil de movimentos, primeiro ascendente e depois descendente. Dessa maneira, também se estabelece um paralelo com a atuação dos harmônios na primeira seção da obra.

Os saxofones também ampliam a aplicação de dualismos, desta feita no tocante à nossa percepção do papel do instrumento solista em relação ao *ensemble*: o primeiro solo, de flauta, criou o dualismo solo-*tutti* como um diálogo de seções formais; o segundo solo expandiu as possibilidades, tanto ao reapresentar o binômio introduzido pela flauta, como ao aplicá-lo à própria ideia de solo, dando origem ao duo de cordas; e o terceiro solo, executado pelo saxofone, apresenta a contraposição entre o solista e seu naipe, bem como da obra com o repertório.

Esta terceira instância de destaque instrumental individual é precedida por um trio de saxofones – cujos parâmetros são, em muitos sentidos, complementares à sua primeira aparição no fim da segunda seção (entre os compassos 148 e 172), mas semelhantes o bastante para que a relação seja aparente. Em ambas as instâncias, o fraseado é isorrítmico, constituído de clusters semitonais, e explora toda a extensão do instrumento. No entanto, enquanto o primeiro apresenta direcionalidade geral descendente, no segundo esta é ascendente; enquanto o primeiro privilegia durações mais longas (semínimas com ponto de aumento, e mínimas com e sem aumentação), o segundo destaca as mais curtas (colcheias e colcheias tercinadas). O primeiro trio apresenta frases mais líricas, mas cujo fluxo musical é interrompido pelas terminações frasais em notas curtas seguidas de pausa; o segundo, as terminações são em notas mais longas, que dão maior sensação de conclusão.

O solo de saxofone completa o processo de retomada das técnicas composicionais de Stockhausen ao introduzir transposições das *fórmulas* de três obras anteriores do compositor, estabelecendo assim o dualismo da obra com o repertório: *HARLEKIN* (1975, para clarinete⁶⁶); *INORI* (1973-75); e *MANTRA* (1970).

Embora transponha as *fórmulas*⁶⁷, Stockhausen mantém as métricas de compasso e os andamentos das obras citadas, jogando com a percepção da regularidade temporal cuidadosamente construída até este ponto da obra. Durante o solo, a métrica é frequentemente alterada (em compassos de 3, 4, 5, 6 e 7 tempos), e o andamento é reduzido e acelerado ($\text{♩} = 75 \rightarrow \text{♩} = 36 \rightarrow \text{♩} = 71 \rightarrow \text{♩} = 60$). Considerando-se que a próxima – e última – interrupção no fazer musical virá na forma de jazz de cabaré, não é despropositado inferir que o compositor antecipa o *swing* e a síncope rítmica desse estilo musical apresentado na *Quarta Tentação*, transpondo ambos para a macro-escala temporal (métrica, andamento), em direção à forma.

É possível estabelecer leituras acerca do uso das *fórmulas* no solo, todas com diferentes implicações mas que não são, necessariamente, mutuamente exclusivas. A ordem das citações é cronologicamente inversa – ou seja, o compositor cita da obra mais recente para a mais antiga –, o que parece reforçar nosso entendimento de *DER JAHRESLAUF* como uma espécie de compilação de algumas das técnicas composicionais utilizadas pelo autor.

Também parece haver um deslocamento em direção à essência das coisas e à natureza do gesto musical: em *HARLEKIN*, os gestos coreografados executados pelo clarinetista apresentam, além de uma camada conteúdo informativo, uma camada de informação estética (como quer Max Bense) e emocional; em *INORI*, os gestos são concentrados, puros, e ainda que resultam em uma camada estética, seu parecem ter caráter de informação semântica; finalmente, em *MANTRA* temos apenas os gestos performáticos dos dois pianistas (uma camada de informação documental, de certa forma). Esse deslocamento é, em essência, um lembrete, por parte do compositor, de que *DER JAHRESLAUF* é uma obra musical. Todo o resto é (relativamente) dispensável.

A modificação na estrutura regular da obra também afeta aos outros instrumentos, em particular os harmônios. Enquanto em outras seções a escrita musical dos milênios pode ser dividida em décadas, nesta seção a divisão aparenta se dar por página da partitura da grade orquestral. Por exemplo: os grupos de acordes nos harmônios estão distribuídos de forma que, a cada página, a linha de cada harmônio contenha um acorde que deva ser tocado “até o próximo uso da voz (como sempre)”⁶⁸, grafado com semibreves (em oposição às notas curtas, grafadas com notas pretas).

66) A obra, registrada no catálogo do compositor sob o nº 42, inclui também uma versão reduzida: *DER KLEINE HARLEKIN*, para clarinete, nº 42 1/2.

67) A fórmula de *HARLEKIN* inicia pela nota *ré5*; a de *INORI*, *sol4*; e a de *MANTRA*, *lá3*. Em *Jahreslauf*, elas iniciam nas seguintes notas, respectivamente: *fá#5*; *fá#5*; *lá4*.

68) Em tradução livre de: “[ganze Noten] bis zum nächsten Einsatz der eigenen Stimme halten (wie immer)”.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Genesis" by Urs Jost. The score is written on a large sheet of paper with a grid background. It features a complex rhythmic and melodic structure, with multiple staves and a "FORM-SCHEMA" diagram.

Top Section:

- Tempo:** 1-17, 18-23, 24-29, 30-35, 36-41, 42-47, 48-53, 54-59, 60-65, 66-71, 72-77, 78-83, 84-89, 90-95, 96-101, 102-107, 108-113, 114-119, 120-125, 126-131, 132-137, 138-143, 144-149, 150-155, 156-161, 162-167, 168-173, 174-179, 180-185, 186-191, 192-197, 198-203, 204-209, 210-215, 216-221, 222-227, 228-233, 234-239, 240-245, 246-251, 252-257, 258-263, 264-269, 270-275, 276-281, 282-287, 288-293, 294-299, 300-305, 306-311, 312-317, 318-323, 324-329, 330-335, 336-341, 342-347, 348-353, 354-359, 360-365, 366-371, 372-377, 378-383, 384-389, 390-395, 396-401, 402-407, 408-413, 414-419, 420-425, 426-431, 432-437, 438-443, 444-449, 450-455, 456-461, 462-467, 468-473, 474-479, 480-485, 486-491, 492-497, 498-503, 504-509, 510-515, 516-521, 522-527, 528-533, 534-539, 540-545, 546-551, 552-557, 558-563, 564-569, 570-575, 576-581, 582-587, 588-593, 594-599, 600-605, 606-611, 612-617, 618-623, 624-629, 630-635, 636-641, 642-647, 648-653, 654-659, 660-665, 666-671, 672-677, 678-683, 684-689, 690-695, 696-701, 702-707, 708-713, 714-719, 720-725, 726-731, 732-737, 738-743, 744-749, 750-755, 756-761, 762-767, 768-773, 774-779, 780-785, 786-791, 792-797, 798-803, 804-809, 810-815, 816-821, 822-827, 828-833, 834-839, 840-845, 846-851, 852-857, 858-863, 864-869, 870-875, 876-881, 882-887, 888-893, 894-899, 900-905, 906-911, 912-917, 918-923, 924-929, 930-935, 936-941, 942-947, 948-953, 954-959, 960-965, 966-971, 972-977, 978-983, 984-989, 990-995, 996-1001, 1002-1007, 1008-1013, 1014-1019, 1020-1025, 1026-1031, 1032-1037, 1038-1043, 1044-1049, 1050-1055, 1056-1061, 1062-1067, 1068-1073, 1074-1079, 1080-1085, 1086-1091, 1092-1097, 1098-1103, 1104-1109, 1110-1115, 1116-1121, 1122-1127, 1128-1133, 1134-1139, 1140-1145, 1146-1151, 1152-1157, 1158-1163, 1164-1169, 1170-1175, 1176-1181, 1182-1187, 1188-1193, 1194-1199, 1200-1205, 1206-1211, 1212-1217, 1218-1223, 1224-1229, 1230-1235, 1236-1241, 1242-1247, 1248-1253, 1254-1259, 1260-1265, 1266-1271, 1272-1277, 1278-1283, 1284-1289, 1290-1295, 1296-1301, 1302-1307, 1308-1313, 1314-1319, 1320-1325, 1326-1331, 1332-1337, 1338-1343, 1344-1349, 1350-1355, 1356-1361, 1362-1367, 1368-1373, 1374-1379, 1380-1385, 1386-1391, 1392-1397, 1398-1403, 1404-1409, 1410-1415, 1416-1421, 1422-1427, 1428-1433, 1434-1439, 1440-1445, 1446-1451, 1452-1457, 1458-1463, 1464-1469, 1470-1475, 1476-1481, 1482-1487, 1488-1493, 1494-1499, 1500-1505, 1506-1511, 1512-1517, 1518-1523, 1524-1529, 1530-1535, 1536-1541, 1542-1547, 1548-1553, 1554-1559, 1560-1565, 1566-1571, 1572-1577, 1578-1583, 1584-1589, 1590-1595, 1596-1601, 1602-1607, 1608-1613, 1614-1619, 1620-1625, 1626-1631, 1632-1637, 1638-1643, 1644-1649, 1650-1655, 1656-1661, 1662-1667, 1668-1673, 1674-1679, 1680-1685, 1686-1691, 1692-1697, 1698-1703, 1704-1709, 1710-1715, 1716-1721, 1722-1727, 1728-1733, 1734-1739, 1740-1745, 1746-1751, 1752-1757, 1758-1763, 1764-1769, 1770-1775, 1776-1781, 1782-1787, 1788-1793, 1794-1799, 1800-1805, 1806-1811, 1812-1817, 1818-1823, 1824-1829, 1830-1835, 1836-1841, 1842-1847, 1848-1853, 1854-1859, 1860-1865, 1866-1871, 1872-1877, 1878-1883, 1884-1889, 1890-1895, 1896-1901, 1902-1907, 1908-1913, 1914-1919, 1920-1925, 1926-1931, 1932-1937, 1938-1943, 1944-1949, 1950-1955, 1956-1961, 1962-1967, 1968-1973, 1974-1979, 1980-1985, 1986-1991, 1992-1997, 1998-2003, 2004-2009, 2010-2015, 2016-2021, 2022-2027, 2028-2033, 2034-2039, 2040-2045, 2046-2051, 2052-2057, 2058-2063, 2064-2069, 2070-2075, 2076-2081, 2082-2087, 2088-2093, 2094-2099, 2100-2105, 2106-2111, 2112-2117, 2118-2123, 2124-2129, 2130-2135, 2136-2141, 2142-2147, 2148-2153, 2154-2159, 2160-2165, 2166-2171, 2172-2177, 2178-2183, 2184-2189, 2190-2195, 2196-2201, 2202-2207, 2208-2213, 2214-2219, 2220-2225, 2226-2231, 2232-2237, 2238-2243, 2244-2249, 2250-2255, 2256-2261, 2262-2267, 2268-2273, 2274-2279, 2280-2285, 2286-2291, 2292-2297, 2298-2303, 2304-2309, 2310-2315, 2316-2321, 2322-2327, 2328-2333, 2334-2339, 2340-2345, 2346-2351, 2352-2357, 2358-2363, 2364-2369, 237

