

3. Música

3.1. Continuum Autônomo da Música Eletroacústica

... raramente uma geração de compositores teve tantas chances, principalmente num momento tão feliz como o atual: as ‘cidades estão planejadas do zero’, e pode-se iniciar novamente do princípio sem considerar ruínas e resíduos de ‘mau-gosto’. Não façamos, portanto, como o fazem os arquitetos ...¹

No trecho escrito acima de 1963, o compositor alemão Karlheinz Stockhausen [1928-2007] demonstra estar ciente e de acordo com a crítica adorniana ao purismo exacerbado da razão positiva modernista nas artes plásticas. Isto tem uma relevância impar no nosso debate, no sentido de que partimos de um pressuposto de uma autonomia contaminada, porosa, que se desdobra internamente, mas sem negar os aspectos externos que inevitavelmente a compõe.

Entretanto, nossa abordagem à música contemporânea, mais especificamente à música eletroacústica, nos serve como uma incursão necessária para desvelar a complexidade que o caráter autônomo da arte assume quando ela passa a considerar de modo mais consciente toda uma contingência exterior. Na música eletroacústica do pós-guerra, face ao surgimento de novas formas de produção sonora, duas vertentes surgem como movimentos opostos, a saber: a *Elektronische Musik* [música eletrônica] alemã – de índole purista e conceitual; e a *musique concrète* [música concreta] francesa – de cunho fenomenológico.

A possibilidade, ou não, de um ponto convergente entre estas duas vertentes é a problemática que nos interessa. E neste sentido, Stockhausen, embora considerado mais como um compositor de música eletrônica – dado sua nacionalidade e envolvimento profundo com os experimentos eletrônicos da rádio colônia junto com Herbert Eimert [1897-1972] – foi o compositor, entre tantos outros músicos contemporâneos, que teve sua obra em certos momentos apontada como a que conseguiu convergir estes dois processos de composição musical – vale adiantar que Stockhausen em todos seus processos, mesmo nos mais

¹ STOCKHAUSEN, K. *Situação do Métier*. Em: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica*, p. 62.

experimentais, atuou sempre sem abandonar por completo a escrita e a autonomia da sua linguagem.

É importante a ressalva de caráter filosófico de que esta é uma leitura histórica da importância da obra de Stockhausen para música eletroacústica que tem como base teórica às formulações do próprio compositor, assim como, do crítico musical brasileiro Flo Menezes [1962-]. Sendo assim, nosso argumento se desenvolve a partir de um aspecto da obra de Stockhausen que fora apontado por Flo Menezes como uma possibilidade a ser considerada – a saber: o *caráter autônomo da música eletroacústica* – e se difere justamente no fato de que se por um lado Menezes lança a questão pela via da *fenomenologia*, por outro, nos dedicamos aos seus desdobramentos possíveis por meio de uma leitura histórica crítica, na qual conceitos e intenções artística são inferidos segundo um distanciamento histórico – embora relativizados à presença das obras enquanto fenômeno.

A posição de Menezes a esse respeito está, a princípio de acordo com a expectativa de uma abordagem histórica crítica do movimento:

Configurando-se como gênero autônomo mas não necessariamente excludente, a música eletroacústica, ao mesmo tempo em que emancipa em estúdio aspectos da música instrumental e consolida outros tantos específicos de seu próprio universo - decorrentes da emergência de seus específicos processos composicionais –, acaba por transferir suas irrevogáveis aquisições para o âmbito da própria escritura instrumental, mais velha mas não por isso menos suscetível de influência, dimensão instrumental esta que pode, por sua vez, demonstrar-se suficientemente flexível para que se submeta a complexas evoluções de seus próprios elementos compositivos.²

Menezes, no excerto acima, defende a ideia de que o aspecto autônomo da música eletroacústica está relacionada à consolidação e resistência de especificidades previamente estabelecidas face às transformações dos processos composicionais trazidos pelas novas tecnologias de produção sonora. Neste contexto, a escrita musical, enquanto característica fundamental da música de concerto, também persiste, todavia, na condição de elemento passível de transformação de acordo com as resultantes sonoras do experimentalismo eletroacústico. Isto é, existe aí a defesa de uma força atuante relativa, de caráter

² MENEZES. *Do som do tempo ao Tempo do Som*. Em: MENEZES. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*, p. 38.

fenomenológico, na composição eletroacústica. Neste sentido, a escrita musical deixa de ser um elemento de *predeterminação* da composição e passa a ser um elemento também relativizado no processo de elaboração do som.

Porém, num outro momento, por uma *razão* fenomenológica da temporalidade da resultante sonora, Menezes diz que o tempo na música eletroacústica passa a ser visto essencialmente como duração do fenômeno:

Tem-se, aí, uma concepção temporal tipicamente *fenomenológica*, pois, como afirma Husserl, “o som em si é o mesmo, mas o som, ‘na forma através da qual’ aparece, sempre um outro.” Não será tanto *quando*, mas sobretudo *como* o som emerge o foco de nossa escuta atual. A quantificação tipicamente métrica cede passo à qualificação de índole mais especulativa, no cunho mesmo dos espectros, deflagrando assim as infindáveis dimensões possíveis que o *instante* ou o *agora* (correspondente ao *jetzt* fenomenológico husserliano) possa assumir. Como ponto nevrálgico entre *lembrança* (*Erinnerung*) constituinte do passado pela via da *retenção* e a *expectativa* ou *espera* (*Ewartung*) que por meio da *protensão* fará emergir a ideia do porvir, a *percepção* (*Wahrnehmung*) do som no verdadeiro ato do presente – no qual se tem a *apresentação* (*Präsentation*) sonora em si, não a sua imagem retrospectiva ou prospectiva – far-se-á sobretudo pela dimensão mesma da sua extensão temporal, do mais breve e pontual evento àquele mais linear e perdurável.³

Não é nosso objetivo aqui os pormenores da leitura de Menezes sobre a obra de Edmund Husserl [1859-1938] e suas implicações, e complicações, para ideia de uma autonomia *não excludente* apoiada na fenomenologia. Entretanto, nos vale, no contexto desta pesquisa, o contraponto mais geral de Jacques Derrida [1930-2004] à fenomenologia de Husserl, no sentido mesmo de trazer parte dessa noção de *autonomia não excludente* para o âmbito mais de uma relativização do binômio fenômeno/conceito – que acreditamos haver nas obras do compositor Karlheinz Stockhausen e do arquiteto Peter Eisenman [1932-] –, do que uma visão estritamente fenomenológica.

Em termos gerais, a fenomenologia para Derrida é entendida na clave de uma *metafísica da presença*, isto é, que a presença necessariamente implica em imanências reminiscentes de outras presenças [passadas ou futuras]. Em Husserl, a *presença* do objeto é dada pela qualidade *integral* da subjetividade que está supostamente incorporada nela, na sua manifestação fenomenológica, isto é, na subjetividade da sua auto-presença. Todavia, Derrida é crítico à esta subjetividade

³ Ibid.

integral e indivisa. O que está em jogo para ele é que este imediatismo temporal do *agora* husserliano – que defende um *esgotar-se na experiência* – não seria possível na medida em que o caráter totalizante [integral] do instante, na ausência uma outra temporalidade à qual justapor-se, porque pleno e enquanto *agora*, não poderia ser compreendido como tal. Derrida diz:

Como o vivido é imediatamente presente a si no modo da certeza e da necessidade absoluta, a manifestação de si a si pela delegação ou pela representação de um índice é impossível já que supérflua. Ela seria, em todos os sentidos da palavra, *sem razão*. Logo, sem causa. Sem causa porque sem fim: *zwecklos*, diz Husserl.

