

Ensaio Stockhausen permanece

Flo Menezes

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENEZES, F. Stockhausen permanece. In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 53-71. ISBN: 978-85-95462-88-5.

<https://doi.org/10.7476/9788595462885.0004>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

STOCKHAUSEN PERMANECE¹

Stockhausen permanecerá como um dos grandes criadores da segunda metade do século XX

(Pierre Boulez na imprensa francesa em 7 de dezembro de 2007, ao saber da morte de Stockhausen, ocorrida dois dias antes)

Ícone da vanguarda

Pierre Boulez certa vez escreveu, acertadamente, sobre a grandeza de Igor Stravinsky: “Stravinsky permanece” (Boulez, 1995, p.75-136). Robin Maconie, ao início dessas conferências londrinas de Karlheinz Stockhausen, assevera sobre sua obra: “Sua música permanece”. As conferências, de 1971, datam do mesmo ano em que nos deixava Stravinsky. Agora, vertidas para o português, elas marcam o desaparecimento do próprio Stockhausen, falecido há três meses, em 5 de dezembro de 2007, aos 79 anos de idade.

Tais datas não são casuais. Sincronizam a vida de alguns poucos gênios, criadores especiais que marcam sua época. E quanto a isso, não resta dúvida que Arnold Schoenberg e Stravinsky estão para a primeira metade do século XX assim como Luciano Berio e Stockhausen estão para a segunda. Ao lado desses gênios figuram, claro, outros tantos nomes geniais no escalão de primeiro time da criação musical contemporânea: Anton Webern, Alban Berg, Edgar Varèse, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók,

¹ Texto concebido como prefácio para a tradução brasileira das conferências londrinas de Stockhausen (Menezes, 2009).

Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage, Iannis Xenakis, György Ligeti... Dentre todos esses nomes, contudo, e mesmo considerando a grandeza insuperável de um Berio, nenhum criador pode igualar-se a Stockhausen em seu papel desbravador e pioneiro no terreno da investigação mais radical da composição. É nesse sentido que não seria nenhum exagero afirmar que Stockhausen é, indubitavelmente, o grande ícone da vanguarda musical que conheceu a era moderna.

Não foi um grande teórico, ao menos não o foi no mesmo nível de Schoenberg, Boulez, Pousseur ou Ligeti. Seus escritos, numerosos, relatam mais suas próprias invenções do que procuram estabelecer balanços críticos e estéticos sobre sua época. São, num certo sentido, complementos estéticos e até mesmo biográficos para a divulgação de sua própria poética. É claro que nenhum texto teórico é isento de responsabilidade quando oriundo das mãos de gênios desse calibre, e isto independentemente do ângulo pelo qual se veja a questão. Ao escrever, em inúmeras ocasiões, sobre o triunvirato constituído por Schoenberg, Berg e Webern, Boulez transparece sua visão propriamente *poético-musical* e acaba por defender posturas e atitudes bastante claras, inconfundíveis e pessoais diante de problemas cruciais da linguagem musical. O mesmo é válido para os admiráveis escritos de Pousseur e do próprio Schoenberg. Da mesma forma, e revertendo a equação, os textos de Stockhausen tecem considerações sintomáticas e significativas sobre aspectos fundamentais da estética musical contemporânea, mesmo se permanecem estreitamente ligados à sua própria obra musical. O aspecto dominante das elaborações teóricas diverge substancialmente, contudo, se compararmos os textos de Stockhausen com os de seus companheiros de viagem: no caso do mestre alemão, os textos pontuam sempre seu próprio fazer, elegendo sua própria obra como foco principal.

Como quer que seja, a grandeza de sua música enaltece a importância de seus escritos, e essas conferências londrinas revelam-se, sob este aspecto, de suma importância para compreender a música de um dos maiores músicos que a história conheceu até nossos dias. Lendo-as, deparamo-nos com algumas de suas ideias basilares que fizeram de sua figura a grande referência de radicalidade da Música Nova, além de revelar, se comparadas aos inúmeros volumes publicados de seus textos e sem deixar de trazer à luz aspectos biográficos do compositor, um impressionante poder de síntese de sua essência poética.

Aversão a “esquerdistas”

O primeiro aspecto que nos chama a atenção dá-se quando Stockhausen relata sua infância e as atividades de seu pai, reportando-se à presença de “esquerdistas primitivos” em sua aldeia.

Confrontada com o poder de organização quase neurótico que possuía Stockhausen, o que lhe auxiliou, e em muito, na elaboração minuciosa de suas obras ao longo de toda a sua vida, mas que ao mesmo tempo estabelece fortes conexões com a *Ordnung* (ordem) do espírito alemão,² tal aversão às ideias políticas de esquerda faz facilmente a ponte para que interpretemos Stockhausen como um típico criador reacionário da vanguarda. Daí para classificá-lo como “servidor do imperialismo”, como o fez seu ex-assistente Cornelius Cardew (1974), é um minúsculo pulo.

Nada, porém, mais perigoso e maniqueísta que isso. Como todo criador de uma obra de tal porte, as realizações e posturas de Stockhausen demonstram possuir antes de mais nada uma enorme complexidade, e classificá-lo como antirrevolucionário ou simplesmente reacionário por manifestar, aqui e acolá, opiniões bastante questionáveis a respeito de política ou de questões sociais revelaria, no mínimo, uma postura nada condizente com as tendências mais progressistas da própria história do marxismo, de Marx a Lênin ou Trotsky, para falarmos, aqui, apenas dos mais revolucionários dentre os líderes históricos do pensamento de esquerda.