LANGSAM

① regelmäßige
Schläge

② Akzent
am Ende

⑩ "normal"

⑤ Verschluss-Gruppe
um Zentralfeld herum

⑥ "tremolo"

⑧ Akkord
(selbst)

③

④

6x1
3x2

piano marziale

P

f mp P

PP

ppoco sfz

① Akzent
am Anfang

⑨ "staccato"

⑫ Kern für
Triller

⑭ sfz (sp.)
Einleitung

⑮ "Arpeggio-
Verbindung"

ff>

<mf f imp>

f mf

mp sfz p

pp

Storch/Langsam

Figura 4.17: fórmulas de HARLEKIN (cima), INORI (meio) e MANTRA (baixo).

página	nº compasso	métricas	andamento (♩ =)	duração
45	298 a 302	5/4, 4/4, 3/4	75, 36	27"92
46	303 a 306	3/4, 4/4, 6/4	36	28"22
47	307 a 310	4/4, 6/4	36	29"88
48	311 a 319	4/4, 3/4	36, 71	30"92
49	320 a 331	5/8, 3/4, 7/8, 3/4, 4/4, 3/4	71	31"08
50	332 a 340	3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 6/4, 2/4	71, 60	30"24
51	341 a 348	5/4, 3/4, 4/4, 2/4, 6/4, 4/4	60	32

Tabela 4.4: duração total aproximada das páginas 45~51

No entanto, a notação e edição gráfica da partitura é apenas um índice de um nível de organização mais sutil: a somatória de tempo que uma década dura em *DER JAHRESLAUF*. No início da obra, uma década era constituída por sete compassos de 4/4, em andamento ♩ = 60 – durando, portanto, 28 segundos. Nesta quarta seção, o jogo de andamento e métrica se aproxima desse total e, em cada página, a somatória de tempos se aproxima do mesmo valor: 35 tempos (7 compassos de 5/4, como nas páginas 42 a 44) em andamento ♩ = 75, equivalem à 28 segundos.

A partir deste ponto, as cordas ficam em silêncio (com exceção de um único arpejo no cravo, no compasso 346). As flautas piccolo assumem um papel de fundo, em *pp*, como reverberações distantes dos harmônios, que novamente assumem a função de acompanhamento do solo – percepção reforçada pelo eco pontual (compassos 320-321 e 328) do primeiro piccolo em relação ao saxofone solista, bem como pelo fato de que o *corredor-dos-séculos* fica parado durante todo o solo.

QUARTA TENTANÇA E QUARTO INCENTIVO – P. 52, C. 349, 34'42"

Finalmente, a quarta tentação: a distração da sensualidade e do sexo. Nas palavras de Stockhausen: "(...) o poder sensual da sexualidade – em suas milhares de variedades de confusão, vaidade, ciúme, corrupção, distração, fadiga, paralisia – sempre foi o maior trunfo do demônio para embebedar aqueles que criam"⁶⁹.

69) STOCKHAUSEN, 1978: p. 355. Em tradução livre de: "[Und schließlich ist] die sinnliche Gewalt des Sexuellen in ihren tausend Spielarten der Verwirrung, Eitelkeit, Eifersucht, Bestechlichkeit, Ablenkung, Erschöpfung, Lähmung immer der größte Triumph des Teufels gewesen, um das Schöpferische trunken zu machen."

De acordo com a partitura da versão de concerto, “no terceiro tempo do compasso 348, música de ‘entretenimento’ leve (blues, por exemplo) vem da direita e lentamente se move ao centro. Os músicos (...) param de tocar no compasso 349. Todos se congelam em suas posições e sincronizadamente seguem a direção dos movimentos sonoros”⁷⁰.

Nas versões cênicas, a mudança musical é acompanhada da entrada de uma mulher sentada sobre um tablado móvel. Na partitura, a descrição da cena:

Vindo da direita – pela passagem entre musicistas e números – um tablado móvel entre lentamente em cena, com uma bela mulher nua (ou uma mulher com o busto à mostra) – como nas descrições de belas mulheres dos egípcios, gregos e romanos (faraoa, Afrodite, Vênus) – com o rosto virado na direção em que se locomove. Ao lado dela (visto da plateia) e sobre uma pequena mesa está um rádio portátil com antena, de onde vem a música leve. A mulher senta-se imóvel, com sua coxa direita apoiada na ponta esquerda do tablado, e apoiando sua mão esquerda na beirada da mesa, ao lado do rádio.⁷¹ (STOCKHAUSEN, 1994b: p. 52)

Um holofote ilumina o nu feminino ao som de música para big band (sem autoria identificada). Após cerca de um minuto, os instrumentistas de percussão começam a tocar, acompanhando a música que vem do rádio. Apesar da descrição textual indicá-la como “uma bela mulher”, “uma mulher nua” e “uma nudista”, fica clara a associação com uma *stripper* em uma boate – impressão reforçada pelo compositor em uma de suas entrevistas (STOCKHAUSEN, 1991), referindo-se à música como “uma sugestiva música de boate”. Para a versão japonesa da obra, uma nota de rodapé indica: “O veículo é um retrato em tamanho real de uma bela mulher nua, cuja cabeça é, na verdade, a cabeça de uma mulher de verdade detrás do quadro. A cabeça – vista primeiro em perfil – lentamente se vira para a plateia”⁷². Durante a entrada do tablado, ouve-se o *voiceover* do compositor, rindo e dizendo (em tom extremamente malicioso): “Ho ho ho ho, splinternackt!” (“Ho ho ho ho, completamente nua!”⁷³). Contraditoriamente, a figura no palco se porta de forma casta, mais semelhante a uma modelo para um pintor que uma dançarina erótica em uma boate.

70) STOCKHAUSEN, 1994a: p. 52. Em tradução livre de: “At the third beat of bar 348, soft ‘entertainment’ music (blues, for example) comes from the right and slowly moves to the middle. The musicians – with the exception of the harmoniums (synthesizers/samplers/sho) – stop playing at bar 349. All freeze in position and synchronously follow the direction of the sound movements.”

71) Em tradução livre de: “Von rechts kommt – bei der Passage zwischen Musikern und Ziffern – eine Wagenplatte langsam hereingerollt, auf der eine Schöne entblößte Frau oder Frau mit entblößter Büste – wie ägyptische, griechische, römische Darstellungen schöner Frauen (Pharaonin, Aphrodite, Venus) – mit dem Profil in Fahrtrichtung unbeweglich steht. Rechts neben ihr – vom Publikum aus gesehen – steht auf einen Kleinen Tisch ein tragbares Radio mit langer Antenne, aus dem die leise Musik kommt. Die Frau kann auch mit dem rechten Oberschenkel auf der linken vorderen Tischkante unbeweglich sitzen, sich mit der linken Hand auf die Tischkante stützend, das Radio neben sich.”

72) Em tradução livre de: “Auf dem Wagen steht das Bild einer lebensgroß gemalten schönen nackten Frau, deren Kopf jedoch der Kopf einer lebendigen Frau ist, die dahintersteht. Der Kopf – zunächst im Profil – dreht sich dann ganz langsam zum Publikum.”

73) Na partitura para a versão de concerto, a fala aparece traduzida (Hohohoho – stark naked!). No entanto, em todas as gravações a que tivemos acesso, a frase é sempre dita em alemão.

A tentação do sexo, da sensualidade, do entretenimento leve – leviano? – da música de boate, tudo aponta para uma leitura da natureza humana, de seu lado irresponsável e propenso a indulgências, como um obstáculo à criação, o que implica um entendimento do fazer criativo como exigindo rigor e comprometimento com algo para além do prazer imediato. Para impedir que o tempo pare, que corredores e músicos deixem suas atividades para perseguir a mulher nua, soa um trovão (a voz dos deuses⁷⁴). De todos os quatro *Incentivos* apresentados durante a peça, este é o segundo a se apoiar em medo (o primeiro sendo o *leão*), e o único que não é presentificado em algo concreto, objetivo, presente no palco por meio de atores ou personagens cênicos.

O *Incentivo* é o medo da retribuição divina, o que, no caso de Stockhausen, pode ser entendido como o receio da perda do poder criativo. Afinal, se o diabo está em tudo aquilo que impede a criação – o compositor afirma que, para ele, o demônio está em tudo aquilo que impede o trabalho criativo; ele é o espírito da negação, da morte, que anseia pelo momento em que o Correr dos Anos será interrompido (STOCKHAUSEN, 1978: p. 355) –, cair em tentação, deixar de criar, seria ceder ao mal e, portanto, passível de punição, das quais a perda do poder criativo, uma das características que diferenciam o ser humano dos demais animais, seria a pior.

Ademais, há uma outra leitura possível. Já mencionamos a presença de “música de entretenimento” durante esta cena – a partitura menciona blues, mas as gravações apresentam algo mais próximo da canção jazz da era pré-bebop. Nos anos imediatamente após a Segunda Grande Guerra, entre 1945 e 1950, uma das ocupações de Stockhausen foi tocando piano para o entretenimento das forças de ocupação aliadas na Alemanha. Ceder à essa quarta tentação também poderia ser interpretado como fazer música de forma menos responsável, que resultaria numa música superficial – ou seja, num ato irresponsável por parte dos músicos.