Essa *Zewcklosigkeit* da comunicação interior é a não-alteridade, a não-diferença na identidade da presença como presença a si [...] A presença a si do vivido deve se produzir no presente como *agora*. E é exatamente isto que diz Husserl: se os “atos psíquicos” [...] não são informados sobre si mesmos por meio de índices, é porque são “vividos por nós no mesmo instante” (*im selben Augenblick*). O presente da presença a si seria tão indivisível quanto um *piscar de olhos*.⁴

Para Derrida o significado de um objeto específico se dá justo no jogo de diferença e diferimento entre os *traços* – fragmentos de uma carga semântica preestabelecida [passada] – que incidem na presença do objeto com outras temporalidades coexistentes [presente e futuro]. Esta dinâmica processual das temporalidades em Derrida indica que a formação dos sentidos – diferentemente da integralidade do momento husserliano – se dá através de uma alteridade constituinte entre o fenômeno e o conceito.

No caso da arquitetura, a *metafísica da presença* será tomada como condição irrefutável, isto é, os aspectos tanto fenomenológico quanto de carga semântica estão sempre ligados ao objeto arquitetônico. Eisenman dirá que muitos dos signos arquitetônicos são perenes, usando muitas vezes o caso da representação da coluna exemplo. Para o arquiteto, os signos musicais não guardam uma carga semântica predeterminada, ou seja, *metafísica*. Enquanto uma coluna sempre nos remete a uma ideia estrutural de suporte, a representação de uma *colcheia* na escrita musical, por exemplo, dependerá de um conjunto estrutural das convenções simbólicas da sua escrita para que seu sentido seja estabelecido, e sua expressão fenomenológica dependerá ainda do instrumento ao qual tal estrutura se destina. Isto é, entre a mera *colcheia* e sua manifestação

⁴ DERRIDA. *A Voz e o Fenômeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*, pp. 68-69.

fenomenológica não há nada em sua representação isolada que nos remeta a sua resultante enquanto fenômeno. Podemos refletir, da mesma forma, que a representação gráfica isolada de uma coluna já traz em si um sentido estrutural imanente.

Essa distinção de Eisenman é importante para entendermos a diferença de uma autonomia, no sentido apontado por Menezes – apoiado em Husserl – e uma outra que assume uma alteridade de sentidos latente das temporalidades históricas que envolve uma manifestação artística. É nessa relatividade dos tempos históricos que nossa noção de autonomia se apoia e se difere daquela anunciada por Menezes.

Assim, dentro campo da música, desconfiemos que este movimento de relativização da sua linguagem interna promovido no pós-guerra, mais pontualmente na obra de Stockhausen, é o que configura uma diferença fundamental entre esta autonomia que começa a ser produzida e aquela definida pela especificidade, seja dos meios, como em G. E. Lessing [1729-1781] e Clement Greenberg [1909-1994], seja da linguagem, como em Adorno.⁵

No entanto, o pensamento de Theodor W. Adorno [1903-1969] tem uma proximidade com o pensamento derridiano quanto ao entendimento de uma relativização entre o *fenômeno* e *conceito*: em Adorno na noção de *crítica imanente*; em Derrida na ideia de *desconstrução*.

Ambos tiveram como tema de suas teses de doutorado uma leitura crítica da fenomenologia de Husserl. A crítica de Adorno se deu na sua interpretação do *Ideias para um Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica* de Husserl, apontando uma incoerência lógica na concepção husserliana de que a consciência é independente da linguagem. Acima vimos como Derrida também aponta uma incoerência lógica em Husserl quando diz em *A Voz e o Fenômeno* que, *como o vivido é imediatamente presente a si no modo da certeza e da necessidade absoluta, a manifestação de si a si pela delegação ou pela representação de um índice é impossível já que supérflua*.

Estamos longe aqui de apurarmos as implicações possíveis entre estes três pensadores. Todavia, o que foi brevemente exposto acreditamos que já se apresenta como uma evidência da problematização do binômio anunciado entre

⁵ Ver capítulo dedicado à questão da *Autonomia estética em Adorno*.

fenômeno e *conceito*. Este binômio, como veremos adiante, caracteriza bem a diferença entre *musique concrète* e *Elektronische Musik*. Considerando o aspecto fenomenológico uma característica marcante da *musique concrète*, podemos levantar a questão de se a relação indicada por Menezes entre a fenomenologia de Husserl e a música eletroacústica estaria ou não direcionada à ela [a *musique concrète*]. De todo modo, isto não está explícito no texto de Menezes e embora não seja uma questão a ser investigada aqui, nos serve como ponto de reflexão no contexto filosófico das abordagens que vêm sendo apontadas.

Destas, Adorno, enquanto compositor e teórico da autonomia estética e da música, tem seu pensamento e sua experiência de músico e professor, mais próximo dos eventos relatados a seguir. Apesar da diferença que buscamos indicar aos princípios da autonomia adorniana, é justo em tais princípios que o caráter de externalidade na autonomia é colocado de modo mais elaborado e, portanto, nos auxilia como referência, dentro de um distanciamento histórico, para observação destes na produção artística do pós guerra.

O fator desconcertante é a ideia de que tenha sido na música, arte supostamente mais hermética e passível à abstração e à pureza da forma, como bem colocou Clement Greenberg,⁶ e não na arquitetura, campo no qual o aspecto do social [externo] está sempre intrínseco, que primeiro podemos observar um reflexo mais profundo desta questão nos processos de composição.

Historicamente, a música de concerto da primeira metade do século XX, em termos de possibilidades formais, foi bem mais além do que a arquitetura moderna do mesmo período. Mesmo que o dodecafonismo⁷ não tivesse ainda rompido completamente com a estrutura clássica, a estranheza das suas dissonâncias, seu caráter atonal – fruto das suas novas possibilidades estruturais – e o trato crítico com a tradição da música diatônica, eram mais ousadas e maduras que a subordinação corbusiana à razão abstrata da proporção áurea.

Esse atraso da arquitetura persistiu nos primeiros anos do pós-guerra, ao contrário do desdobramento ocorrido na música erudita no mesmo período. A década de 1950, mais especificamente de 1948 à 1960, foi para a música um período no qual os compositores se dedicaram a “percepção da vida dinâmica dos

⁶ Ver capítulo *O Último Laokoon*.

⁷ O dodecafonismo é um sistema de construção musical que se vale de uma série de 12 sons – qualquer de todos os 12 sons da gama cromática organizados pelo compositor – para constituir uma série musical que se reproduz autonomamente e nunca se repete.

espectros no tempo.”⁸ Foi a partir desta experiência perceptiva dos sons através das novas tecnologias que se revelou uma autonomia distinta daquela da representação tradicional da escrita musical. Novas características sonoras surgiam conforme os compositores experimentavam os novos recursos de geração e registro de sons.

Na arquitetura, apenas na década de sessenta é que se assumiria mais radicalmente a forma arquitetônica como linguagem autônoma, descolada do imperativo, histórico e social, da relação instrumental entre as funções de uso e de representação, conseguindo consolidar projetualmente a decomposição da forma tradicional da arquitetura.

Se por um lado houve uma tal procrastinação da arquitetura em se ‘emancipar’ dos paradigmas formais modernistas, por outro, a conformação de uma ‘nova’ autonomia na música contemporânea também não se deu de modo descomplicado e transparente, muito menos está isenta de controvérsias.