Admirar e saber apreciar a obra de um gênio não significa compactuar *ipsis litteris* com suas ideias, nem mesmo com todos os aspectos de sua obra, quanto menos de sua vida. Nenhum criador capaz de ter gerado uma tal rede de relações complexas deixará de oferecer às interpretações e releituras de seu legado aspectos por vezes contraditórios, provenientes de circunstâncias elas mesmas complexas e multilaterais que cunharam significativos momentos de sua vivência pessoal e artística ao longo de seu percurso criativo. Viver é, em certo sentido, emaranhar-se, ainda que não se deva aqui, sob o pretexto da complexidade e da multilateralidade dos momentos vividos, isentar-se de responsabilidade quanto à busca, sempre necessária, de um mínimo de coerência em nossos propósitos, quanto mais se nos propusermos a edificar, ao

2 O próprio Stockhausen afirma a esse respeito ainda nesse primeiro capítulo: “Sempre fui uma pessoa organizada. Está em meu sangue” (Menezes, 2009).

longo de nossas curtas vidas, obras que pretendam adentrar o rol da longa e perdurável Arte.

É nesse sentido que o próprio Stockhausen afirma, ao final desse primeiro capítulo, que “pessoas agindo coletivamente em larga escala [podem] tornar-se completamente impessoais e despreocupadas, importando-se apenas com vencer”, alertando-nos contra as massas de manobra que solavancam grandes quantidades de pessoas hipnotizadas em circunstâncias que o marxismo classificaria como típicas da alienação.

Se aquele comentário pode ser visto como indo em certo sentido, este haverá de sê-lo no sentido oposto, e reduzir todas as ações e posturas como possuindo um único sentido vai contra o anseio mais propriamente revolucionário de que foram capazes as mais autênticas ideologias de esquerda: emancipar o homem, fazendo-o apropriar o legado das obras passadas para alimentar as criações presentes e futuras.

Em poucas palavras: não será o fato de Stockhausen ter sido, por vezes, efetivamente um reacionário que sua obra deixará de ser revolucionária no sentido mais “esquerdista” do termo. E, sob este aspecto, poucos foram os músicos do século passado que propuseram atitudes e posturas estéticas tão avançadas quanto as de Stockhausen. É a toda a humanidade que tais proposições se dirigem, a uma humanidade a ser ainda, claro, emancipada, mas que poderá usufruir, e muito, do legado stockhauseniano.

Músicas, diferenças e limitações

“A ideia de que toda música é para todo mundo é igualmente ridícula.” Dessa forma Stockhausen se manifesta, logo ao início de sua segunda conferência, acerca das diferenças entre os homens diante da música. E tem nisso toda a razão. O conceito mesmo de “público” no singular é algo de que devemos suspeitar (cf. Menezes, 2006b, p.435-6). Uma sociedade radicalmente pluralista e verdadeiramente democrática primária pelas diferenças, não pelo nivelamento estético entre os homens.

Stockhausen salienta, nesse aspecto, que o diferencial da diferença – perdoem-me pelo aparente pleonasma – reside na determinação: possuir um talento não faz a diferença; exercê-lo a fundo, sim. E é nesse contexto que o poder de organização de Stockhausen mais tem que ver com seu

impressionante poder de trabalho do que com qualquer atitude duvidosa, daquelas às quais já nos referimos. E é igualmente por esse viés que podemos entender o grande valor de sua postura diante da vida como criador.

Algo de que jamais poderemos duvidar diante de Stockhausen é sua integridade em face do fato artístico. Cultivou, com legitimidade, atitudes excêntricas ou insólitas. Devotou sua inteira vida à sua obra. Adotou a sistemática, em distinção a todos os demais compositores da história da música, de grafar cada obra sua invariavelmente com todas as letras maiúsculas. Vestia um mesmo tipo de camisa mexicana, branca, desde os anos 1970, tendo abolido ternos ou obrigatoriedades de qualquer espécie quanto a vestimentas, independentemente da situação. Vivia, no dia a dia, “enclausurado” em sua casa, no vilarejo de Kürten, nos arredores de Colônia, num alucinante e rigoroso ritmo de trabalho, compondo todos os dias, envolto às suas duas (belas) mulheres, ambas musicistas de primeiro time, uma no clarinete, outra na flauta. Constituiu sua própria fundação (Stockhausen Stiftung), sua própria editora (Stockhausen Verlag).

Conseguiu isso, claro, mediante o poder econômico que tinha, tendo aproveitado, e bem, a circunstância político-econômica do pós-guerra e a necessidade que a Alemanha teve de eleger um grande criador de vanguarda para tirá-la do fundo do poço. Aliado a seu talento e a esse seu poder de organização, o desempenho desse papel possibilitou-lhe uma vida a que poucos, pouquíssimos têm direito na dura batalha, quase insana, da música contemporânea em sociedades capitalistas ou burocratizadas (como as que se autodenominavam socialistas e que acabaram por readaptar-se às tentações capitalistas).

Nesse caso, Stockhausen serviu-se do imperialismo, assim como cada um de nós o faz, por necessidade de sobrevivência, quando pode, e assim como até mesmo Lênin o fez, quando aceitou a oferta imperialista e pegou o “trem blindado” germânico rumo à Rússia, onde, ao invés de desestabilizar o governo provisório para presumivelmente facilitar a infiltração imperialista do reino germânico, acabou desestabilizando-o, sim, porém para levar adiante a Revolução de Outubro.

Ingênuas tais comparações? É bem possível que sejam fruto de um idealismo pós-romântico, mas de toda forma há de se ter claro: a percepção dos sons só terá a perder se nos negarmos a ouvir Stockhausen.