Como nas demais interrupções, os harmônios executam um acorde subjacente à ação dramática da quarta Tentação. Porém, desta vez a partitura informa que “este acorde deve permanecer estático, sem mudanças ou interrupções”⁷⁵. O acorde sustentado é o de número 11/*hi*, o mais agudo dos acordes típicos do *shō*:

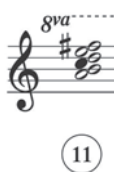


Figura 4.18: acorde 11/*hi*

74) Em diversas mitologias, o raio é uma arma de uma divindade associada aos céus ou ao clima, sendo inigualado como método (dramático) de retribuição instantânea ou como manifestação da voz de uma divindade. Curiosamente, na mitologia do Shintō japonês – definido como uma religião centrada na ação, cujo foco jaz em práticas rituais que devem ser realizadas diligentemente e dedicadas à kami (espíritos ou fenômenos que são parte da natureza, possuindo características positivas e negativas) –, é a partir da espada de Susanoo-no-Mikoto, kami masculino do mar e das tempestades, que Amaterasu, kami feminino do sol e do universo, criou as mulheres. No entanto, não há evidência de que Stockhausen tivesse ciência dessa informação, ou que isso tenha tido algum papel na concepção da quarta tentação, sendo, neste momento, apenas uma coincidência.

75) Em tradução livre de: “Dieser Akkord soll ohne Veränderung und ohne Unterbrechung stehenbleiben.”

Após cerca de um minuto, os percussionistas do ensemble começam a tocar o ritmo dançante (*Tanzrhythmus*) notado à página 53 da partitura. Ainda que, nas versões cênica e quasi-concertante da obra, os corredores-dos-anos se manifestem em função da presença da mulher no palco, esta é a única instância em que os musicistas interferem diretamente em uma cena dramática, e a única em que a *Tentação* interfere diretamente com a camada sonora. Cerca de 40 segundos após os percussionistas começarem a tocar, irrompem os trovões, o *Quarto Incentivo*, reiniciando o *Correr dos Anos* em sua última etapa.

QUINTA SEÇÃO – COMPASSOS 356 A 454 (KYŪ – FINALE E CODA)

A quinta seção tem função de Coda, subdividida em duas partes: do compasso 356 ao 404, e de 405 a 454. Na primeira parte, uma grande e densa massa sonora, resultante dos trovões, desacelera gradativamente, retornando a um estado de semi-estabilidade e imobilidade; na segunda, um novo e último crescendo conduz ao fim do *Correr dos Anos*.

A primeira parte da seção decorre dos trovões que estrondeiam, como uma explosão, criando uma metáfora para um *big bang* que reinicia o fluxo temporal. Durante os 48 compassos da primeira parte, cada instrumento executará diferentes formas de diminuição de vibração: nos harmônios, são variações de *dinâmica* (*crescendo-diminuendo*); as flautas piccolo sustentam uma vibração constante (trilos), acompanhadas de aumento gradual das *durações* (uma metáfora para o aumento dos comprimentos de onda); nos saxofones, há redução de *densidade* granular; e nas cordas, de *extensão* no registro (harmônicos) e número de repetição de ataques (*ma*).

Todos os instrumentos apresentam movimento melódico descendente, iniciando em seus respectivos registros agudos. A *organização* de todos cada um dos naipes é coletiva, e todos apresentam diminuição gradual de *densidade* e de *dinâmica*. Do ponto de vista da percepção, a obra atinge seu ápice de rugosidade e de ruído no início da quinta seção e, ao longo desta primeira parte, cada naipe instrumental introduz maneiras de alisar a textura acústica.

Nos harmônios, o movimento descendente, no campo das frequências, é obtido por meio da substituição de blocos de acordes na ordem inversa da sequência acordal do *shō*, criando um movimento reverso àquele encontrado ao longo da quarta seção. A partitura informa que todos os instrumentos do naipe devem articular a dinâmica em conjunto, o que cria oscilações em sua textura predominantemente lisa e possibilita a percepção de um longo *ritardando*, que se estende por 21 compassos.

No primeiro ciclo (c. 356~362), são orientados a realizar cerca de 8 crescendos e diminuendos por compasso; no segundo ciclo (c. 363~369), quatro oscilações por compasso; e no terceiro (c. 370~376), dois por compasso. A partir do compasso 377, todos os harmônios executam *crescendos* e *diminuendos* sincronizados: cinco oscilações no ciclo entre os compassos 377 a 383; três oscilações entre os compassos 384 e 390; duas oscilações entre 391 e 397; e um lento diminuendo entre 398 e 404.

Os acordes executados pelos harmônios também indicam uma desaceleração no campo das frequências. No início da seção, os acordes utilizados estão todos na região mais aguda

do registro e, à medida em que a música avança, se tornam mais graves, aproximando-se da fundamental *lá4*.

compassos	356 a 362	363 a 369	370 a 376	377 a 383	384 a 390	391 a 397	398 a 404
acordes	11, 9, 8	8, 7 ⁷ , 7	7, 6, 5	5, 4, 3	3, 2, 1	2, 1	1

Tabela 4.5: Progressão de acordes dos harmônios, c. 356~404

As flautas apresentam, do ponto de vista melódico, pequenos clusters, efetuando saltos em intervalos variados, predominantemente de 2^{as} e 3^{as} maiores e menores. Diferentemente do processo apresentado na terceira seção, em que os *clusters* foram obtidos por meio de articulações independentes de cada instrumento, em diferentes tempos – processo que espelhava aquele dos harmônios na primeira seção –, aqui, o movimento se assemelha aos longos *glissandi* dos saxofones que antecedem a *Terceira Tentação*, uma vez que as articulações de notas são sincronizadas entre os três flautistas.

Iniciando com as notas *ré7-dó#7-dó7* (c. 356) e descendo gradativamente até o uníssono em *dó6*, no compasso 402, o fraseado é isorrítmico e acompanhado pela bigorna. Porém, em contraste com os trios de saxofones apresentados anteriormente, não há uma construção rítmico-melódica. Aqui, as figuras de duração são ampliadas progressivamente, formando grupos por duração temporal: entre os compassos 356 e 369, o acréscimo se dá primeiro pela adição de colcheias, primeiro de uma em uma, e depois de duas em duas – 1, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16 e 18 colcheias –, gerando uma relação com o evento físico da vibração sonora: quanto mais grave a frequência, mais espaço ela precisa para se desdobrar na íntegra. O compositor estabelece, assim, um grau de equivalência entre espaço e tempo (ver compassos 356 a 362, página 54 da partitura, Anexo II).

No compasso 369, as flautas se juntam em uníssono na nota *ré6*. A partitura indica *morsen* (transmitir em código⁷⁶) por uma duração de 21 colcheias; no entanto, não fica claro o quê os instrumentistas devem tocar em código. Considerando-se que:

1) a primeira página da partitura indica aos instrumentistas que agrupem notas como se fossem sílabas em palavras; e

2) em diversas instâncias da obra, o contraste de sons longos e curtos é um parâmetro construtivo da composição;

vislumbramos duas possibilidades interpretativas: ou cada instrumentista deve escolher um conjunto de palavras a serem transformadas em sons longos e curtos, ou então deve apenas

76) Acreditamos que a indicação se refira ao código morse. No entanto, pela regra ortográfica alemã, isso implicaria no uso de maiúscula no substantivo (*Morsen*, *Morsealphabet* ou *Morseschrift*), regra que Stockhausen respeita ao escrever indicações na partitura. Por outro lado, a referência a um sistema de comunicação que se vale de sons curtos e longos para construir conjuntos semânticos é consistente com outras indicações da partitura – reiteramos que o idioma japonês é caracterizado pelo contraste de sons curtos e longos, reforçando a base de funcionamento do código morse. Por essas razões, optamos por uma interpretação do termo como “transmitir em código”.

tocar sequências de sons longos e curtos, sem qualquer comprometimento com o código morse propriamente dito⁷⁷. Do ponto de vista composicional, o código morse já fora utilizado por Stockhausen em *MANTRA* para a geração de repetições rítmicas irregulares. Posto que, neste momento de *Jahreslauf*, as flautas estão soando trilos, ou seja, repetições rítmicas regulares, o código morse pode ser entendido, perceptivamente, como uma forma de interrupção do fluxo que favorece o desaceleramento.

Após quase três compassos de código, o compasso 371 retoma a execução de notas longas em trilos, com durações que sofrem acréscimos de ♩ , ♪ e $\text{♩} + \text{♪}$, durando pelo tempo de 24, 27, 30, 34, 38, 43 e 48 colcheias. Por fim, completando a primeira parte da seção, um lento glissando na nota *dó6*, com a duração de 20 tempos de colcheia. Ao completar o movimento descendente na região central do registro do instrumento, Stockhausen cria um elo sutil com ação das cordas ao início da quarta seção – entendimento que, como veremos, se confirmará na parte final da obra.

Simbolicamente, Stockhausen reitera, dessa forma, a imagem inicial da obra e o processo composicional nela desenvolvido: eventos localizados (*pontos*), se agrupam em unidades cada vez maiores (*grupos, formas, processos*), até que sua singularidade é apagada enquanto evento localizado, transformando-se em outra unidade perceptiva – neste caso, o processo pelo qual as notas individualizadas das cordas (anos) são esticadas até formarem os *portamenti* e *glissandi* dos saxofones (décadas) que, por sua vez, se agrupam na textura granular das flautas (séculos) e, eventualmente, se condensam a ponto de formar textura lisa dos harmônios (milênios).

Os saxofones, por sua vez, fazem referência à granulosidade das flautas na primeira seção da obra, tocando um número cada vez menor de notas *molto staccato*. O movimento melódico é descendente: a princípio concentradas no registro agudo do instrumento (*fá#5~lá5*), as últimas notas estão no registro grave (*fá#4~sol#4*). Acompanhando a redução no número de notas tocadas nos saxofones, o bongô executa um rulo que durará por toda a primeira parte da seção, gradualmente mais ritardando e irregular na distribuição de ataques. Como afirmamos anteriormente, a gradual ampliação de intervalo entre ataques ecoa o conceito de *ma*.

Inicialmente organizados em células de repetição (totalizando 10, 8 e 6 notas por compasso), a partir do compasso 365 os instrumentos soam um número definido de notas (5, 4, 3, 2 e 1 por compasso), para então tornarem a incorporar os pequenos *portamenti* e *glissandi* característicos do naipe na primeira seção. A partitura indica que os sons devem ser distribuídos irregularmente em cada compasso⁷⁸ (c. 356~370) e que, mesmo quando há indicação de organização (entre os compassos 371 e 383), a sonoridade geral

77) Como se verá adiante, a segunda parte da Coda torna a fazer uso deste recurso. Porém, onde antes o uso se deu sobre um uníssono, ali passará a ser dentro de uma determinada extensão. É possível que a intenção implícita do compositor seja que, nesta primeira ocorrência, toque-se um mesmo conjunto de durações e, na segunda instância, toque-se conjuntos diferentes.