Ainda assim, se podemos conjecturar sobre uma autonomia ‘outra’ na música contemporânea, ela certamente está ligada à consolidação no início dos anos sessenta da categoria do que Pierre Schaeffer [1910-1995] veio a chamar, em 1958, de *Musique Électroacoustique* [música eletroacústica]. Seu desenvolvimento inicia-se na França com a vertente musical da *musique concrète*, idealizada também por Schaeffer em 1948⁹ e tem seu desdobramento a partir de 1949 na *Musik Elektronische* [música eletrônica] alemã – instituída por Herbert Eimert [1897-1972] junto com Robert Bayer [1901-1989] e o linguista e foneticista Werner Meyer-Eppler [1913-1960].¹⁰

Antes, em seu contexto histórico, a maturação da *musica eletroacústica* e o encontro da *música concreta* com a *música eletrônica* se deu, em certa medida, pela reunião de seus músicos nos cursos internacionais de verão de Darmstadt para nova música – *Internationale Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt*.¹¹ É importante dizer que a troca de experiências ali não era restrita apenas aos alunos franceses e alemães, mas também aos de outras nacionalidades – em especial da Itália, Bélgica e EUA. Embora todos em Darmstadt estivessem focados em inovar

⁸ MENEZES, Flo. *Do Som do Tempo ao Tempo do Som*. Em: MENEZES. *Atualidade da Musica Eletroacústica*, p. 34.

⁹ Ver: SCHAEFFER, P. *A La Recherche d'une Musique Concrète*.

¹⁰ MENEZES, Flo. *Musica Maximalista*, p. 260.

¹¹ Ver: IDDON, M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*.

os limites do dodecafonismo em prol de um serialismo integral, paralelamente aos cursos, nos estúdios de Paris e Colônia, notórios alunos de Darmstadt se reuniam para experimentar e testar as novas possibilidades de registro e reprodução dos novos *mediums*, a saber: a fita magnética, os geradores de ondas senoidais, geradores de impulsos e os osciloscópios.

Em termos históricos, os cursos de Darmstadt tem sua relevância na constituição futura da música eletroacústica enquanto resposta, quase que imediata, ao que os alemães chamaram de *Stunde Null* [Hora Zero ou Ano Zero].

Entendida como representação da devastação cultural da Alemanha no pós-guerra, o *Stunde Null* tornou-se, não apenas o ponto de partida para os historiadores, mas também o aumento da “reivindicação dos compositores, cuja produção musical teve origem logo em seguida, que objetivou negar a tradição anterior de modo auto-consciente”¹² – destes, temos como exemplo os compositores concretos franceses. Nesse sentido, a geração produzida em Darmstadt representou, em seu primeiro momento, uma resistência à ideia de um *ano zero*, uma cujo juízo recaiu criticamente sobre a herança cultural da música germano-austríaca: o dodecafonismo.

Por traz da reação alemã à *Stunde Null* estava a ideia de *progresso* e *reconstrução*, duas noções fundamentais superpostas no livro de Theodor Adorno *Philosophie der neuen Musik* [Filosofia da Nova Musica], publicado em 1949. No entanto é preciso entender que tal polarização entre *progresso* e *reconstrução* não foi, como apontou M. J. Grant, uma simples consequência da circunstância histórica para o mundo da cultura, foi ainda – especialmente no modo pelo qual Adorno apresenta seu argumento na *Philosophie der neuen Musik* – produzida por ela, de dentro para fora; “influenciando eventos na cultura da época tanto quanto as refletia.”¹³ A esse respeito, em sua abertura ao capítulo dedicado à *Schoenberg e o Progresso*, Adorno diz:

As mudanças por que a música tem passado nos últimos trinta anos não tem sido consideradas até agora em todo o seu alcance. Não se trata aqui da crise de que tanto se fala, que constitui uma fase de fermentação caótica cujo fim poder-se-ia entrever e que traria a ordem após a desordem. O pensamento de uma renovação futura, seja na forma de grandes obras de arte, seja na feliz consonância de música

¹² GRANT, M.J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, p.11.

¹³ Ibid.

e sociedade, simplesmente nega o que tem ocorrido e que no máximo poderá ser sufocado, mas não apagado da história. A música, obedecendo ao impulso de sua própria coerência objetiva, tem dissolvido criticamente a ideia da obra redonda e compacta e cortado a conexão do efeito coletivo. Na verdade, nem a crise econômica nem a crise da cultura, em cujo conceito está já compreendida a reconstrução administrativa, conseguiu paralisar a vida da música oficial.¹⁴

Um comentário que ainda pode ser feito sobre este excerto de Adorno diz respeito a ideia de que por volta de vinte anos antes de sua *Teoria Estética* [1969] e de sua fala à *Werkbund*, da qual originou-se o ensaio *Funcionalismo Hoje* [1965] – ambos analisados no capítulo dedicado à autonomia – seu argumento, justo no que concerne a autonomia e o papel da sociedade nela, aponta para uma relação crítica dos processos de elaboração de composição dessa produção musical que se inicia no pós guerra de 1945. Ainda que a autonomia de Adorno seja distinta da que propomos, pois sustenta aspectos linguísticos da escrita musical, ela está ‘em certa medida’ alinhada com a abordagem crítica da música representada por Stockhausen.

Adorno, embora partidário de uma tradição linguística, resiste a mera repetição objetiva dos modelos semânticos musicais pré-existentes. Isto é, o modo como ele assume e defende a contaminação dos aspectos sociais, assim como a sublimação da exterioridade social, como crítica à simples objetividade purista modernista dentro dos processos internos da composição, tem muito haver com o caráter crítico da música eletroacústica em geral, mais ainda com sua vertente alemã, que lida com o deslocamento interno da sua tradição musical.

A discussão específica sobre a importância dos aspectos sociais [externos] na produção artística daquele momento excediam as preocupações exclusivas quanto aos novos meios de produção e eram debatidas também no âmbito político, especialmente na Alemanha, dentro da complexidade da produção literária que surgia em meio ao domínio dos interesses das forças aliadas em seu território.

O esforço da literatura alemã naquele *momento zero* era representado, com relevância para os artistas, pelos periódicos do *Gruppe 47* [Grupo 47] e no *Der Ruf: Unabhängige Blätter der jungen Generation* [O Chamado: Jornal Independente da Nova Geração].

O *Gruppen 47* foi uma revista editada por dois escritores remanescentes da

¹⁴ Adorno, T.W. *Filosofia da Nova Música*, p.33. [tradução Magda França]

Der Ruf: Alfred Andersch [1914-1980] e Hans Werner Richter 1908-1993].

Por sua vez, a *Der Ruf*, foi criada por prisioneiros de guerra nos EUA com o intuito de reintegrá-los culturalmente às condições no pós guerra, isto é, foi uma revista que trazia, através de escritores alemães, um ponto de vista, digamos, controverso, entre a edição americana e a alemã, com base em Munique, especialmente para Richter, que acusou a *Der Ruf* de ser anti-germânica.¹⁵

Avessos tanto à tradição cultural alemã quanto às tendências políticas capitalistas avindas do imperialismo americano, a *Der Ruf* e a *Gruppe 47* se autoproclamaram uma geração em transição de jovens que escreviam para eles mesmos. Era um grupo independente das condicionantes históricas internas e externas e ambicionava atingir toda sua geração para além das fronteiras germânicas, por toda Europa.¹⁶

A ideia de um ponto *zero* era uma posição endossada pela ressaca dos alemães ao fascismo nazista do terceiro Reich, mas também a uma reação ao sentimento de culpa incutido pelas forças aliadas à uma nação destruída e rendida. Tal situação foi melhor interpretada por dois dos principais integrantes da Teoria Crítica de Frankfurt – Max Horkheimer [1895-1973] e Theodor W. Adorno [1903-1969] – no livro *Dialética do Esclarecimento*. Embora o livro questione a dimensão dos crimes cometidos pela Alemanha na segunda guerra, sob a ótica da própria cultura filosófica e artística, enquanto cultura dominante, apontando assim um corte na razão iluminista europeia, Adorno e Horkheimer não entendem este corte epistemológico como um *Stunde Null* e sim como um momento suspenso, irresoluto, dado por forças antagônicas; forças históricas e políticas que se mantêm perenes.