Movimentos, material, intuição

Na segunda conferência, outras ideias substanciais fazem-se presentes. Stockhausen vai ao encontro de Adorno, sem citá-lo, ao proclamar-se contra a poluição sonora do mundo atual, pior, a seu ver, que a visual, aspecto esse que corrobora a noção de regressão da audição tão bem apontada pelo filósofo da Escola de Frankfurt. Defende a gravação como importante veículo de divulgação do fazer musical, fazendo eco, mais uma vez sem que estabelecesse tal paralelo por si próprio, com o papel desempenhado pelo gênio de Glenn Gould a esse respeito. Enaltece, por fim, o papel crucial da mobilidade dos sons no espaço enquanto um dos critérios mais fundamentais da composição musical, no que foi, com *Gesang der Jünglinge* de 1955-1956, o grande precursor.

Ao salientar a relevância e a necessidade das íntimas relações entre material musical e composição, transparece sua adesão irreversível ao pensamento de cunho serial na busca pela *organicidade* do tecido musical. Revela, nesse sentido, uma ascendência tipicamente germânica que remonta a Schoenberg, Brahms, mesmo Liszt, até chegarmos a Beethoven. Nisso, Stockhausen transcende a noção de *série* para aquém e para além do serialismo em sentido estrito. Ampara-se na experiência serial como quem, em meio a uma viagem, estaciona seu carro para curtir um belvedere. Sabe que está em vias de percurso e aproveita a situação geográfica para poder vislumbrar terrenos mais distantes e avistar de relance aonde quer chegar, mas a essência da busca é a própria viagem. Ser serialista, portanto, transcende a experiência propriamente serial, da qual foi, aliás, o principal protagonista ao lado de Boulez.

E por tal ângulo vemos o quão limitada é a visão acerca do serialismo como algo puramente cerebral. Ela provém, isto sim, de um desconhecimento *vivencial* ou ao menos analítico em relação às obras seriais integrais mais radicais. E como é sempre mais fácil meter o pau no que não se conhece bem do que reconhecer a própria ignorância, propagam-se ideias falsas, incompletas, tendenciosas.

A chave da questão reside em uma simples frase do próprio Stockhausen em meio a esta segunda conferência: “Intuição, para mim, é um nível mais alto de consciência acima e além do mental”. E logo adiante: “A intuição está sempre presente, como fonte”.

Será no bojo de tais colocações que Stockhausen admitirá, então, residir na influência que recebe de todo o fazer humano passado e de suas aquisições o substrato de suas intuições, estendendo o rol dessas influências ao cosmo, em atitude mística e – por que não? – legítima.

Claro, a forma despojada e generosa de tais asserções contrasta cabalmente com a postura quase doentia, proveniente talvez do hábito de auto-defesa de que se mune toda a vanguarda, por meio da qual tendia a negar o valor de quem quer que fosse além de si mesmo. Foi o que ocorreu certa vez, em 2001, quando, conversando com Stockhausen em sua cozinha por algumas horas, ele me falou mal de toda a humanidade³. Não importa quem: Mozart, Boulez, Cézanne, Mondrian, todos eram ingênuos, incompletos. Esboçaram apenas. Mas nada disso conta muito. Pois quando a guarda estava baixa, podia-se perceber a translucidez de Stockhausen.

Magia

A produção de Stockhausen pode ser vista, *grosso modo*, como tendo três grandes fases. A primeira é aquela na qual o compositor torna-se um dos protagonistas da música serial integral, indo de suas primeiras composições até o final dos anos 1950. A segunda fase, que caracteriza sobretudo a década de 1960, é batizada de “música intuitiva”: nela Stockhausen chega a abolir a escrita tradicional e adentra o rol da improvisação musical dirigida, exercitada sob rigorosos critérios compositivos, porém com bastante liberdade, sempre a partir de conjuntos com vários intérpretes em que a intersecção das subjetividades constitui o substrato mais fundamental do êxito ou malogro das iniciativas. A última fase, que tem início em 1970 e que perdurou até as últimas criações do compositor, é cunhada pela noção de *fórmula*, uma superestrutura musical (intervalos, durações, timbres, proporções, perfis, gestos) que resgata, num certo sentido, o anseio totalizante da série generalizada dos anos 1950, aliando o rigor da estruturação a um certo aspecto “mágico” da formulação da ideia musical. Não é em vão que Stockhausen designa cada

3 Isso ocorreu em julho de 2001, em longa visita que lhe fiz em sua casa por ocasião de um dos dois cursos de análise que ministrei (1999 e 2001) nos *Stockhausen Kurse*, a seu convite, em Kürten, sua cidade.

uma de tais estruturações polivalentes como *fórmula* (*Formel*), e a obra fundante de tal poética é justamente a que revela de modo mais crasso sua ponte com a meditação transcendental da Índia: *Mantra* para dois pianos e moduladores em anel, de 1970.

Curiosamente, entretanto, a noção de fórmula, ainda que apareça nessas conferências de 1971 ao se referir a Messiaen ou a Webern, será aplicada às suas composições somente a partir de 1974, quando da composição de *Inori* para grande orquestra e um ou dois mímicos de gestos religiosos. Como em Stravinsky – se pensarmos em *Symphonies pour Instruments à Vent* de 1920 na passagem do período russo ao neoclássico, ou em *Agon* (1953-57), na que vai do neoclássico à sua última fase, serial –, grandes obras marcaram os momentos de transição entre essas três fases, mais especificamente *Kontakte* (1958-60), quando da transição do serialismo para a música intuitiva, e justamente *Mantra* e *Inori*, quando da passagem da fase intuitiva para a música por fórmulas.