78) Em tradução livre de: “Töne unregelmässig auf jeden Takt verteilen”.

permanece irregular⁷⁹ (ver compassos 356 a 359 e 370 a 373, nas páginas 54 e 56 da partitura, Anexo II).

A partir do compasso 384, o ritmo deve refletir a distribuição espacial das notas na partitura⁸⁰, reduzidas até uma única frequência por compasso. Deste ponto em diante, os saxofones reapresentam os perfis melódicos derivados do *yuri*, com movimentos lineares e circulares ascendentes e descendentes (ver compassos 384 a 387 da partitura, página 58, Anexo II).

Também as cordas apresentam processo de desaceleração. Para o cravo, há uma gradual redução de alcance (concentrando-se cada vez mais no grave), bem como do número de ataques por compasso, onde um determinado número de notas do acorde (a somatória de todas as notas indicadas nas instruções de performance para a afinação do instrumento) deve ser “tocado em ordem bizarra”⁸¹. O bumbo acompanha o número de ataques do cravo, mas não seu *timing* de execução⁸². Há sempre um número menor de notas a serem repetidas do que o número total de notas disponíveis (ver Tabela 4.6, abaixo).

compassos	356 a 362	363 a 366	367 a 269	370 a 373	374 a 376	377 a 380
acorde	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i> <i>sol4</i> <i>si♭4</i> <i>mi5</i> <i>sol#5</i> <i>lá5</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i> <i>sol4</i> <i>si♭4</i> <i>mi5</i> <i>sol#5</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i> <i>sol4</i> <i>si♭4</i> <i>mi5</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i> <i>sol4</i> <i>si♭4</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i> <i>sol4</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i> <i>fá#4</i>
nº de repetições	10	9	8	7	6	5

compassos	381 a 383	384 a 387	388 a 390	391 a 397	398 a 401	402 a 404
acorde	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i> <i>dó#4</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i> <i>si3</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i> <i>fá3</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i> <i>mi♭3</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i> <i>ré3</i>	<i>lá2</i> <i>dó3</i>
nº de repetições	5	4	4	3	2	2

Tabela 4.6: Filtragem do acorde do cravo, quinta seção

79) Em tradução livre de: “bleibt unregelmässig trotz bestimmter Reihenfolge”.

80) Em tradução livre de: “Rhythmus wie räumliche Verteilung”.

81) Em tradução livre de: “in diesem Tonraum 10 Töne in ganz bizarrer Reihenfolge”.

82) A partitura indica “UNREGELMÄSSIG – immer anders” (“irregular – sempre diferente”).

O violão apresenta perfil similar. Sua redução se dá no campo da *frequência* (movimento em direção ao grave) e da *velocidade*: a partitura especifica que os arpejos devem ser rápidos e, a partir do compasso 398, gradualmente mais lentos⁸³. Os acordes são predominantemente quartais, embora outros intervalos ocorram esporadicamente. A partir do compasso 399, apenas uma nota é tocada por compasso, oscilando em torno do *mi*², nota mais grave do instrumento (ver páginas 54, 56, 58 e 60 da partitura, Anexo II).

Após a longa desaceleração, a segunda parte da quinta seção retorna a obra a um ponto similar a seu início, como um mesmo ponto *x* numa espiral. Desta feita, porém, os elementos musicais são apresentados de forma comprimida ou variada.

Entre os compassos 405 e 432, os harmônios reprisarão a primeira seção quase na íntegra, comprimindo 99 compassos em 28. A lenta ascensão é então repetida com acordes, ecoando a quarta seção, na qual cada instrumento toca uma determinada proporção numérica. Reforçando a incapacidade de diferenciação entre os instrumentos do naipe – ou seja, de individualizar qual dos três instrumentistas executa um determinado acorde –, Stockhausen cria uma sensação polirrítmica pela alteração de acordes, gerando proporções de 2:1 (c. 438-439), 3:2 (c. 440-441), 4:3 (a partir de c. 446)⁸⁴.

É perceptível uma sensação de finalização provisória, muito embora os acordes utilizados não promovam tensão ou relaxamento no sentido tonal. Os instrumentistas são instruídos a criar acentos irregulares com os acordes⁸⁵, efetivando uma variação do efeito de cintilância obtido durante as *Tentações* e *Incentivos* por meio de lentos *crescendi* e *diminuendi* (ver página 65 da partitura, Anexo II).

As flautas piccolo retomarão seu processo de granulação. Porém, enquanto na primeira seção isso se dava com uma expansão de registro linear do grave para o agudo, partindo da fundamental *dó*[#]₅, agora o processo se inicia na região central do instrumento e se expande em ambas as direções até atingirem a extensão máxima do instrumento (*dó*[#]₅~*ré*₇). Os instrumentistas são orientados a fazer morse dentro de um intervalo harmônico determinado pelo compositor, utilizando recursos técnicos como *glissandi*, trilos e *flutterzunge ad lib.*, resultando numa espécie de condensação dos diferentes tipos de ruído e rugosidade apresentados na obra.

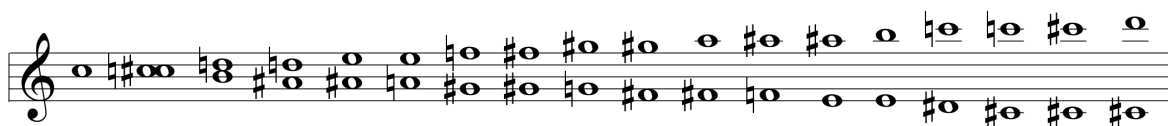


Figura 4.19: sequência de intervalos nos piccolos, c. 405~453

83) Em tradução livre de: “jeder Akkord mit schnellen arpeggio, bit T. 398 zunehmend breiteres arpeggio”.

84) Tais proporções correspondem, respectivamente, aos intervalos de 8^a, 5^a e 4^a justas.

85) Em tradução livre de: “Jeder macht unregelmässig AKZENTE fp des jeweiligen Akkordes.”

Os saxofones realizarão sete mudanças de registro, indo do extremo grave ao extremo agudo num espaço de tempo proporcionalmente curto (sete compassos para cada movimento ascendente ou descendente). A cada transição, a densidade de informação aumenta, tornando-se mais concentrada no registro agudo, e mais esparsa no registro grave. Na última década da obra (c. 447~454), o naipe retoma a organização por células de repetição que caracterizou a sonoridade das flautas no início da peça.

compassos	405 a 411	412 a 418	419 a 425	426 a 432	433 a 439	440 a 446	447 a 454
nº de notas/ compasso	1~2	1~4	3~7	3~10	5~19	7~17	15~24

Tabela 4.7: distribuição de notas por década – saxofones, c. 405~454

As cordas reexpõem a primeira seção ao dobro da velocidade (2:1 – simbolicamente, uma oitava justa acima, ou o dobro da frequência inicial). Durante os primeiros compassos dessa reexposição (c. 405~418), tal processo de oitavação é mais facilmente identificável, pois as durações são proporcionais: semibreves se tornam mínimas no cravo, e breves (semibreves que reverberam por mais um compasso de pausa) são reduzidas a semibreves no violão (ver compassos 405 a 411, página 61 da partitura, Anexo II).

A partir do compasso 419, a aceleração temporal aumenta para uma proporção de 3:2 (uma quinta justa): as cordas condensam seis compassos em dois, com o cravo executando duas tercinas de mínimas e o violão soando duas mínimas e uma semibreve, e o aumento de velocidade gera novas combinações harmônicas de notas em relação à exposição.

Após uma breve passagem em proporção de 5:2 – que pode ser relacionada ao intervalo de terça maior, 5:4⁸⁶ – entre os compassos 432 e 433, o aumento de velocidade retorna à proporção de oitava sugerindo um intervalo de 15ª (4:2), onde quatro compassos são comprimidos em dois. Entre os compassos 442 e 446, nova oscilação de proporções – os compassos 442 e 443 contraem 5:2; e os compassos 444 a 446 contraem 6:3.

Durante a década final de *Jahreslauf*, as cordas retomam a proporção de 2:1. No entanto, muitas das figurações do cravo são preenchidas por arpejos idiomáticos do *gakusō*, destacando as notas inicial e final e preenchendo-as com as notas referentes às cordas afinadas entre esses extremos (ver compassos 447 e 448, página 67 da partitura, Anexo II).

O bumbo assume contornos cada vez mais improvisados que remetem à sua linha rítmica em diálogo com as cordas durante seu duo, reforçando a referência ao código morse⁸⁷

86) Posto que uma contração na proporção de 5:4 compassos soaria como uma desaceleração em relação às proporções anteriores (2:1 e 3:2), acreditamos que Stockhausen optou por distorcer a proporção da terça para 5:2 de forma a manter a sensação acústica de aumento de velocidade.

87) A sonoridade característica do código morse – agregados de sons curtos e longos que formam letras – está presente na linha rítmica do bumbo. No entanto, nenhuma combinação por nós tentada surtiu algum resultado de

(anteriormente apresentado pelas flautas piccolo).

Todos os naipes chegam à fermata final (c. 454), tocando um acorde em conjunto:



Figura 4.20: acorde final – harmônios, flautas, saxofones e cordas

Nas versões cênicas, esse acorde sinaliza o fim do *Correr dos Anos*. O esquema formal (Anexo I) afirma que o *corredor-dos-milênios* completou uma volta em seu circuito; o *dos-séculos*, nove voltas; o *das-décadas*, 56 voltas; e o *corredor-dos-anos*, 357 (51x7) voltas.

Para a versão de concerto, a partitura indica que “após sustentar o acorde por cerca de 30 segundos, o [tocador de] bumbo interrompe os musicistas com um gesto circular com os dois braços. Por um momento, os musicistas permanecem sentados, imóveis, e então se levantam juntos e fazem fila à frente do palco para a procissão final”⁸⁸.

PROCISSÃO FINAL (OPCIONAL)⁸⁹

Os instrumentistas se organizam na seguinte ordem: bumbo, 3 harmônios (tocando escaletas⁹⁰), bigorna, 3 flautas-piccolo, bongô, 3 saxofones-soprano, violão e cravo.

O bumbo dá o sinal para o primeiro tempo da música para a procissão, sincronizando o conjunto. A partitura especifica que os instrumentistas de flauta piccolo I e saxofone soprano I devem permanecer às pontas da fila com seus perfis esquerdos virados para a plateia, e que o grupo deve lentamente sair do palco pelo lado esquerdo.