O ponto é que o otimismo da nova geração, representada pelo *Gruppe 47* e *Der Ruf*, não os resguardava do fato de que, na separação da Alemanha em dois estados, houve uma supressão da herança do pensamento comunista nas zonas em que a sociedade alemã estava sob a égide do regime capitalista ocidental. Em outras palavras, o vazio urbano deixado nas zonas bombardeadas das principais cidades alemãs não correspondiam a um vazio histórico, à um *Stunde Null*. Ao contrário, nestes vazios, estavam em jogo forças políticas e camadas históricas

¹⁵ Ver: VAILLANT, J. *Der Ruf: Unabhängige Blätter der jungen Generation* (1945-1949).

¹⁶ GRANT. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, p.

que repercutiam a presença do ausente e afetavam diretamente o futuro cultural da nação germânica.

Na Alemanha, o fascismo venceu sob uma ideologia crassamente xenófoba, anticultural e coletivista. Agora que ele está devastando a terra, os povos têm que lutar contra ele, não há saída. Mas quando tudo houver acabado, não é preciso que o espírito da liberdade se difunda sobre a Europa, suas nações podem se tornar tão xenófobas, hostis à cultura e pseudocoletivistas como era o fascismo do qual tiveram que se defender. Mesmo a sua derrota não interrompe necessariamente o movimento da avalanche. [...] O princípio da filosofia liberal era: *Não apenas – Mas Também*. Hoje parece vigorar o *Ou – Ou*, mas como se o pior já houvesse sido escolhido.¹⁷

Claramente Adorno e Horkheimer nos alerta no trecho acima para o poder das forças político-históricas e da sua presença latente, mesmo após períodos de ruptura cultural radical como foi o da Shoah.

Num outro direcionamento, agora de ordem interna, mas também de manutenção de uma consciência histórica dos estímulos culturais, a revista *die Reihe* [A Série], esta dedicada exclusivamente à música serial iria através das figuras de Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen, estabelecer o debate entre o dodecafonismo da segunda escola de Viena¹⁸ da primeira metade do século XX – de Anton Webern [1883-1945], Arnold Schönberg [1874-1951] e Alban Berg [1885-1935] – e o serialismo integral que se desenvolvia concomitantemente nos cursos de Darmstadt e no estúdio de Colônia, a NWDR.

Foi no prelúdio dos anos cinquenta, em 1946, que teve início, na Alemanha, as atividades da escola de Darmstadt – a *Internationale Ferienkursen für Neue Musik*. Fundada por Wolfgang Steinecke [1910-1961], a escola inaugura os estudos críticos que partem do dodecafonismo. Como dito, a escola reuniu músicos expoentes do mundo inteiro – tais como Luigi Nono [1924-1990] da Itália, Pierre Boulez [1925-] da França, John Cage [1912-1992] dos EUA, o belga Karel Goeyvaerts [1923-1993] e o alemão Karlheinz Stockhausen. Juntos, buscaram uma música radical que tanto resistia como se servia da estrutura tradicional alemã.¹⁹ Neste sentido, a iniciativa em Darmstadt foi um esforço

¹⁷ ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*, p. 182.

¹⁸ A primeira escola de Viena foi constituída pelos compositores clássicos Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven e Joseph Haydn.

¹⁹ Exceto no caso de Cage, que representou com sua presença nos cursos, já em 1958, justamente o início da crise do serialismo integral.

internacional dentro da própria Alemanha, ao menos aos olhos da iniciativa política, de superar o fervor nacionalista germânico do NSDAP, o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* [Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemão], mais conhecido como *partido nazista*, e ao mesmo tempo de resistir ao movimento de objeção dos avanços alcançados pela escrita da música erudita europeia até o estopim da segunda guerra – movimento este que já se via organizado nesta direção na música concreta francesa de Pierre Schaeffer e nas concepções do músico americano John Cage.

Não obstante, Cage participou do curso em Darmstadt gerando um impacto que cumpriu com sua parte na crise interna do serialismo integral, crise que reestruturou um segmento dos caminhos teóricos dos cursos. A presença de Cage em Darmstadt se justificou, para além da ajuda financeira dos Aliados aos cursos, pela própria prioridade política interna em conter a proliferação e a persistência da ideia do *Blut und Boden* [Sangue e Solo] dentro da Alemanha, ideia de um nacionalismo exacerbado e xenofóbico que era sustentada pelos nazistas. Em outras palavras, naquele momento ideias não germânicas eram mais do que bem vindas na Alemanha ocidental, eram necessárias enquanto pauta política.

No campo da teoria musical daquele momento, a posição crítica mais relevante do movimento serial, anterior à segunda guerra, era a contenda de Theodor W. Adorno [1903-1969] no livro *Filosofia da Nova Música*. Nele, Adorno toma como objeto crítico o dodecafonismo ortodoxo de Schoenberg, mais especificamente no ensaio *Schoenberg e o Progresso*. Embora, cronologicamente, a publicação do livro de 1958 coincida com o período do pós guerra, seu argumento se viu pré-anunciado numa carta sua à Berg em agosto de 1926:²⁰

[...] a técnica dodecafônica é necessária em sua lúcida racionalidade e apareceu no momento certo. Mas ela não pode e não deve ditar um cânone composicional positivo. Isto é o que atualmente acredito: que somente existe um dodecafonismo ‘negativo’, sendo o caso extremo, no limite racional, da dissolução da tonalidade (mesmo quando elementos tonais aparecem junto ao dodecafonismo; já que eles, como construção, coincidem em suas tonalidades, sendo simplesmente ditados pela série!). Dodecafonismo positivo como uma garantia da capacidade de desdobramento da música como objetividade não existe.²¹

²⁰ Alban Berg foi aluno de Schoenberg e compôs junto com seu professor e colega Anton Webern obras atonais denominadas *dodecafônicas*.

²¹ 39 *Wisengrund-Adorno to Berg*, 19.08.1926. Em: ADORNO, T. W.; BERG, A. *Correspondence 1925-1935*. [tradução nossa]

O dodecafonismo de Adorno se opõe à contingência e à reconstrução das arquiteturas formais autônomas, das grandes formas do passado, enquanto formas objetivadas, formas fáceis, e daí sua oposição à *Stravinsky*. O sentido da tradição em Adorno, numa perspectiva histórica, é o que “determina sua diferença específica em relação à música da *Neue Sachlichkeit* [música da Nova Objetividade].”²² A continuidade dos problemas exige a descontinuidade das soluções.”²³ O tipo de música defendida por Adorno era como um *dodecafonismo negativo*. Isto é, era crítico à cultura da *nova objetividade* da recém criada república Weimar e se mostra como um sistema consistente ao deslocamento da objetividade das formas; da ideia de reconstrução das formas. Diverso à cultura de massa ou indústria cultural, Adorno propõe que a *neuen Musik* em 1949 deveria tender mais ao atonalismo progressista de *Schoenberg* que à restauração reacionária de *Stravinsky*.