No terceiro capítulo, que gira em torno de dois conceitos cruciais da era serial – *pontos* (música pontilhista) e *grupos*, aliás definidos no texto de modo exemplar –, tece interessantes comentários sobre a importância do silêncio em Messiaen e formula um dos conceitos mais significativos da Música Nova, o qual não teria sido tão decisivo não fosse o papel desempenhado por Stockhausen, qual seja: o deslocamento do foco perceptivo do som enquanto fenômeno do tempo ao tempo enquanto fenômeno do som.⁴ Citando o biólogo alemão Viktor von Weizsäcker, Stockhausen pondera que “as coisas não estão no tempo, mas antes o tempo é que está nas coisas”.⁵

Tal inversão de foco constituiu um dos passos mais decisivos da música radical, e teria sido impensável sem a experiência insubstituível da composição com meios eletroacústicos. Afinal, como bem afirmou Luciano Berio ao se reportar ao deslumbramento dos compositores que se enveredavam pela experiência em estúdio eletrônico, no laboratório podia-se, enfim, “cortar o tempo com a tesoura”. Tal situação tirava o compositor das amarras das grades da notação rítmica tradicional e abria um leque infinito de novas possibilidades de exploração do tempo. Aos poucos, curtia-se o som pelas suas

4 Sobre essa problemática, redigi texto circunstanciado intitulado “Do som do tempo ao tempo do som” (Menezes, 1998a, p.33-41).

5 Stockhausen retomará a menção ao biólogo Weizsäcker na conferência sobre os critérios da música eletrônica.

qualidades internas, apreciando sua morfologia com forma soberba de percepção musical. Daí a tendência em Stockhausen, que se verificou particularmente a partir de *Kontakte*, para estender os sons, percebendo-os em seus mínimos detalhes.

E é a partir dessa experiência que se pode compreender a estratégia de Stockhausen quanto à abordagem das medidas de tempo em suas obras. Tendeu, no decurso dos anos, a abordar medidas temporais cada vez menores com dilatações proporcionalmente cada vez maiores das estruturas musicais. *Sternklang* (1971) enfoca os ciclos cósmicos; *Tierkreis* (1975-76) aborda os meses do ano; o ciclo operístico *Licht* (1977-2005) – obra-chave que, pela sua magnitude, o fez comparável a um Richard Wagner da era moderna – tem como fundamento os dias da semana; *Klang*, seu último ciclo de obras, que ficou incompleto, enfoca as horas do dia. Se Stockhausen vivesse mais longos anos, teria como meta compor sobre os minutos das horas e, posteriormente, sobre os segundos dos minutos. Mas a cada nova etapa – com exceção de *Sternklang*, de duração variável e que pode levar dias –, a duração de cada intento desta “família de obras” superava a criação anterior, e para concluir todas as medidas de tempo seria necessário a vida eterna...⁶

Se o projeto stockhauseniano revelou-se, sob tal ângulo, essencialmente utópico, é na proposição concreta de uma percepção ínfima, detalhada e sobretudo prazerosa de todos os mínimos percursos de tempo dos espectros, fechando cada vez mais o foco auditivo em direção ao poro do som, que vemos a *topia* mágica de suas formulações.

Número 7 e muitos zigue-zagues

Na conferência sobre a composição estatística Stockhausen esclarece o porquê de grande parte de sua teoria estar amparada pela ideia de que a percepção musical (ou acústica) se organiza basicamente em sete regiões. “E sete: com sete a massa começa”. Reporta-se, aí, a percepção globalizante de

6 É claro que, ciente de sua idade e pisando no chão – e em sintonia com o velho ditado latino que diz: “*Motus in fine velocior*” (“o movimento no fim é mais rápido”, título, aliás, de uma de minhas obras acusmáticas, *in memoriam* de Stockhausen) –, Stockhausen tratou de acelerar o processo de composição de *Klang*, ainda que a obra tenha permanecido, mesmo assim, inacabada.

um conjunto de notas em um dado contexto. Quando tal agregado atinge a marca das sete notas, tende-se a perceber mais o *gesto* do que a singularidade de cada elemento de altura sonora. Faz-se presente a *entidade* sonora: algo que porta já um sentido próprio, decorrente do agrupamento de seus elementos e de sua interação, constituindo uma rede de relações que “mascaram” a percepção unitária dos elementos singulares. Por mais que haja um “*continuum* entre a determinação completa e a variabilidade extrema”, com tal asserção Stockhausen aponta para a relevância das formulações precisas: aquelas que se dão conta da importância das entidades, dos perfis, dos modelamentos das massas.

As observações de Stockhausen são de todo pertinentes, ainda que sua tendência seja ver sua própria obra como a única capaz de encampar tais ideias. Ao final dessa conferência, lança farpas, de modo indireto, à música de Ligeti, Xenakis, Penderecki ou Feldman pelo viés de uma interessante crítica à produção forçada de estilos musicais. Mas em que pese tal visão exclusivista, minimizando o valor de toda diferença, há de se admitir que a riqueza da música de Stockhausen sobrevém, entre outras coisas, de seu incrível poder de “negação” de si mesmo: quando todos se metiam a fazer o que ele propunha, mudava de supetão o curso dos acontecimentos. Foi assim com a música eletrônica realizada exclusivamente com sons senoidais ao início dos anos 1950: quando começou a fazê-la com o *Studie I* de 1953, todos os serialistas saíram atrás do prejuízo e começaram a fazer o mesmo. Bastou tal fato para Stockhausen mesclar a voz concreta de um menino aos sons eletrônicos, quebrando com o purismo que ele mesmo propagara. Estamos, então, em 1955-56, quando compõe a obra-prima *Gesang der Jünglinge*, o *Cântico dos adolescentes*. Todos os demais abriram mão então do purismo eletrônico e se permitiram, como Stockhausen, o uso de fontes alternativas de sons. Bastou tal nova onda para nova guinada: entre 1958-60, Stockhausen se impõe, novamente, a fazer sons apenas com os aparelhos eletrônicos em *Kontakte*.