Sons de sinos de gueixa (que também tocaram à entrada do grupo no antes do início da obra) soam em *fade-out* na mesma direção, acompanhando o grupo que se afasta, com passos calmos e sincronizados, em direção às coxias e outras áreas de preparação. As três flautas são preparadas com microfones sem fio, que ainda transmitem pelos alto-

tradução inteligível (quer em alemão ou inglês), levando-nos a concluir que o compositor não teve interesse em inserir alguma mensagem específica.

88) STOCKHAUSEN, 1994a: p. 68.

89) A procissão não é realizada, seja como recurso cênico, seja como uma espécie de bis de concerto, em nenhuma das gravações da versão de concerto a que tivemos acesso – especificamente, a gravação de 1979 em Colônia (CD nº 29/104) e a gravação de 1992 em Frankfurt (DVD nº 27/50), ambas disponíveis no catálogo do compositor e à venda em seu site.

90) Embora a partitura especifique a escaleta como instrumento de substituição para os harmônios, uma nota (STOCKHAUSEN, 1994a: p. 69) indica como outra opção o acordeon (cf. nota 92, adiante).

falantes no palco. Musicalmente, o andamento lento ($\text{♩} = 45$) confere certa austeridade à cena. Os instrumentos de percussão adquirem caráter de improviso, já que o compositor os instrui a modificar a organização dos compassos anotados de forma a resultar em uma linha improvisada (ver a página 69 da partitura, Anexo II).

A primeira flauta predomina no panorama acústico, rerepresentando seu solo, enquanto os outros instrumentos – captados pelos microfones das flautas – se tornam mais distantes, etéreos. Cada um deles executa a escala melódica dos harmônios, iniciada em pontos diferentes e com diferentes durações de tempo em cada nota, onde:

- flauta piccolo II – notas com duração de duas semínimas;
- flauta piccolo III – notas com duração de três semínimas;
- saxofone soprano I – varia as durações das notas da escala⁹¹;
- saxofone soprano II – notas com duração de cinco semínimas;
- saxofone soprano III – notas com duração de quatro semínimas.

Harmônios tocam um ritmo em uníssono, reiniciando a sequência acordal a partir dos acordes que sustentaram durante a fermata final da obra – acordes 8, 7 e 3. O violão é instruído a escolher livremente dentre os acordes tocados pelos harmônios, mas sustentando o mesmo ritmo destes⁹². Idealmente, os instrumentistas devem continuar se afastando até que os sons de seus instrumentos não sejam mais ouvidos pela plateia.

91) Segundo orientação da partitura: “pro Takt 2 Töne immer im Rhythmus variieren”.

92) “Ritmo como escaletas (ou acordeons, ou shō), e acordes escolhidos livremente dos acordes destes (transpostos para o registro do violão)”. Em tradução livre de: “Rhythmus wie Melodika-(Akkordeon-bzw. Sho-) Spieler, und Akkorde frei aus deren Akkorden auswählen (in die Gitarren-Lage transponiert)”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito inicial desta pesquisa foi estudar como aspectos composicionais de níveis micro e macro se relacionam na obra de Karlheinz Stockhausen, bem como analisar as maneiras com que o compositor incorporou elementos da tradição musical japonesa nessa obra. O trajeto, de lá até aqui, incluiu outro aspecto de estudo que, embora ainda longe de exaurido, entendemos ser uma contribuição para o entendimento da música de invenção contemporânea: o processo de emissão e leitura de informação estética, que se mostrou imprescindível para este estudo de *DER JAHRESLAUF*.

Por outro lado, esta pesquisa deixa uma série de questões em aberto. Cabem ainda estudos que discutam a posição do compositor frente à sociedade, especialmente dado o fato de que Stockhausen foi uma figura extremamente controversa até o fim de sua vida¹. Uma pesquisa que aprofunde e contextualize as repercussões de suas crenças e posicionamentos (tanto políticos como pessoais) em sua produção musical, por exemplo, poderia ser uma leitura de interesse para estudantes de música contemporânea. De igual interesse seriam pesquisas que dissertassem sobre o legado teórico, prático e estético de Stockhausen para a música do século XXI, em particular (mas não apenas) se tais pesquisas tratassem de idiomas e dialetos musicais outros que a música de invenção.

Do ponto de vista analítico, cabe ainda uma discussão acerca da relação de *DER JAHRESLAUF* com a técnica de composição por *fórmula* – e, por extensão, como se dá sua incorporação na ópera *DIENSTAG aus LICHT*. Se considerarmos que, ao minimizar o papel dos instrumentos tradicionais japoneses, Stockhausen parece enfatizar a importância dos parâmetros de frequência acima dos outros, também são necessários estudos que discutam aspectos harmônicos e melódicos da obra. Ademais, de um ponto de vista musicológico, seria de igual interesse desvelar o possível uso de outros recursos técnicos e estéticos da tradição japonesa que talvez estejam presentes na obra, aprofundando a relação aqui explorada.

Discutimos como Stockhausen incorporou, em *DER JAHRESLAUF*, algumas noções musicais e estéticas nipônicas, num nível mais profundo que a superfície acústica. A obra não soa como música japonesa, mas tais elementos são entretecidos na trama da composição, são parte da estrutura que mobiliza os sons apresentados, evitando a sonoridade fácil que muitas vezes caracteriza a incorporação de idiomas musicais estrangeiros a um compositor. Assim, ainda que se possa encontrar certos padrões melódicos e intervalares recorrentes na música japonesa – como o conjunto de intervalos descendentes de 3^{as} e 2^{as} no solo de flauta piccolo –, ainda mais presentes são o tratamento de algumas (poucas) características nipônicas. O uso de *jo-ha-kyū* como fundação formal da obra parece indicar um movimento,

1) A título de exemplo, citamos a controvérsia na mídia envolvendo o compositor pouco após os atentados de 11 de setembro de 2001. Em entrevista, Stockhausen teria dito que os ataques seriam a maior obra de arte que Lúcifer jamais realizou; porém alguns veículos publicaram a declaração como “a maior obra de arte que jamais existiu”. A controvérsia perseguiria o compositor até o fim de sua vida, cerca de 6 anos depois.

por parte do compositor, em direção à tradição; por outro lado, ao tratar o *yuri* com técnicas da composição eletrônica de vanguarda, Stockhausen mobiliza a tradição em sua própria direção.

Isso não quer dizer que a composição não contenha elementos orientais. Quer, antes, indicar que tais elementos não são materiais, mas conceituais. Ao longo da obra, encontramos diversos traços das noções discutidas por Keene – *sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade* –, bem como dos conceitos *ma, naru e sawaru*.

A maneira como Stockhausen aborda as camadas instrumentais/temporais da obra, tratando-as como articulações de um único impulso que dá início à peça, denota uma imbricação das noções de *impermanência* e *naru* (tornar[-se]). É apenas pelo imbuir todo o material musical (ainda que aparentemente estático) com tais características que o compositor alcança o equilíbrio entre suspensão e movimento: ambos tornam-se um e outro, e nenhum se mantém estável.

Simplicidade também tem parte na obra. Ao adotar relativamente poucos procedimentos composicionais e expô-los sempre linearmente, Stockhausen reduz a estrutura da composição a seus elementos essenciais. A mesma noção é encontrada também na escolha de uma paleta timbrística e frequencial reduzida, e age como uma espécie de monocromatismo musical, em que as várias camadas instrumentais agem como gradações de aguada de tinta nanquim. Timbristicamente, a obra utiliza principalmente o contraste entre sons longos e curtos (*staccato* e *tenuto*), mas também apresenta uso de *glissandi*, *flutterzunge* e trilos (estabelecendo um paralelo com *sawaru*). No campo frequencial, harmônios, cravo e violão têm, cada um, um conjunto de notas definido; flautas e saxofones enfatizam e privilegiam certas regiões, reforçando o aspecto monocromático.

Ao reduzir esses elementos aos seus mínimos necessários, estabelece-se uma ponte com as noções de *simplicidade* e *sugestão* como encontrada no teatro *nô*, cujo palco não decorado e ausência de adereços, bem como o total descaso com relações espaço-temporais, denotam a importância desse elemento: ao não fazer uso de descrições explícitas ou representações diretas, a forma teatral – que inspirou Stockhausen em diversos aspectos de sua criação – possibilita que se sinta, “(...) de uma maneira impossível pelo uso apenas de palavras, a distância que separa o mundo dos mortos do mundo dos vivos, o terrível apego a este mundo que faz com que fantasmas retornem novamente a sofrer o passado, ou a dor do nascimento”².

Se, por um lado, Stockhausen pretendia que *DER JAHRESLAUF* fosse uma seta em direção ao futuro – a obra seria idealmente reapresentada anualmente, sempre de forma diferente –, por outro lado a obra é o espelho de nossa prisão temporal em uma dimensão que nos empurra inexoravelmente em uma única direção: que diferenças causam as sutis

2) KEENE, 1969: p. 297. Em tradução livre de: “(...) in a way impossible with words alone the distance separating the world of the dead from the world of the living, the terrible attachment to this world that causes ghosts to return again to suffer the past, or the pain of being born.”

mudanças, os eventos temporais imediatos e pontuais sobre os quais temos controles direto, no grande esquema das coisas?

Vista dentro do contexto da vida e obra do compositor, entendemos que esta peça funciona como eixo articulatório dos dois grandes momentos composicionais de sua carreira. O primeiro, de 1950 a 1977, em que faz uso de diferentes modelos de criação, explorando os limites do tempo musical por meio do extremo controle composicional (serialismo integral, síntese aditiva) ou da exploração interpretativa da *música intuitiva*, até o desenvolvimento da técnica de composição por *fórmula*. Esta, por sua vez, seria substituída pela *super-fórmula* que, junto com a criação de obras em grandes conjuntos de obras associados aos ciclos naturais – *LICHT* (1977-2003), sobre os dias da semana, e *KLANG* (2003-2007), sobre as horas do dia – caracterizam o segundo momento composicional de Stockhausen, iniciado em 1977 e interrompido pela morte do compositor, em dezembro de 2007. Em nosso entendimento, *DER JAHRESLAUF* marca a transição entre esses dois momentos, e sua inclusão na ópera *DIENSTAG aus LICHT* reafirma sua importância nesse contexto.