A harmonia de Stravinsky é frequentemente dissonante, mas quase nunca atonal: as dissonâncias ou são sons formados de acordes, consonantes ou dissonantes, em sua maioria acordes de passagem a uma tonalidade determinada, que entretanto nunca entra em cena enquanto tal; ou são notas intencionalmente *falsas*, substitutas para as *corretas*, que são sempre preenchidas.²⁴

O que Adorno está dizendo é que há uma diferença entre o que ele chama de *dissonante* e *atonal* em música. Em termos mais simples, uma dissonância é para ele uma incidência inarmônica isolada, seja na forma de um acorde ou de uma nota, que sempre sucumbe a uma estrutura harmônica dominante; a música dita atonal, é a que sempre evita uma resolução de uma estrutura harmônica dada; isto é, ela não clama por resolução, e é, por assim dizer assim, sem função, pois não há conclusão [resolução] da progressão harmônica – ou seja, a dissonância se encontra emancipada.

A mais feliz, quer dizer, a mais legitimada pela atualidade histórica parece ser a

²² Nota nossa, *Neue Sachlichkeit* foi um movimento artístico alemão da década de 1920 de reação ao expressionismo, sua duração coincide com o da República de Weimar, o termo era aplicado tanto na música como na arquitetura. Alguns dos seus representantes na música são: Kurt Weills, Paul Hindemiths, Ernst Kreneks, Max Buttings, Ernst Tochs, Wladmir Vogels, Stefan Wolpes e Hans Heinz Stuckenschmidts. Ver: GROSCH, Nils. *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*.

²³ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno, Música e Verdade nos Anos Vinte*. P.246 [nota nossa]

²⁴ ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*. Citado em: ALMEIDA, J. *Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno*, p.351.

definição de Westphal, que chama de atonal a harmonia *sem funções*.²⁵

Neste sentido, a visão do caráter *atonal* da música em Adorno abrange toda a obra, isto é, o atonal afeta toda sua estrutura, enquanto as dissonâncias são vistas como ocorrências distintas dentro de uma estrutura diatônica. E nesse contexto, a música de Ígor Stravinsky [1882-1971] é interpretada por Adorno ainda como uma estrutura que, embora faça uso das dissonâncias, se mantêm no campo das estruturas facilmente reconhecíveis, isto é, de fácil acesso ao grande público.

O argumento de Adorno era relevante e condicionou a radicalização autônoma da escritura musical em oposição a banalização dos novos meios de produção artística. Isto implicou para música erudita uma maior distanciamento crítico entre a arte e a sociedade, porém, importante lembrar, isto não significou nos termos de Adorno a desconsideração dos aspectos sociais na produção musical, o ponto é que justamente a arte deveria se opor negativamente aos paradigmas sociais:

O entrelaçamento de música e civilização deve ser cortado e a música, provocativa, se constitui símbolo de uma condição gozada como estímulo precisamente em sua contradição com a civilização.²⁶

Tal *contradição com a civilização* deve ser entendida na chave da negatividade cuja ação demanda um conhecimento rigoroso daquilo que é negado e por fim sublimado.

Embora Adorno reconheça no dodecafonismo um campo maior de possibilidades para forma musical, o fato é que o modelo dodecafônico ainda se estruturava dentro de um mesmo sistema, de um modelo encerrado de composição no qual os timbres, os instrumentos, as notas e os materiais permaneciam os mesmos.

A maneira pela qual a música que surge a partir de 1948, inaugurando novos meios de produção sonora – seja pelo uso de dispositivos eletrônicos/digitais da rádio Colônia, ou mesmo pela ideia da *musique concrète* francesa, da incidência e registro de elementos exteriores à música de sons e ruídos executados mecanicamente ou livre de intérprete – nos leva a desconfiar de uma relação

²⁵ Ibid.

²⁶ ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*, p. 124.

especial deste processo com o dodecafonismo defendido por Adorno, que vai além daquela crítica do *deslocamento da objetividade das formas* e da *descontinuidade das soluções*.

O choque, Adorno sentiu no período em que lecionou composição musical nos cursos em Darmstadt. Era um período de transformação intensa na música. Dada pelos avanços da escrita serial integral, tendo como marco inicial as composições *Structures* de Pierre Boulez e *Mode de valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen [1908-1992].

Em Darmstadt, em 1951, três anos após a publicação do livro *Filosofia da Nova Música*, um belga, aluno de Messiaen, chamado Karel Goyvaerts, compôs sua *Sonata für Zwei Klaviere* [sonata para dois pianos], executada por ele e seu amigo Karlheinz Stockhausen, num seminário sobre composição ministrado por Adorno. Basicamente Adorno rejeitou de forma incisiva a peça de Goyvaerts por lhe faltar, segundo Stockhausen, um “desenvolvimento motivico”.²⁷ Adiante voltaremos com mais detalhes sobre este ocorrido. Por hora, nos vale apontar que o desenvolvimento inicial do serialismo integral incomodava sobremaneira Adorno e que este incidente com Goyvaerts marcou um de debate importante dentro dos cursos em Darmstadt.

A energia anti-tradicionalista transforma-se em turbilhão devorador. Nesta medida o Moderno é um mito voltado contra si mesmo; a sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal.²⁸

Hoje, a música rebela-se contra a ordem convencional do tempo; em todo caso, a investigação do tempo musical deixa espaço para soluções amplamente divergentes. Por mais problemático que continue o facto de a música conseguir esquivar-se à invariância temporal, é igualmente certo que esta, uma vez reflectida, se torna um momento em vez de um *a priori*.²⁹

Escrito no final de sua vida, em 1969, os comentários acima de Adorno registrados na sua *Teoria Estética* demonstra uma preocupação do papel dos músicos de vanguarda no cenário contemporâneo. Adorno quando fala do Moderno refere-se, como observou Peter Bürger³⁰, à vanguarda, e neste trecho específico, à vanguarda que se desenvolveu em Darmstadt – uma vez que foi um

²⁷ STOCKHAUSEN, K. *Sobre a Música*, p.46. [tradução Saulo Alencastre]

²⁸ ADORNO, T. W. *Teoria Estética*, p.44. [tradução Artur Mourão]

²⁹ Ibid, p.45.

³⁰ Ver: BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*.

de seus alunos, Stockhausen, que estabeleceu a subversão da concepção de tempo da música de concerto na sua ideia de *unidade do tempo musical*,³¹ através do uso das novas tecnologias:

O sujeito tomou consciência da perda de poder, que lhe adveio da tecnologia por ele liberada, erigiu-a em problema, sem dúvida a partir do impulso inconsciente para dominar a heteronomia ameaçadora, ao integrá-la no ponto de partida subjectivo para dela fazer um momento do processo de produção. Chegou assim ao facto de que a imaginação, o caminhar da obra através do sujeito, para o qual Stockhausen chamou a atenção, não é nenhuma grandeza fixa, mas se diferencia segundo a acuidade e indistinção.³²

Adorno fala do problema da invariância e da experimentação e como as novas tecnologias afetaram os compositores desta geração. O princípio intuitivo e o foco no processo em Stockhausen apontado no texto por Adorno, vão de encontro ao desenvolvimento posterior tanto da obra individual de Stockhausen como do rumo tomado pela geração de compositores de Darmstadt – embora cada um a sua maneira.