Em meio a esse zigue-zague de procedimentos e posturas contrastantes, resultando em obras tão distintas umas das outras, entrevê-se a “unidade” de seu estilo, ao contrário de muitos de seus contemporâneos que, como afirma com razão Stockhausen, forjaram estilos pessoais para assegurar seus espaços.

Direcionalidades, curtir o aqui e agora, e uma maçã na Lua

Na conferência sobre forma dramática e forma lírica, Stockhausen expõe de modo inequívoco sua filiação com o pensamento serial que remonta a seu genuíno criador, Arnold Schoenberg, estabelecendo interessante paralelo entre o anseio unificador do mestre austríaco (por meio do uso da série como matriz geradora de todas as figurações de uma obra musical) e o conceito da física, associado a Albert Einstein, que diz respeito a uma fórmula – mais uma vez esta noção norteadora – unificadora (*Einheitsformel*) para interpretar o universo e seus eventos. Nesse contexto, Stockhausen ancora suas primeiras experiências em composição na ideia de desenvolvimento, sem deixar de evocar a unidade motívica em Beethoven: “Desenvolvimento como um método é regido pela flecha do tempo”.⁷ Stockhausen refere-se, aí, ao que podemos chamar de *direcionalidades*: o modo pelo qual certas ideias musicais vão se transformando de modo orgânico no decurso de uma composição, como nos processos de transmutação de um corpo (vivo ou morto...).

A noção, de fundamental importância para toda uma vertente da música contemporânea, explicita-se quando afirma: “No futuro penso que precisaremos de mais camadas dentro de composições que tenham uma forte orientação direcional, e desenvolvimentos mais claros”.

Em essência, o que Stockhausen discute aqui é a necessidade das reorientações, comuns ao longo da história da música, no sentido da reapropriação de elementos que são, em uma dada fase, abolidos por completo do fazer musical. Salienta, nesse sentido, a distinção crucial entre uma guinada para trás e um repensar elementos já conhecidos que serão reincorporados e ressignificados no novo contexto. E evocando mais uma vez a magia, agora explicitamente, afirma: “Pode ser mágico descobrir algo familiar em um ambiente não familiar”.⁸

Curiosa é a associação, a seguir, que faz entre a forma instantânea, que independe do passado e do futuro, que se apresenta como corte do e no presente, como percepção do Agora (no sentido husserliano mesmo do *Jetzt*),

7 Sábia é, aliás, a frase que profere sobre o grande ponto de referência da *unidade* em composição: “Beethoven sempre sonhava com essa síntese entre a forma-sonata e a variação”.

8 Foi o próprio Stockhausen (1996b, p.180) quem disse: “É mais interessante encontrar uma maçã na Lua do que uma pedra lunar”. A citação reporta-se a Cott (1979, p. 37).

do *momento atual*, e o lirismo. Stockhausen designa por *lírca* a forma que se detém na percepção (con)centrada no instante: “Concentração extrema”, afirma, após referir-se à obra daquele que deu o pontapé inicial nesse jogo atento à pluralidade de cada momento singular: Webern.

Momentos e *Momentos*

E assim efetua-se a ponte para a abordagem seguinte. Logo de cara, na próxima conferência – sobre a forma-momento e a obra *Momente* (1962-64) –, Stockhausen elucida a noção de *momento*, decisiva para sua música a partir de 1958, quando começa a esboçar *Kontakte*.

Em meio às suas ponderações, entrevê-se a relevância da *duração* enquanto parâmetro da composição. A percepção, até então ancorada em processos rígidos de metrificação em face das limitações da notação tradicional, salta de trampolim para um mergulho no tempo interno dos sons. Não são mais necessariamente seus valores rítmicos que são foco de atenção, mas antes suas *durações*. De uma percepção *métrica*, passa-se a uma *durativa*.

O silêncio, claro, (ou)vê-se também contextualizado. Stockhausen, pelo viés inverso, aproxima-se, e muito, das concepções de John Cage: se para este a duração traduzia-se como principal elemento da composição, por constituir o único parâmetro resistente à ausência de som, ou seja, o único a perdurar no silêncio (em que não há mais timbre, nem som, nem intensidade, mas no qual sobrevive o tempo), para Stockhausen o silêncio decorrerá da duração: “Silêncio é o resultado do conceito de duração: lidar com durações significa quebrar o fluxo de tempo, e isso produz silêncio”.

A questão, de cunho filosófico e cuja profundidade extrapola os limites deste ensaio, pode, claro, ser vista por outros vieses. Procurei, em um de meus textos (Menezes, 2006a, p.447-62), demonstrar como a alta complexidade em música, difratando a percepção em guias diversas e simultâneas, tende a diminuir o fluxo do tempo percebido, fazendo com que o ouvinte abstraia a noção mesma de tempo, esquecendo-se de sua existência, e atinja um estado semelhante ao da paralisação do tempo na estonteante velocidade da luz da qual se aproxima, pois, toda música de índole maximalista.

Resta saber se, em tal estado, não nos deparamos com a plenitude do Som, e não com o Silêncio, como afirma Stockhausen...

Vários músicos para um só som

Se a conferência anterior tem como objeto principal a obra *Momento*, a seguinte centra questão em *Mikrophonie I* (1964).