Ao estudar as maneiras como o compositor leu e incorporou elementos da tradição musical nipônica por meio dos indícios presentes na própria partitura, abriu-se em igual medida a possibilidade de ler o próprio Stockhausen, como compositor (por meio dos indícios de suas técnicas composicionais na partitura) e como pessoa – presentificada, de forma particularmente clara, nas ações dramáticas que paralisam o tempo musical. Em última instância, a concepção da obra implica uma ação maléfica que paralisa a música, e uma ação benéfica que faz com que ela volte a soar; mesmo na versão original da obra (*HIKARI*) já encontramos o uso de cabeças de demônio e anjo nas laterais do palco, claramente indicando noções morais de bem e mal nas ações apresentadas.

Por outro lado, ao referenciar noções morais, o compositor abre a porta para outra questão, talvez ainda mais pertinente nos dias de hoje: por que fazemos o que fazemos?

Tomemos a *Primeira Tentação* como exemplo: oficiais militares vêm oferecer flores e bajular os músicos, que recusam seu elogio (presumivelmente, por ser falso). Os artistas apenas voltam a tocar quando aplaudidos pela plateia que, por sua vez, apenas o faz quando instada pela ação da menina (descrita na partitura como “um pequeno anjo”). Posto dessa forma, o impulso de fazer coisas “boas” não está nas mãos do ser humano, mas de uma entidade supra-humana. Seria um questionamento acerca da natureza do livre arbítrio? Ou seria um diálogo com a proposta do Teatro do Absurdo, interrogando o que acontece quando a existência humana não tem significado ou propósito – instando, assim, a plateia a seguir na direção oposta?

Encontramos também aspectos controversos na obra. A *Quarta Tentação* apresenta a mulher como sedutora, tentadora, um empecilho à criação, e a menção a “música de entretenimento” referindo-se ao jazz/blues – que, a julgar pelas partituras e gravações estudadas, não são diferenciados pelo compositor. Ainda que com intenção satírica ou irônica, o uso de estereótipos é simplista e reducionista, e parece contraditório com a intenção, alardeada por

Stockhausen, de buscar compor uma “música do mundo”. Ademais, o compositor parece propor uma visão machista e simplista da mulher, reduzida à condição de objeto de prazer carnal ou de empecilho à vida profissional do homem (já que ela seria um empecilho à criação). É um olhar que parece negar a afirmação do compositor de um desejo pela igualdade entre as pessoas de todo o mundo, e não nos parece possível entender a *Quarta Tentação* como um retrato crítico da situação da mulher na sociedade da época.

Para além da análise e da interpretação de *DER JAHRESLAUF*, apresentamos uma discussão da natureza metalinguística da obra musical, bem como de alguns dos simbolismos apresentados na peça. Ao ver a composição musical como um processo tanto narrativo como intratextual, diferenciamos as proposições do compositor – sejam elas musicais ou simbólicas – das percepções e leituras dos intérpretes, indicando a maneira como uma emissão unitária (no sentido de Benveniste) pelo compositor pode ser lida pluralmente, de maneiras diversas, por seus intérpretes. Destarte, esperamos contribuir para o debate acerca da natureza da obra de arte, por meio de um entendimento de que esta pode ser simultaneamente singular e plural, sem que qualquer das hipóteses negue a outra: ainda que o compositor tenha a intenção de transmitir uma leitura única de sua obra, seu intérprete naturalmente criará associações divergentes, num processo semelhante ao jogo infantil de telefone-sem-fio. No entanto, como a obra de arte não necessita significar outra coisa que não si mesma, as “distorções” de leitura não implicam em erro por parte do intérprete, mas apontam a pluralidade de interpretações inerentes à obra.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ATKIN, Albert. "Peirce's Theory of Signs", In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Artigo online, último acesso em 13/06/2014, disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>.

ARAI, Kojun. "Artist Interview: Bringing the music of the thousand-year-old shomyo chant tradition to concert hall audiences", In: *Performing arts Network Japan*. The Japan Foundation, 24/5/2007. Artigo online, disponível em: <http://performingarts.jp/E/art_interview/0705/1.html>

BACKUS, John, "Die Reihe: A Scientific Evaluation". In: *Perspectives of New Music*, vol. 1 #1, p. 160. Reimpresso em: *Composer #14*, Londres, 1964, p. 16-20.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____ (org.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BERGSTEIN, Barry. "Miles Davis and Karlheinz Stockhausen: A Reciprocal Relationship". In: *The Musical Quarterly*, Vol. 76, No. 4 (Winter, 1992): p. 502-525

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1997.

BOYD, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge: Belknap Press, 2009.

BRATTICO, Elvira. et al. "Musical scale properties are automatically processed in the human auditory cortex". In: *Brain Research*, Volume 1117, Issue 1, 30 October 2006, Pages 162-174.

BRAU, Lorie. *Rakugo: Performing Comedy and Cultural Heritage in Contemporary Tokyo*. New York: Lexington books, 2008.

BRITTON, Peter. "Stockhausen's Path to Opera". In: *The Musical Times*, Vol. 126, nº 1711 (Sep. 1985), pp. 515-521.

CAVALCANTE, Sandra M. S. *O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG: Belo Horizonte, 2009.

- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDEW, Cornelius. *Stockhausen Serves Imperialism*. London: Latimer New Dimensions Limited, 1974.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2005.
- COENEN, Alcedo. "Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), pp. 200-225.
- COTT, Jonathan. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- FOKKER, Adriaan D. "Wherefore, and Why?". In: *Die Reihe* #8, Die Reihe #2. Bryn Mawr: Theodore Presser Company/Universal Edition, 1968: p. 68.
- GALLIARI, Alain. "Ouvrez les guillemets". In: *Résonance*, no 9, octobre 1995
- GARFIAS, Robert. "Gradual Modifications of the Gagaku Tradition". In: *Ethnomusicology*, Vol. 4, No. 1 (Jan., 1960): p. 16-19.
- GODWIN, Joscelyn. "Stockhausen's Donnerstag Aus Licht and Gnosticism". In: HANEGRAAF, Wouter; VAN DEN BROEK, Roelof. *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*. New York: SUNY Press, 1998, pp. 347-358.
- HAARHUES, Charles Douglas. *An Original Composition, Symphony nº. 1, and the Realization of Western and Japanese Influences in Takemitsu's "November Steps": A Dissertation*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2005.
- HEILE, Björn. "Weltmusik and the globalization of new music". In: *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Farnham: Ashgate, 2009, p. 101-121.
- _____. "'Transcending Quotation': Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's 'Die Stücke der Windrose für Salonorchester'". In: *Music Analysis*, Vol. 23, No. 1 (Mar., 2004), pp. 57-85.
- HERMAN, David; et al. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University, 2012. Artigo online, último acesso em 19/06/2014, disponível em: <<https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Herman%20Narrative.pdf>>.
- HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, 2002
- INGRAM, James. *On Being Invisible*. Artigo online, último acesso em 24/07/2014, disponível em: <<http://james-ingram-act-two.de/stockhausen/OnBeingInvisible/onBeingInvisible.html>>

JACKSON, Paul. *Stockhausen's New Morphology of Time*. 2008. Artigo online, disponível em: <<http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/spheres/files/2008/07/Stockhausens-New-Morphology-of-Time.pdf>>. Último acesso em 12/02/2015.

KÁRPÁTI, János. "Tonality in Japanese Court Music". In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 25, Fasc. 1/4 (1983), pp. 171- 182.

KEENE, Donald. "Japanese Aesthetics". In: *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 293-306.

KOHL, Jerome. "Into the Middleground: Formula Syntax in Stockhausen's Licht", In: *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2 (Summer, 1990), p. 264.

_____. "The Evolution of Macro- and Micro-Time Relations in Stockhausen's Recent Music", In: *Perspectives of New Music*, Vol. 22, No. 1/2 (Autumn, 1983 - Summer, 1984), pp. 147-185.

KORSYN, Kevin. "Towards a New Poetics of Musical Influence". In: *Music Analysis*, Vol. 10, No. 1/2 (Mar. - Jul., 1991), p. 3-72.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KURTZ, Michael. *Stockhausen: A Biography*. London and Boston: Faber and Faber, 1992.

MACONIE, Robin (org.). *Stockhausen sobre a música: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Tradução Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.

_____. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

MALM, William P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Japão: Kodansha International Ltd., 2000.

MAYUZUMI, Toshiro. "Traditional Elements as a Creative Source for Composition". In: *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 16 (1964), pp. 38-39.

McADAMS, Stephen. *Psychological constraints on form-bearing dimensions in music*. IRCAM, 1989. Artigo online, último acesso em 19/06/2014, disponível em: <<http://articles.ircam.fr/textes/McAdams89a/>>.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista: Ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

_____. *Música para ouvir (e ver)*. Entrevista à Alexandre Charro, publicada na Revista +soma em 20/01/2012. Artigo online, último acesso em 14/06/2014. Disponível em: <<http://soma.am/noticia/flo-menezes--musica-para-ouvir-e-ver>>.

MESQUITA, Marcos. “Duração e cálculo: reflexões de alguns compositores entre as décadas de 1930 e 1960”. In: *Música em Perspectiva*, vol. 5, nº 2. Ed. por Rosane Cardoso de Araújo e Norton Dudeque. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, outubro de 2012, p. 48-64. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/article/view/32314>>

MIKI, Minoru. *Composing for Japanese Instruments*. Rochester: University of Rochester Press, 2008.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: UNESP, 2009.

RINALDI, Arthur. *A música é uma linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.

ROSE, François; KAPUSCINSKI, Jaroslaw. *Japanese Traditional Orchestral Music: The Correlation between Time and Timbre*. Apresentado na 5th Conference on International Musicology (Paris, 2009). Artigo online, último acesso em 19/06/2014, disponível em: <<https://ccrma.stanford.edu/groups/gagaku/index.html>>, 2010.

SAID, Edward. *Orientalism*. 2nd reprint with a new afterword. New York: Penguin, 1995.

SAUNDERS, Rebecca; SAUNDERS, James. *Interview with Rebecca Saunders*. 2006. Artigo online, disponível em: <<http://www.james-saunders.com/interview-with-rebecca-saunders/>>. Último acesso em 29/04/2015.

SCHERZINGER, Martin. “The ‘New Poetics’ of Musical Influence: A Response to Kevin Korsyn Towards a New Poetics of Musical Influence by Kevin Korsyn”. In: *Music Analysis*, Vol. 13, No. 2/3, Twentieth-Century Music Double Issue (Jul. - Oct., 1994), pp. 298-309.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. “Leitura, texto, intertextualidade, paródia”. In: *Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*. Maringá, v. 25, no. 2, p. 211-220, 2003.