Isto está relacionado ao uso cada vez mais frequente dos compositores dos aparatos tecnológicos disponíveis. A despeito desta tendência geral dos serialistas ao uso dos dispositivos eletrônicos, não devemos perder de vista o incidente de Adorno com Goeyvaerts. Adorno, embora hesitasse frente ao radicalismo *moderno* do serialismo integral, entendendo-o como anti-histórico, ainda tinha alguma ligação com a escrita serial, tanto que apelidou os cursos em Darmstadt de *atelier para música autônoma*, *Atelier für autonome Musik*.³³ Soma-se a isso sua desconfiança dos modos pelos quais as novas tecnologias driblam as invariâncias temporais da música, ainda que tenha demonstrado interesse positivo na obra de Stockhausen. No cerne do problema da música contemporânea, Adorno, no ensaio *Vers une Musique Informelle* de 1961 [Por Uma Música Informal] e na sua *Teoria Estética* [1969], diferentemente de sua postura na *Filosofia da Nova Música* [1958], pareceu mais hesitante do que assertivo, e acabou por relativizar a polarização que constitui o princípio dialético da música eletroacústica: por um lado, a música concreta parisiense; e por outro, a escrita serial – cujos

³¹ Veremos com mais detalhes no próximo capítulo esta concepção de Stockhausen.

³² ADORNO, T. W. *Teoria Estética*, p.46. [tradução Artur Mourão]

³³ Ver: TRUMPFF, *Gustav Adolf. Atelier für autonome Musik: Zwei Studioveranstaltungen auf der Marienhöhe*.

experimentos se estenderam de Darmstadt ao estúdio de música eletrônica em Colônia, a NWDR.

Paralelamente à escola de Darmstadt, a *musique concrète* francesa e a música eletrônica alemã da rádio NWDR de Colônia, atuaram como movimentos musicais que ocorreram no pós-guerra, dentro da Europa; isto é, na atmosfera inaugural de uma nova era de incertezas na qual o sistema dodecafônico, junto com o racionalismo idealista, eram gradativamente postos em questão.

Antes, por volta dos anos de 1930, nos laboratórios de som da França e Alemanha, Pierre Schaeffer [1910-1995] e Herbert Eimert [1897-1972] estavam preparando respectivamente as bases do que viria a ser a *musique concrète* francesa e a *elektronische Musik* alemã.

Schaeffer e Pierre Henry [1927-] fundaram em 1951 o *Groupe De Recherche De Musique Concrète* e nele buscou-se, através de um *desperate rationalism*³⁴[racionalismo desesperado], o “desenvolvimento de um novo índice de possibilidades”³⁵ trazido com a invenção da fita magnética [*magnetic tape*]. A Colagem, que Pablo Picasso [1881-1973] havia introduzido na arte moderna quase 40 anos antes, tornou-se agora possível enquanto componente de composição musical. John Cage [1912-1992] já havia indicado essa possibilidade em 1939 com seu trabalho com toca-discos [os *turntables*], assim como fez o próprio Schaeffer no *Office de Radioffusion Télévision Française* em 1936. No entanto, com a fita magnética, o escopo para matérias-primas era agora infinito, assim como as opções quanto a forma de se trabalhar sobre o material; o estúdio havia se tornado algo como uma suíte de edição mais do que um lugar onde a música era meramente gravada. “Nós temos a nossa disposição a generalidade dos sons”, escreveu Schaeffer, “ao menos em princípio, sem ter que produzi-los. Tudo o que temos que fazer é pressionar o botão no gravador.”³⁶

Os sons agora também podiam ser alterados do seu estado de reprodução original: acelerado, repetido, desacelerado, justaposto, amortecido e sobreposto.

A *musique concrète* só veio a surgir em 1948 coincidindo com o marco inicial da música eletroacústica. Naquele momento Schaeffer realizava seus

³⁴ Expressão cunhada por Michel Chion.

³⁵ STUBBS, David. *Fear of Music. Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*. p. 42 [tradução nossa]

³⁶ Schaeffer citado em: STUBBS, David. *Fear of Music. Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*. p. 42 [tradução nossa]

experimentos com aparelhos de rádio capazes de emitir e medir ondas radiofônicas. Junto com Pierre Henry teve a ideia de começar a compor com estes aparatos radiofônicos que passaram, a partir de então, a funcionar como instrumentos musicais. Neste sentido, a música concreta francesa foi o movimento paradigmático da música eletroacústica – uma vez que foi o movimento inaugural dos experimentos sonoros com sons eletrônicos. Os termos *musique concrète* e *musique électroacoustique*, ambos denominados por Schaeffer, ainda não existiam até período. A música concreta foi assim denominada pelo compositor francês em maio 1948 em seu diário *A la Recherche d'une Musique Concrète*, no qual relatou seus experimentos no período entre 1948 à 1952:

Criei o nome Música Concreta para este engajamento em compor com materiais advindos do *elemento* sonoro experimental com o propósito de enfatizar nossa dependência, não mais vinculada às abstrações sonoras preconcebidas, mas a fragmentos sonoros que existem na realidade e que são considerados como objetos sonoros distintos e íntegros, mesmo se, e sobretudo, quando eles não mais se enquadram às definições elementares da teoria musical.³⁷

Em outra definição posterior da *musique concrète* Schaeffer aponta uma questão importante para música eletroacústica:

*Nous avons appelé notre musique «concrète» parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.*³⁸

Havíamos chamado nossa música de *concreta* porque ela era constituída a partir de elementos preexistentes, tirados de qualquer material sonoro, seja ele ruído ou som musical, e depois era composta experimentalmente por uma construção direta, atingindo a realização de uma vontade de composição sem o apoio, tornado impossível, de uma notação musical ordinária.³⁹

Com isso, a música concreta trouxe uma questão que ia diretamente contra o movimento serialista pois implicava no rompimento radical com a abstração da escrita musical, e portanto, com sua autonomia.

³⁷ SCHAEFFER, P. *A la Recherche d'une musique concrète*, p.21. [tradução nossa]

³⁸ SCHAEFFER, P. *La Musique concrète*, p.16.

³⁹ Tradução do trecho acima por Flo Menezes em seu livro: *Musica Eletroacústica*, p.45.

*If I extract any sound element and repeat it without bothering about its form but varying its matter, I practically cancel out the form, it loses its meaning; only the variation of matter emerges, and with it the phenomenon of music.*⁴⁰

Se extraio um elemento sonoro qualquer e o repito sem me preocupar com sua *forma*, mas fazendo com que sua *matéria* varie, anulo praticamente esta forma, e ele perde sua significância; somente sua variação de matéria emerge, e com ela o fenômeno musical.⁴¹

Schaeffer entendia que a manipulação de sons extraídos dos experimentos com material sonoro, embora estes carregassem alguma significação derivada de seu contexto, de seu lugar de origem, no momento em que eram processados – repetidos, sobrepostos, acelerados ou desacelerados –, rompiam com qualquer carga semântica imanente pré-existente.

O compositor e teórico inglês Simon Emmerson tem uma definição para esse tipo de manipulação do som realizado por Schaeffer. Ele chama o resultado de tais procedimentos de *sintaxe abstraída* em contraponto à *sintaxe abstrata*.

Para ele, a *sintaxe abstraída* é definida pelo modo como o som resultante é derivado de uma manipulação direta com a fonte sonora. Isto é, nenhuma parte do processo envolve qualquer estrutura ou linguagem pré-concebida. A esse respeito ele diz:

*A sintaxe abstraída se dá através das escolhas que partem da sensibilidade auditiva diretamente em contato com o material sonoro.*⁴²

Neste sentido o tipo de *sintaxe* aqui um aspecto fenomenológico forte. Na concepção do inglês Emmerson, tal aspecto tem haver com o que ele chamou de uma *generalização empírica* – uma observação de um evento particular. Num sentido oposto a *sintaxe abstrata*, teria haver com uma necessidade causal – uma que determina as causas do evento. Este tipo de *sintaxe abstrata* está mais relacionado aos procedimentos da música serial e eletrônica.