Ao tratar de *Momento*, Stockhausen refere-se a um dos conceitos mais fundamentais para a música pós-weberniana, e que constitui, de fato, um dos procedimentos mais cruciais para a poética, por exemplo, de Pierre Boulez: a *heterofonia*. A noção, oriunda da Idade Média, diz respeito à coexistência, no tempo musical, de estados distintos de um mesmo material de base, como que num deslizamento de superfícies que revelam camadas fundamentalmente idênticas em sua estrutura, mas díspares em suas disposições no tempo.

Essa noção, bem antiga, releva-se de impressionante atualidade, e isto mesmo no que se refere aos dias de hoje. Não estaria tal conceito medieval ligado às noções mais modernas e atuais da relatividade e da física quântica? Elementos equivalentes que se relacionam à distância, vivências díspares de tempos simultâneos, ou vivência simultânea de tempos díspares.

Mas a invenção pode ir mais longe. Em *Mikrophonie I*, Stockhausen põe dois músicos de um lado de um enorme tam-tam, e dois do outro. Em cada par, um manipula objetos distintos, friccionados na superfície do instrumento; o outro opera um microfone, captando, amplificando, interpretando no espaço os sons produzidos por seu comparsa. A cada par alia-se um operador de filtro situado à frente da mesa de som em meio ao público, transformando o som produzido sobre o palco. De tal situação deriva a dúvida em uma tradução do título da obra: *micro-fonia* tece relação evidente com *poli-fonia*, mas não há como excluir o sentido da palavra alemã *Mikrophonie* como *microfonação*, ou seja, o próprio ato de microfonar.⁹

Como quer que seja, a ideia é tão inusitada quanto genial: “É uma situação muito estranha, ter três instrumentistas trabalhando no mesmo som”, reconhece. É óbvio que um regente, com seus gestos, interfere nos milhares de sons da orquestra, da mesma forma como na música de câmara a interação entre os intérpretes afeta diretamente a produção individual dos sons.

⁹ Trata-se aqui de um falso cognato, pois o fenômeno da *microfonia*, tal como este vocábulo se define em português, ou seja, como realimentação de uma frequência em um processo de amplificação, tem em alemão outra designação: *Rückkopplung*.

Processos de transformação em tempo real (*live-electronics*) efetuam desdobramentos a partir dos sons produzidos pelos instrumentistas. Mas em todos esses casos, trata-se de interferências mais ou menos indiretas na produção individual de sons. Em *Mikrophonie I*, no entanto, três músicos produzem um som a cada vez. Não havia limites para o poder de invenção em Stockhausen.

Vivência, vidência ou clarividência?

Na penúltima conferência, Stockhausen procura sintetizar aqueles que constituiriam os quatro critérios mais fundamentais da composição eletrônica, experiência da qual foi um dos mais importantes protagonistas.

No primeiro deles, leva às últimas consequências a ideia que já rondava como um espectro os ares da composição experimental, mas que viu nas formulações de Stockhausen e em sua obra *Kontakte* sua explicitação pioneira: que quando ouvimos uma altura sonora deslizando em frequência para o grave, aproximamo-nos da percepção rítmica, ao perceber, cada vez mais, os *pulsos* do som, e que, inversamente, quando aceleramos cada vez mais um determinado ritmo, deixamos progressivamente de perceber uma a uma de suas batidas e tendemos a amalgamar todas as incidências rítmicas numa percepção unitária de *frequência*. Em miúdos: altura sonora é um ritmo extremamente acelerado; ritmo, uma altura extremamente grave. Percepção frequencial é a percepção de ritmos “agudos”; percepção rítmica, a de frequências “lentas”.

Foi somente a partir da experiência de composição em estúdio que este fato, que beirava a consciência da física, tornou-se uma evidência. E, de cara, impregnou-se de caráter estético, sem, com isso, deixar de acarretar sérias consequências à aceitação dos dogmas de época. Tinha-se, ali, entrevistado o potencial perturbador do glissando enquanto processo de continuidade entre regiões distintas da percepção. O *continuum* musical fazia-se possível e, logo em seguida, desejável, abrindo-se mão da necessidade até então irrevogável dos elementos discretos, sobre os quais se erigia o princípio serial.¹⁰ A porta

10 Não é à toa que Iannis Xenakis, um dos criadores mais radicais da música pós-weberniana, mas que era notadamente um crítico feroz do serialismo integral, elegeu o glissando como um dos componentes mais fundamentais de sua música.

dupla para os eventos estatísticos estava escancarada: uma parte, pela incorporação do ruído como elemento da composição eletrônica – que aliás constituirá o quarto critério abordado por Stockhausen: a *igualação entre sons e ruídos* no contexto eletrônico –; a outra, pelo *continuum* musical da experiência do estúdio.

O diferencial de Stockhausen, neste contexto, foi ter posto o acento na relação transitória entre percepção frequencial e percepção rítmica, quebrando a barreira até então intransponível dessas categorias compositivas. Nisso reside sua Teoria da Unidade do Tempo Musical (Stockhausen, 1996a, p.141-9). Os dois critérios centrais de sua exposição dizem respeito, respectivamente, à *decomposição dos sons* e à *composição espacial de múltiplas camadas*.