STAMBAUGH, Joan. *Impermanence is Buddha-nature: Dōgen’s Understanding of Temporality*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

STOCKHAUSEN, Karlheinz; KOHL, Jerome. “Electroacoustic Performance Practice”. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 34, Nº 1 (Winter, 1996), p. 74-105.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Structure and Experiential Time”. In: *Die Reihe* #2. Bryn Mawr: Theodore Presser Company/Universal Edition, 1958, p. 64-74.

_____. “...how time passes...”. In: *Die Reihe* #3. Bryn Mawr: Theodore Presser Company/Universal Edition, 1959: p. 10-40.

_____. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik 1*. Cologne: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963.

_____. *Texte zur Musik, 1970-1977, Band 4*. Köln: DuMont Buchverlag, 1978, p. 346-357.

_____. *Texte zur Musik 1977-1984, Band 5: Komposition*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989a.

_____. *Texte zur Musik 1977-1984, Band 6: Interpretation*. Köln: DuMont Buchverlag, 1989b.

_____. *Every Day Brings New Discoveries*. 08/11/1991. Anders Beyer. Kürten: Danish Radio. Transcrição em texto. Recebido de Kathinka Pasveer, em comunicação pessoal com a Stockhausen-stiftung. PASVEER, Kathinka. Re: Information [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <ivancmonteiro@gmail.com>, em: 10/09/2013.

_____. *Whenever we hear sounds we are changed*. Entrevista à Malcolm Ball, em dezembro de 1997. Artigo online, último acesso em 06/08/2014. Disponível em: <http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html>.

_____. *Catálogo de obras*. Artigo online, último acesso em 03/04/2015. Disponível em: <http://www.karlheinztstockhausen.org/complete_list_of_works_english.htm>.

STOJANOVA, Ivanka. "The total artwork in Karlheinz Stockhausen's Licht: 'in the beyond – always and forever'". In: *Anais do II Simpom*. São Paulo, 2012: p. 71~87.

_____. "Karlheinz Stockhausen et la métaphore lumineuse". In: *Entre détermination et aventure: Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 127-149.

TAKEMITSU, Tōru. *Confronting Silence: Selected Writings*. Lanham: Scarecrow Press, 1995.

_____. "Contemporary music in Japan". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 27, N° 2. (Summer, 1989): p. 198-204.

TANNENBAUM, Mya. *Conversations with Stockhausen*. New York: Oxford University Press, 1987.

TOKITA, Alison M.; HUGHES, David W. *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2008.

VALENTE, Rodolfo. *Generalização da periodicidade: um estudo sobre Apostrophe et Six Réflexions de Henri Pousseur*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

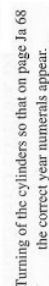
WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers GmbH, 1996.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Palestra 1 (Musical Forming)*. Institute of Contemporary Arts, London. 13/02/1972, acesso online em quatro partes: <<https://www.youtube.com/watch?v=lYmMXB0e17E>> (1/4); <<https://www.youtube.com/watch?v=UMsPzuP8sXU>> (2/4); <<https://www.youtube.com/watch?v=NMvpb8b06H4>> (3/4); <<https://www.youtube.com/watch?v=zMDvbwbG6JU>> (4/4).

_____. *Palestra 7 (Mantra)*. Imperial College, London. 19/07/1973, acesso online em três partes: <<https://www.youtube.com/watch?v=X8K9gkuHpMo>> (1/3); <https://www.youtube.com/watch?v=QASwHLZ_fBE> (2/3); <<https://www.youtube.com/watch?v=XHmcJgJiVe8>> (3/3).

_____. *DER JAHRESLAUF: für Modernes Orchester, Tonband, Klangregisseur* (Partitur – Werk Nr. 47 1/2). Kürten: Stockhausen-Verlag, 1994a.

_____. *JAHRESLAUF: für Modernes Orchester, Tonband, Klangregisseur* (Partitur – Werk Nr. 47). Kürten: Stockhausen-Verlag, 1994b.



MILLENNIUM-RUNNER: 1x over the numeral 1; from year 2000 onwards, 1x over the numeral 2 (see explanation).
CENTURY-RUNNER: 9x over the numeral 9 or – depending on the year – over the respective century numeral.
DECADE-RUNNER: 56x over the numeral 7 or – depending on the year – over the respective decade numeral.
YEAR-RUNNER: 51 x 7 = 357x over the numeral 7 or – depending on the year – over the respective year numeral.

ANEXO II

Excertos da partitura de *JAHRESLAUF* (werk nº 47), de K. Stockhausen.

DER JAHRESLAUF – P. 2

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

○ = Ganze Noten werden bis zur nächsten Note der eigenen Stimme gehalten (auch über die gestrichelte Linie hinaus); bei Tonwiederholung soll man den weichen Einschwingvorgang des folgenden Tones durch eine kurze Zäsur verdeutlichen.

LANGE TÖNE – aus- und einatmen beliebig wechseln / bis Takt 173 **manchmal** einen langen Ton *vibrato* oder *Flutterzunge* (Harmonium *vibrato* und/oder *Schwebung* und/oder *Register-Änderung* oder *schnelle Repetition*)

3 Harmoniums
oder
Synthesizer /
Sampler
oder
Sho

(Harmoniums z. B. *Vox humana* – *Aeolsharfe* – *Vox coelestis*)

Jahrtausende-
Läufer
Walzenuhr

Beim Beginn der Ziffer 1 (ab dem Jahre 2000 Ziffer 2) anfangend, sich äußerst langsam während der gesamten Dauer vom JAHRESLAUF nur 1x über die Ziffer bewegen:

Amboß
oder
Shoko

$\text{♩} = 60$

MODERATO – sehr unregelmäßig

kurze Töne

4x spielen, frei verteilen

Wechsel von einer Klammer zur nächsten fließend

3 Piccolo-
Flöten
oder
Ryuteki

8va

8va

Rhythmen wie Sprache, also trotz der Kürze der Töne Melodie aus Einzelsilben spielen

Jahrhunderte-
Läufer
Walzenuhr

sich während 7 Perioden von Jahrzehnte-Läufer und Bongo (bis Takt 50) 1x über die Ziffer bewegen: zunächst nach vorne, während der nächsten 7er-Periode nach hinten usw.

Bongo
oder
Kakko

Pralltriller mit nur einem Stock

8

synchron mit
Jahrzehnte-Läufer

Jede Tondauer soll der gezeichneten Länge annähernd entsprechen.

Die 3 Sopran-Saxophone spielen wie in einem Gespräch, also nur manchmal mit *dim.* am Ende eines Tones, des öfteren mit Lautstärkeschwankungen während eines Tones und oft mit *cresc.* am Ende und Fortsetzung der Lautstärke nach der Unterbrechung.

klar hörbar, aber nicht solistisch dominierend

die gehaltenen Akkorde etwas leiser spielen

3 Sopran-
Saxophone
oder
Hichiriki

Einsätze der einzelnen Töne ungefähr nach der Zeichnung

Jahrzehnte-
Läufer
Walzenuhr

sich während 7 Perioden von Jahres-Läufer und Großer Trommel 1x über die Ziffer bewegen

schnelle Wende

Große Trommel
oder
Taiko

Einsatz geben

R = rechte Hand weich (Mitte) hart (Rand) etc.
L = linke Hand

weich (Mitte) hart (Rand) etc.

hart = schneller Anschlag

elektr. Cembalo
oder
Synthesizer /
Sampler
oder
Gakuso

Cemb.

$\text{♩} = 16'$

$\text{♩} = 16'$

bei Cembalo vor Akzent abheben

Gitarre
oder
Biwa

Plekttrum *sul pont.*

immer klingen lassen

Jahres-Läufer
Walzenuhr

hinten

vorne

über die Ziffer hin und her laufen, schnelle Wendungen

Jede Ziffer erscheint ruckartig und bleibt dann stehen.

DER JAHRESLAUF – P. 5

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Harmoniums

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

Jahrhunderte-Läufer

Bongo

Sopran-Saxophone

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

43

50

6

7

1

2

3

4

5

6

1

2

3

4

5

6

immer klingen lassen

Noten mit Noten Hals: *tenuto*, Dauern variieren, *vibrato* variieren;
Noten ohne Hals: *staccato*, unregelmäßig.

2x

2x

2x

2x

1

50

6

7

1

2

3

4

5

6

1

2

3

4

5

6

DER JAHRESLAUF – p. 8

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Alle Instrumentalisten sollen vor jeder VERSUCHUNG
umblättern und sich während einer VERSUCHUNG
nicht bewegen.

Harmoniums

Jahrtausende-
Läufer

Amboß

Piccolo-
Flöten

Jahrhunderte-
Läufer

Walzenuhr

Bongo

Sopran-
Saxophone

Jahrzehnte-
Läufer

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

Ja 8

Werk Nr. 47

(1)

85

92

nicht crescendo!

geschlagen

klingen lassen
let sound

(+16)

5

6

7

1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzzstockhausen.org)

Von hier ab zunehmend kürzere Töne (• = kurz), aber nicht wie *staccato*; bei Hüllkurve $\sim \pm 0,5 \text{ Sek.}$
sehr intensiv, größere dynamische Kurven frei.

+ f

Harmoniums

(f)

Die hohen F# sollen nicht hervorstechen (evtl. mf).

> RUCK und
WEITER

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

f

zunächst schneller als vorher, um aufzuholen

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr

(2)
100

Bongo

f

gliss. individuell atmen

poco < p

gliss. poco < p

gliss. poco < p

zunächst schneller als vorher, um aufzuholen

Sopran-Saxophone
(auf die Flöten achten)

-

ca. E
ca. H (BR)
ca. D#

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

(7) 1

Beim Verebben des Applauses Einsatz geben.

$\text{♩} \approx 80$ poco a poco rit.