⁴⁰ SCHAEFFER, P. *In Search of a Concrete Music*, p.13. [tradução Christine North e John Dack]

⁴¹ SCHAEFFER, P. *A la Recherche d'une musique concrète*, p.21. Em: MENEZES, F. *Musica Eletroacústica*, p.18 [tradução Flo Menezes]

⁴² EMMERSON, Simon. *The Relation of Language to Materials*. Em: EMMERSON [Ed.]. *The Language of Electroacoustic Music*, p. 21. [tradução nossa]

Esta distinção de Emmerson não é diferente da que Schaeffer descreveu quando buscava definir as características constituintes da *musique concrète*:

Podemos comparar exatamente o efeito das duas abordagens musicais, o abstrato e o concreto. Nós aplicamos, já dissemos, o termo abstrato para a música habitual, porque ela é concebida pela primeira vez pela mente, em seguida, classificado teoricamente e finalmente realizada em uma performance instrumental. Chamamos nossa música "concreta" porque é feita a partir de elementos pré-existentes emprestados a partir de qualquer material sonoro, seja ele o ruído ou som musical, então composto experimentalmente por uma construção direta, levando a realizar uma vontade de composição sem o auxílio, antes impossível, de uma notação musical regular.⁴³

A tabela abaixo demonstra graficamente o que Schaeffer descreve acima:

MUSIQUE HABITUELLE
(*dite abstraite*)

PHASE I :
Conception (mentale) ;

PHASE II :
Expression (chiffree) ;

PHASE III :
*Exécution (instrumentale).
(de l'abstrait au concret)*

MUSIQUE NOUVELLE
(*dite concrète*)

PHASE III :
Composition (matérielle) ;

PHASE II :
Expression (expérimentation) ;

PHASE I :
*Matériaux (fabrication).
(du concret à l'abstrait)*

Claro, em sua distinção, Schaeffer não se apropria de uma terminologia tipicamente estruturalista [*sintaxe*] para credenciar intelectualmente experimentos realizados a partir de uma plataforma *zero* de linguagem, como o faz Emmerson. Não obstante, ambos, Schaeffer e Emmerson descrevem dois procedimentos, que, independente de como estes os chamam, são da mesma natureza.

Por um lado, entendemos que, com esta “plataforma zero de linguagem”, Schaeffer propunha uma música que se tornou resistente a uma abordagem sobre autonomia da música – tal qual defendida por Adorno e por boa parte dos alunos em Darmstadt.

⁴³ SCHAEFFER, Pierre. *La Musique Concrète*, p. 16. [tradução nossa]

De um outro ponto de vista, a problemática da autonomia expande-se segundo a ordem do distanciamento entre linguagem e música na qual “os códigos da expressão linguística desenvolver-se-ão de maneira cada vez mais autossuficiente um em relação ao outro.”⁴⁴ Isto é, das resultantes sonoras dos sons concretos manipulados extraímos uma estrutura abstrata que, se já não é mais capaz de ligar o *conceito* a *coisa* através de uma expressão imediata e transparente, é então espaço contingente para novos significados, estes, gerados autonomamente assim como acontece na linguagem humana:

Os movimentos sonoros nem por isso perdem seu poder evocador. Simplesmente a multiplicação e a elaboração das articulações de base, sua integração em redes de relações complexas, trazem à consciência formas de expressão e com elas conteúdos afetivos sempre novos. Dever-se-ia evitar de se falar em música *pura*, no sentido de inexpressiva e reconhecer que as emoções por ela instituídas se desenvolvem no sentido de uma crescente especificidade.⁴⁵

Esta noção, da possibilidade de novos sentidos surgirem a partir de uma ausência de linguagem – de um procedimento de composição essencialmente intuitivo e espontâneo – foi abertura importante para o campo da composição. Embora, do ponto de vista da autonomia da arte, a ausência de traços e vestígios de uma linguagem, de uma tradição, compromete a noção de evolução do campo artístico, sua capacidade crítica e, não menos importante, a continuidade de parte da sua cultura interna.

Por sua vez, em oposição a corrente francesa da música concreta, Herbert Eimert persuadiu seus empregadores da rádio NWDR de Colônia, em 1949, a criar um estúdio especializado em música eletrônica – o primeiro no mundo. Diferentemente dos músicos concretos, que buscavam trabalhar mais com o registro dos sons existentes, a música eletrônica concentrava seus esforços na geração de sons. Para tal, faziam uso dos *geradores de senoides* – sons senoidais das ondas de rádio –, geradores de impulsos e posteriormente o uso de filtros.

⁴⁴ MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica*, p.22.

⁴⁵ POUSSEUR. *Textes sur l'expression*. Em: *La Musique et ses problèmes contemporaines*, pp. 174-175. Citado em: MENEZES. *Música Eletroacústica*, pp.22-23. [tradução Flo Menezes]

Contrariamente à música concreta, que se serve de gravações com a ajuda de microfones, a música eletrônica faz uso exclusivamente de sons de origem eletroacústica.⁴⁶

Eimert foi para música eletrônica o que Schaeffer foi para música concreta. Assim como Schaeffer, foi pioneiro da vertente da qual se propôs a desenvolver. Antes da segunda guerra, em 1924, Eimert publicou o livro *Atonale Musiklehre* [Teoria Musical Atonal]. O livro, teve a relevância, em seu tempo, de centrar a discussão “não na ideia de Schoenberg das *doze notas apenas relacionadas umas as outras*, mas doze notas que são *beziehungslos* [desconexas, não relacionadas] e *selbstständig* [independentes].”⁴⁷

A matéria atonal não está, portanto, baseada numa sequência de tons [escala], mas num número de sons [complexos], na verdade no maior número possível de diferentes tons, isto é, o complexo de doze tons.⁴⁸

O que Eimert chama a atenção é para o isolamento das notas, no qual não haveria mais uma interdependência entre a elas. O ponto de vista de Eimert difere do argumento de Adorno tanto sobre o aspecto atonal da música serial de Schoenberg, e a própria noção do que é uma música atonal.

Acima falamos que Adorno considerava atonal uma *harmonia sem função*, na qual uma série harmônica não encontra uma resolução [acorde de fechamento de uma progressão harmônica, que nos dá a sensação de conclusão]. Essa *harmonia sem função* de Adorno é ainda assim *harmonia*, no sentido de que persiste a interdependência entre elas para geração de um sentido, mesmo que negativo a resolução dos sons pré-existentes. Isto era portanto, o que Adorno chamava de atonal. Por sua vez, o tipo de matéria atonal apontada por Eimert está relacionada uma ideia de disposição aleatória da série de doze notas. As notas, assim, eram trabalhadas como matrizes matemáticas complexas com uma infinidade de possíveis resultantes.

Esta noção de notas isoladas e processamento aleatório influenciou fortemente a chamada música *pontilista* da primeira geração de Darmstadt, entre

⁴⁶ EIMERT. *Musique électronique*, em La Revue Musicale Nr. 236 (Vers une Musique Expérimentale), pp.45-49 [tradução Flo Menezes em: Menezes. Música Eletroacústica, p.44.]

⁴⁷ GRANT, M. J. Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe, p.44

⁴⁸ EIMERT. *Atonale Musiklehre*, p.1. Citado em: GRANT. *Serial Music, Serial Aesthetics*, p.44. [tradução nossa da versão em inglês]

eles, novamente, os dois protagonistas da querela com Adorno: Karel Goeyvaerts e Karlheinz Stockhausen – ainda que Stockhausen em 1954 comece a experimentar outros modos de composição distintos da música composta com notas isoladas.