O critério que diz respeito às elaborações espaciais da composição é não somente um dos mais importantes, como também um dos mais promissores para a composição. Stockhausen desempenhou, aí, papel revolucionário e pioneiro: foi com ele que os sons começaram a se locomover no espaço obedecendo a critérios essencialmente compositivos. Por certo que, em 1951, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, aliados ao técnico Jacques Poullin e seu *pupitre d'espace*, já idealizavam a mobilidade dos sons no ato da difusão eletroacústica em concerto como ato interpretativo e dinâmico na projeção dos sons em teatro, mas foi somente a partir de *Gesang der Jünglinge* que a mobilidade dos sons passa a constituir critério da própria composição. Foi nessa obra também que Stockhausen esboça a primeira rotação dos sons ao redor do público, o que viria a se aperfeiçoar em *Kontakte*, com a invenção da mesa rotativa.¹¹ A importância crescente da espacialidade na composição musical e a consciência cada vez maior dos músicos acerca do papel do espaço enquanto critério estético da composição atestam para a relevância das ideias desbravadas por Stockhausen.

Mas é sobre o aspecto restante – o da *decomposição do som* – que se revela a lucidez de Stockhausen quanto à sua (à nossa) responsabilidade no ato da composição. Na verdade, a problemática pode ser vista de modo mais alargado, como já procurei demonstrar em outra ocasião, quando tratei da noção de *escritura* no contexto da composição eletroacústica (cf. Menezes, 1998b),

11 *Rotiertisch*, em alemão. Trata-se do alto-falante que, disposto acima de uma mesa rotativa, girava enquanto emitia sons que eram captados por quatro microfones dispostos simetricamente a seu redor. Ao final do processo, cada pista de som assim gravada era reproduzida em quatro alto-falantes em torno do público, fazendo o som girar no espaço de escuta.

contrapondo-a, em eco à tal noção no pensamento bouleziano, ao fenômeno da *escrita*. Se no passado a notação musical (escrita) efetuou, desde seus primórdios, uma operação de “análise” dos sons (inicialmente sobretudo de origem vocal), procurando elaborar sistemas de representação que diziam respeito à organização prioritária das alturas e, um pouco mais tarde, das durações (aqui substancialmente como valores rítmicos), para bem posteriormente incorporar a grafia das intensidades, observa-se que em tal processo tem lugar uma “compartimentalização” do som que, no entanto, existe a rigor em estado “bruto” como somatório de todos esses parâmetros. Tal corte, efetuado no âmago dos espectros pela escrita, possibilitou aos compositores, como bem pontua Philippe Manoury (1998, p.43-57), um alto poder de abstração, fazendo com que o pensamento musical idealizasse o som a partir de interferências organizativas de aspectos individualizados do som (organização das alturas, das durações etc.). O compositor tornava-se, assim, um idealista de sons concretos, e a escrita tornava-se *escritura*, elaboração abstrata do material e da forma musicais. Dessa forma, o trabalho de *composição* era, na verdade, o de *re-composição*. A rigor, o compositor sempre foi, nesse sentido, um re-compositor.

Com a experiência eletrônica, o compositor se viu escancarado de frente do som bruto em estúdio, alijado da decomposição que lhe era oferecida pelos veículos da escrita. Mas o trabalho de decomposição do som, necessário à elaboração (escritura), e que lhe era poupado pela notação (escrita), faz-se tão premente e indispensável quanto antes. Se antes a escritura amparava-se na escrita, ou seja, se a elaboração ancorava-se na notação, ela deveria agora subsistir sem o apoio notacional. Assim, o compositor viu-se forçado a empreender, com seus próprios meios (ou melhor, com seus novos meios: os eletrônicos), o papel “desconstituente” antes operado pela escrita. Em estúdio, a fim de preservar seu papel de re-compositor, o compositor precisa impor-se, antes, a um trabalho de *de-composição dos sons*.

Nem todos esses aspectos e implicações foram afrontados por Stockhausen, mas sua abordagem tem por mérito chamar a atenção para este capítulo bastante significativo da composição atual.

Good trip

Na última conferência, o objeto é a intuição, a música intuitiva, tal como foi designada (como já mencionamos) toda uma série de obras compostas por Stockhausen sobretudo nos anos 1960. Processos de transformação ganhavam relevo, nessa fase, frente à constituição mesma dos materiais musicais. O momento fazia-se, literalmente, *presente*. A forma-momento imperava acima das direcionalidades da grande forma (da forma dramática, nos termos de Stockhausen). O lirismo sobrepujava o drama.

Em meio a essa fase, Stockhausen admite que viajou fundo. Uma *good trip* sem tamanho, aliás do tamanho do presente radicalmente dilatado no tempo, prescindindo de passado e de futuro. Prazer puro, máxima concentração. Algo aparentemente – e declaradamente – nada que ver com drogas ou algo parecido, da mesma forma como, ao que tudo indica, os cogumelos de Cage não deviam ser alucinógenos. Nem Cage nem Stockhausen precisavam de artifícios para poder “bater”. Foram, no sentido desse convite ao experimento, os mais radicais de todos, e perto deles, em meio à década de 1960, Boulez, Pousseur e os demais pareciam “caretas” bem-comportados. Parece que só os dois, e cada qual a seu modo, de fato viajaram fundo...

Ao final da conferência, *en passant*, Stockhausen emite um desses comentários que são como os mais potentes cogumelos alucinógenos, desses que fazem viajar quem deles precisa: “A intuição tem um tipo muito particular de velocidade, que não é de modo algum congruente com a velocidade da escritura”. Stockhausen resume com grande sabedoria um dos problemas mais gritantes do por vezes angustiante embate entre ideia e sua realização no árduo trabalho de composição.¹² É só pelo viés de um contínuo exercício da intuição e numa “viagem” constante em seus domínios que se pode adquirir certa maturidade em composição, fazendo com que o tempo escrito corresponda ao máximo ao tempo imaginado, e a experiência da música intuitiva constitui, assim, uma das lições mais preciosas da música verdadeiramente radical.