$\text{♩} = 60$

G# betonen (f)

breit

sehr breit

Cembalo

+ f

von oben anschlagen, aber kein arpeggio

Gitarre

zunächst schneller als vorher, um aufzuholen

Jahres-Läufer

Walzenuhr

(7) 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – P. 25

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Harmoniums N

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten N

Jahrhunderte-Läufer

Bongo

Sopran-Saxophone N evtl. +

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr 100% 7

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

1 2 3

lange Töne, jeden halten bis kurz vor den nächsten der eigenen Stimme

2. und 3. Piccolo ab Takt 200, 1. Piccolo ab Takt 202: bei ALLEN Tönen LANGSAME Glissandi um die notierten Tonhöhen herum, manchmal auch *gliss. accel.* und *gliss. rit.*

alle Einsätze weich

individuell atmen *ad lib.*

gliss. bis ca. Takt 205

ganz allmähliches Glissando

gliss. bis ca. Takt 205

non *gliss.*

bis Takt 234 lange Atempausen, nicht gemeinsam atmen, ohne Akzent wieder einsetzen

WEITER (versuchen, schneller zu gehen als sonst; jedoch durch unsichtbaren Widerstand **langsamer** als bisher)

Dämpfung wegnehmen

Tonwiederholungen mit dynamischer Gestaltung ($\frac{4}{4}$ -Takte betonen, wie üblich)

Cemb. (+16) und Oktavierung

3 3 3 3 16

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Ja 26

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Ja 31

Tonband Gewitter
mit krachendem Donnern

evtl. +
bis 377

Harmoniums

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr

356

GEWITTER und 4 stroboskopische Lampen
sehr schnell und in den folgenden 7 Bongo-Perioden *poco a poco ritardando* bis zur Dunkelheit

evtl. -

Bongo

Sopran-Saxophone

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

♩ = 60

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Metall-Plektrum

Jahres-Läufer

Walzenuhr

(oder → 7 → 1)
schnell

Jeder für sich laut-leise-laut etc.
sehr schnell und in den folgenden ca. 3'16''
poco a poco ritardando bis sehr langsam;
Sho: atmen, wenn nötig.

(Harmoniums so schnell, wie es mit dem Knieschweller möglich ist)

WEITER

jede Note Triller mit unterer kleiner oder großer Sekunde bis zum nächsten Triller
entsetzt nach vorne laufen
und WEITER – schneller als vorher und allmählich wieder im normalen Tempo

poco a poco rit. und unregelmäßig (je 7 Takte)

etc.

Töne UNREGELMÄSSIG auf jeden Takt verteilen

jede Klammer 1x wiederholen

schneller als vorher und allmählich wieder im normalen Tempo

etc. UNREGELMÄSSIG – immer anders

10 SCHLÄGE

nur die Töne am Taktanfang so laut, die anderen leiser; mit Stoppschlägen und verschiedenen Intensitäten

UNREGELMÄSSIG – immer anders

manchmal Töne liegenlassen

10 Töne

in diesem Tonraum

in ganz bizarrer Reihenfolge

möglichst keine Tonwiederholung in einem Takt, Motivwiederholungen vermeiden

sul pont.

jeder Akkord mit schnellem arpeggio, bis T. 398 zunehmend breiteres arpeggio

schnelle Wende

WEITER – schneller als vorher und allmählich wieder im normalen Tempo

entsetzt halb vor und wieder zurück laufen

1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – P. 56

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Harmoniums *f* *f* **FORTSETZUNG ritardando**
jeder ca. 2 Maxima in ca. 4'' unregelmäßig nacheinander

Jahrtausende-Läufer

Amboß *f*

Piccolo-Flöten *evtl. — bis 405* *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Jahrhunderte-Läufer *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

Walzenuhr (7) 370

Bongo *poco a poco ritardando und unregelmäßig* *f* *etc.* **bleibt UNREGELMÄSSIG trotz bestimmter Reihenfolge**

Sopran-Saxophone *f* *f* *f*

Jahrzehnte-Läufer *f* *f* *f*

Walzenuhr 2

Große Trommel *f* 7 7 7 7 6 6 6

Cembalo *f* 7 7 7 7 6 6 6

Gitarre *arpeggi etwas breiter* *f* 16

Jahres-Läufer *f* 7 1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – P. 58

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Harmoniums

alle synchron

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr

(7)

384

poco a poco ritardando und unregelmäßig

Bongo

etc.

Glissandi KURZ

Rhythmus wie räumliche Verteilung

Sopran-Saxophone

bis Schluß-Töne mit *f* auf Taktbeginn spielen

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

4

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

7 1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – p. 60

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Harmoniums

alle synchron

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr (7)

398

Letztes Aufblitzen des stroboskopischen Lichtes, dann ist es GANZ DUNKEL.

Ca. 4 senkrecht von oben scheinende Lampen – unsichtbar fürs Publikum – geben den Musikern Licht. Das Publikum soll nur die phosphoreszierenden Zahlen sehen.

poco a poco ritardando und unregelmäßig

Bongo

Sopran-Saxophone

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

6

Große Trommel

Cembalo

Cembalo + untere Oktave

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

7 1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – p. 61

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Tonband ausblenden

wie am Anfang Seite 2–3 etc., manchmal einen Ton *vibrato* oder *Flzg.*
vor Tönen mit *vibrato* oder *Flzg.* (= Tonrepetition) absetzen

Die Abstände der Töne sollen variieren.

Harmoniums

Jahrtausende-Läufer

Amboß

Piccolo-Flöten

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr

Bongo

Sopran-Saxophone

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr

Große Trommel

Cembalo

Gitarre

Jahres-Läufer

Walzenuhr

alle 3 sehr langsam MORSEN

RUHE

klingen lassen

1 2 3 4 5 6

DER JAHRESLAUF – P. 65

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

Jeder macht unregelmäßig AKZENTE *fp* des jeweiligen Akkordes.

Sho ein- und aus- atmend

N

meno f

Harmoniums

meno f

Jahrtausende-Läufer

ENDSPURT

Amboß

f

accel.

Piccolo-Flöten

f

manchmal *Flzg.* *Triller* *Gliss.*

Jahrhunderte-Läufer

ENDSPURT

Walzenuhr

(8)

2 Hilfs-Schiedsrichter kommen unauffällig von links und rechts und halten ein weißes Zielband in Brusthöhe am vorderen Ende der Ziffern.

LICHT

433

12

13

14

Bongo

f

non crescendo

Sopran-Saxophone

f

Jahrzehnte-Läufer

ENDSPURT

Walzenuhr

4

(+)

Große Trommel

J = 60 *mf* (nicht lauter)

Cembalo

f

Gitarre

J = 60 *f* **ENDSPURT**

Jahres-Läufer

Walzenuhr

7

1

2

3

4

5

6

DER JAHRESLAUF – p. 67

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany
(www.karlheinzstockhausen.org)

unregelmäßig AKZENTE *ffp accel.*

(*f. ff*)
Harmoniums
(*f. ff*)

Jahrtausende-Läufer

Amboß
ff
schnell
poco rit.
ca. mf
ff

Piccolo-Flöten
ff
manchmal *Flz.g.*
Triller
Gliss.

Jahrhunderte-Läufer

Walzenuhr
(8) (ab dem Jahre 2000 Walze über Ziffer 9 hinaus auf die entsprechende Jahrhunderte-Zahl vordrehen bis Takt 454)
Schiedsrichter und der 3. Hilfs-Schiedsrichter kommen links und rechts zum Zielband und stellen sich neben die beiden anderen Hilfs-Schiedsrichter.
Alle 4 halten Stoppuhr in die Höhe.

LICHT
(447) (19) (20) (21)

Bongo
ff

Sopran-Saxophone
ff
poco

Jahrzehnte-Läufer

Walzenuhr
(6) (bei einer Jahrzehnte-Ziffer über 7 hinaus die Walze bis Takt 454 schnell weiterdrehen bis zur richtigen Ziffer: siehe Vorwort)

Große Trommel
ca. 72
ff
senza cresc.
poco rit.

Cembalo
ca. 72
Cembalo immer alle Töne halten

Gitarre
ca. 72
ff

Jahres-Läufer

Walzenuhr
(7) 1 2 3 4 5 6
(Von hier ab die Walzenuhr schnell weiterdrehen, so daß in T. 454 die richtige Jahreszahl erscheint: siehe Vorwort.)

3 Melodikas
(Hohner-
Blasinstrument
mit Tasten)
oder
Akkordeons
oder
Sho

atmen: aus

Von hier ab spielt jeder 2 oder 3
Akkorde pro Takt;
Rhythmus individuell frei
und immer variieren.

etc.

Akkorde immer in dieser Reihenfolge 1–11 wiederholen

Melodikas oder Akkordeons spielen in jedem Akkord nur so viele Töne von unten oder oben,
wie man greifen kann.

tragbares Instr. wie
Amboß
oder *Shoko*
(oder 2 *Cymbales*
antiques)

**3 Piccolo -
Flöten**
oder
Ryuteki

Bewegung der 3 Piccolo-Flöten mitregeln bis zum Schluß

wie S. 11–16 auswendig spielen,
oder – falls nicht möglich – so
ähnlich improvisieren

das ganze SOLO von Partitur-Seite 11–16 auswendig spielen, Schlußtriller 2 Takte halten, dann das Solo wiederholen

immer $\frac{2}{\text{J}}$ } gr. Sek. und kl. Sek. unregelmäßig
wechselnd bis oben hin, dann
wieder unten anfangen

gegen Ende
alle Flöten

langsames SCHREIT-TEMPO
♩ = 45

Alle gehen in der Lautstärke mit 1. Flöte parallel.

455 1. Piccolo-Spieler und 1. Saxophon-Spieler gehen außen (zum Publikum).

Bongo
oder
Kakko
(umgehängt)

**3 Sopran-
Saxophone**
oder
Hichiriki

- pro Takt 2 oder 3 Schläge
- immer variieren

pro Takt 2 Töne
immer im Rhythmus variieren

geringe
Glissando-
Variationen,
Ornamente
ad lib

Der (die) *Große-Trommel-Spieler(in)* hebt den Schlägel, gibt den Einsatz für die *Schluß-Prozession* und synchronisiert – zusammen mit der 1. Piccolo-Flöte – das Ensemble. Ein Geläute von *Geisha-Glocken* (Tonband) begleitet die Prozession nach links und wird allmählich aus-

geblendet. Die Musiker schreiten in gelassenen synchronen Schritten nach links hinaus, dann auch aus dem Bühnenraum in weitere Räume oder ins Treppenhaus, und verklingen in weiter Ferne. Während der ganzen Prozession hört man die 1. Piccolo-Flöte etwas lauter (über Sender)

als die anderen Instrumente. Alle Instrumente sind über die Mikrophone und Sender der drei Flöten-Spieler(innen) ein wenig verstärkt und können ganz allmählich bis zu völliger Stille ausgeblendet werden.

tragbare tiefe
Trommel

Während PROZESSION:
4 AUX-Monitore $\Rightarrow$ AUS,
nach Schluß wieder EIN
für II. Akt.

Gitarre
oder
Biwa

 Rhythmus wie Melodika- (Akkordeon- bzw. *Sho*-) Spieler, und Akkorde frei aus deren Akkorden auswählen (in die Gitarren-Lage transponiert).