12 Acerca da diferença de tempo entre a ideia musical e sua transplantação no processo de escritura, ver também Menezes (1998b, p.60-1).

De ouvidos bem abertos

O volume conclui com uma notável entrevista de Stockhausen com o compilador de suas conferências, Robin Maconie. Seria vão aqui tentar abordar uma a uma das questões levantadas e respondidas por Stockhausen. São muitas as ideias de interesse, e todas contribuem para que o leitor constitua um retrato bastante fiel da essência desta figura ímpar da história da música.

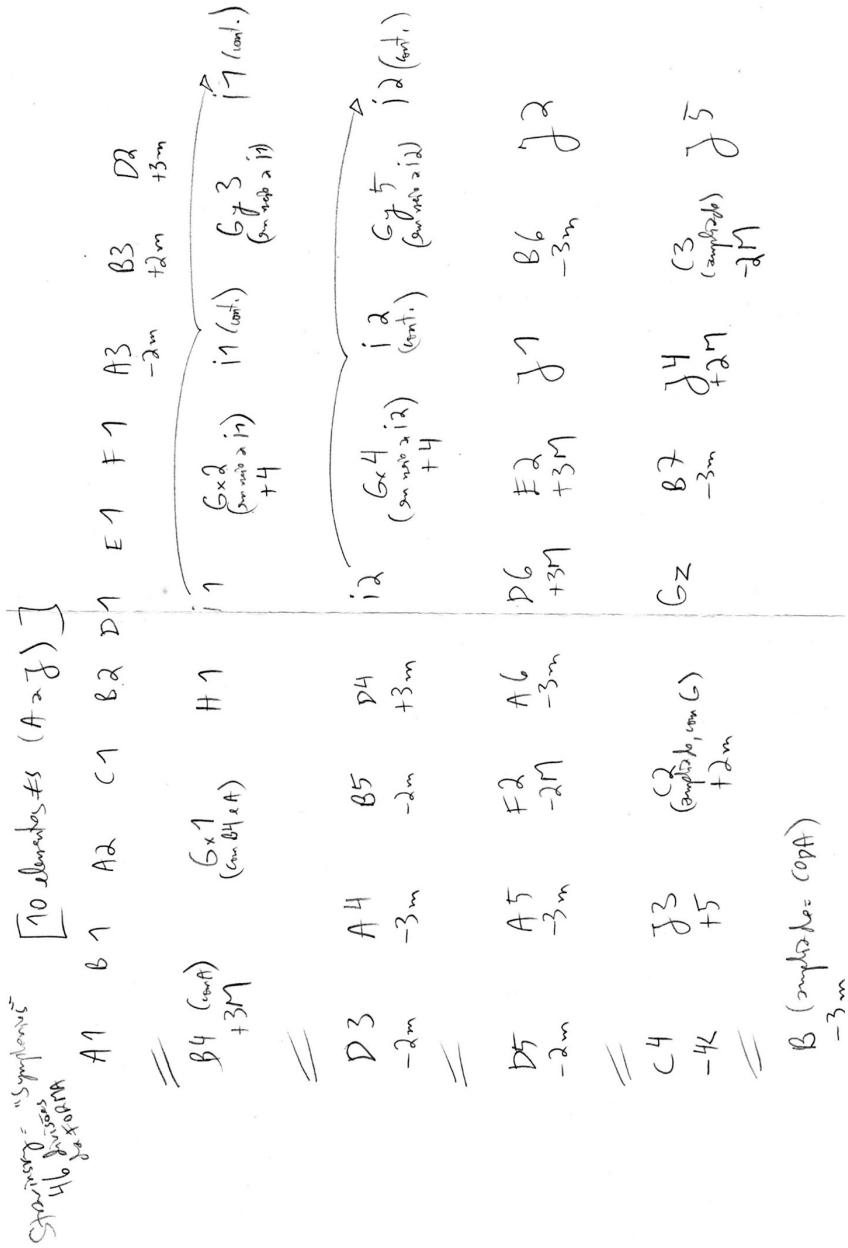
Mas um dentre tais pensamentos merece ser aqui ainda mencionado. É curioso que eu estava, anos atrás, lendo e grifando a frase em questão quando vivenciei uma turbulência no voo que fazia de Paris a São Paulo. Os grifos saíram todos tortos, mas o fato me remeteu à escuta das turbinas do avião, uma experiência que um dia motivara Stockhausen em suas intermináveis viagens (Cott, 1979, p.32-3).

Ei-la: “A experiência de fechar os olhos completamente, algumas vezes por até cinquenta minutos, e ser apenas ouvidos: isso desenvolveu meus processos de audição enormemente” (cf. também Stockhausen, 1971, p.269). Tratei de fechar os olhos e ouvir as turbinas, e a frase me ajudou a passar pelas turbulências em pleno voo.

Esta atitude quase espiritualista, preconizada em modo lírico por Alban Berg em sua canção *Schließe mir die Augen beide*, e em certo sentido francamente oposta à de seu *alter ego* Boulez, para quem se faz imprescindível o *orolho* (*œil + oreille*), verteu-se em lema de duas formas de escuta da contemporaneidade: da concentrada escuta *reduzida* dos acusmáticos, e da acusmática escuta *concentrada* de Stockhausen.

E por mais que *ouvir* seja não somente legítimo, como também faça parte essencial de nossos hábitos musicais ao longo dos séculos, simplesmente *ouvir*, *complexamente ouvir*, eis a grande lição que nos deixou Stockhausen.

Freiburg, Alemanha, março de 2008



Análises em manuscrito: ca. 2008 – Igor Stravinsky: Symphonies pour instruments à vent.