É preciso ter em mente que num primeiro momento, os procedimentos, tanto em Paris como em Colônia, eram muito rudimentares e neste período a música eletrônica buscava, em oposição simétrica à música concreta, a produção de sons puros, estritamente eletrônicos, enquanto transliteração da escrita serial. Isto marcou uma forte polarização entre os dois movimentos nos primeiros anos da música eletroacústica. Os modos dos processos de composição destas escolas sofreram um forte impulso com a introdução, em 1951, da fita magnética nos estúdios de ambos núcleos de experimentos.⁴⁹

Para os compositores eletrônicos e concretos isto significou a adesão dos procedimentos de gravação, repetição, aceleração e desaceleração de trechos editados [cortados e colados] de fita magnética. A adversidade da conduta do *concretos* em relação os *eletrônicos seriais* é que, nos *concretos*, a partir de tais procedimentos, a resultante sonora nunca corresponderá a uma escrita serial predeterminada.

Neste sentido, para os músicos da NWDR, isto significou o fim da autonomia semântica buscada pela música eletrônica. O curioso é que Pierre Schaeffer, não obstante tenha declarado que “há séculos a música é expressão, ou seja, linguagem”, e que, “bruscamente, a música concreta traz um elemento de ruptura, e opõe à linguagem um objeto que não se exprime”⁵⁰, reconhece em outro momento o caráter linguístico dos procedimentos de sua música concreta:

As doze notas da gama eram, elas também, no início, uma coisa pura. O uso de tais notas fizeram delas uma linguagem. Se aglomerar estalidos de ruído, gritos de

⁴⁹ Esta não é a data da criação dos gravadores de fita magnética. Historicamente, há vários momentos distintos, ocorridos entre EUA e Europa, do desenvolvimento desta tecnologia, desde final do século XIX à meados do século XX. Não obstante, a fita magnética tal qual utilizadas nos estúdios foi desenvolvida na Alemanha em 1930 pela BASF e pela AEG. A data de 1951 é referente ao momento em que os estúdios começam a usar a fita magnética como ferramenta efetiva nos processos de gravação. Ver: Raichel. *The Science and Application of Acoustics*, p.570.

⁵⁰ SCHAEFFER, P. *A la Recherche d'une musique concrète*, p.114. Em: MENEZES, F. *Música Eletroacústica*, p.23 [tradução Flo Menezes]

animais, o som modulado das máquinas, esforço-me também por articulá-los como se fossem as palavras de uma linguagem.⁵¹

Desta forma, o músico de vertente eletrônica, a despeito da dificuldade da escrita serial em se adaptar aos novos modos de composição, nunca abandonou seu elã na busca de constituir um som que correspondesse a necessidade interior de significação, portanto, de uma linguagem musical.

De todos compositores de música eletroacústica entre 1948 e 1960, o que transitou com mais sucesso entre os preceitos da música serial e os recursos da música eletrônica foi sem dúvida Karlheinz Stockhausen. O músico alemão foi capaz de compor, no sentido de reunir, sons acústicos e sons eletrônicos numa mesma gravação, como na composição *Gesang der Jünglinge* [corolário da música eletroacústica até aquele momento] na qual combinou voz humana com sons eletrônicos, ou em outra chamada *Gruppen*, em que sons eletrônicos foram executados junto com instrumentos acústicos. Em ambas composições, Stockhausen emprega estruturas aleatórias, cujas resultantes do processo de composição realçaram o aspecto autônomo da música em relação ao compositor. Isto é, embora perceba-se que na resultante sonora seu significado não tenha sido pré-determinado, o sentido que dela emana, traz consigo traços de sentidos anteriores de timbres, texturas e notações musicais pré-existent.

Assim, é no jogo, como bem apontou Adorno, de esquivar-se das invariações temporais proporcionados pelas novas tecnologias, que a música eletroacústica atinge um outro patamar de autonomia. Embora o compositor não controle a *especificidade* da resultante, cuja autonomia, enquanto linguagem singular, é tópico do nosso estudo, existe ainda a *autonomia* do controle dos processos de mediação, e esta segunda autonomia também nos interessa – ciente de que esta sempre afetará a primeira, por mais indeterminada que a resultante venha a ser. Isto é, se trabalho com um certo grau de linguagem, mesmo num processo cuja resultante é aleatória, o caráter da autonomia se faz presente; se parto de um grau zero de linguagem, o sentido resultante é de pura negação da autonomia e não mais uma crítica interna.

Vendo por este ângulo, a polarização persistirá entre os compositores de índole serial eletrônica e os da música concreta; especialmente no que diz respeito

⁵¹ SCHAEFFER, P. *A la Recherche d'une musique concrète*, p.101. Em: MENEZES, F. *Musica Eletroacústica*, p. 24 [tradução Flo Menezes]

ao grau de autonomia empregada. Isto é, quanto menos linguagem nos processos, menos transmissão de códigos linguísticos pré-existentes.

Exemplo disso são compositores como Pierre Boulez [França, 1925-] e Stockhausen [Alemanha] que defendiam a princípio o serialismo na música e que migrarão para os novos procedimentos preservando o controle do compositor no processo de concepção musical. Diferentemente, Schaeffer [França] e Cage [EUA], trabalhavam com a negação da estrutura música de concerto, abrindo a composição à sorte do intérprete e a incidência de ‘ruídos’ contingentes no acaso.

O ruído foi para música eletroacústica um dos seus componentes mais original, senão o mais. Em se tratando estritamente de ruídos, podemos aqui falar de uma aproximação *parcial* das duas vertentes. O ruídos – enquanto espectros sonoros distintos dos sons historicamente conhecidos pela música de concerto – eram obtidos pelos compositores das duas vertentes, como Stockhausen e Schaeffer [podemos aí incluir também o norte americano John Cage], através da captação de ruídos existentes e pela manipulação das ondas eletrônicas ou daquelas captadas de sons incidentais do cotidiano.

Ora, já temos claro que esta se trata de uma investigação dedicada ao estudo da *autonomia* nas artes, ainda que historicamente distinta dos modelos de autonomia anteriores. Dito isso, fica entendido que é nos procedimentos de composição que ainda salvaguardam a contingência para um campo autônomo que devemos nos aprofundar mais, sendo estes portanto, os da música eletrônica.

Neste sentido, a obra de Stockhausen se destaca entre os demais compositores contemporâneos – especialmente no modo como a autonomia emerge do livre fazer processual, entre as limitações da linguagem pré-estabelecida da escrita musical e os materiais empregados na produção sonora.

O controle dos sons e ruídos em Stockhausen – na medida em que os gerava, registrava e manipulava – através da mediação dos processos de gravação, acabou por estabelecer um *continuum* espaço/temporal para composição.

A possibilidade de criar uma música definida por um *continuum* mais do que por etapas distintas de uma escala temperada uniformemente se repete ao longo dos primeiros escritos sobre música eletrônica.⁵²

⁵² GRANT, *op. cit.*, p.96.

No trecho acima Grant nos fala das especulações da música eletrônica, desde seu princípio, em dissolver a divisão espaço/temporal da música tradicional. Isto é, tanto redimensionar os intervalos das doze notas da música de concerto, como também trabalhar o envelope [a forma dinâmica de cada timbre] no sentido de se estender o ataque de cada nota [primeiro impulso sonoro].

A contenda na proposta era a atomização de novas notas e timbres, e o tempo de duração destes. No decorrer dos experimentos na NWDR, especialmente a partir de 1951, o fracionamento preciso das frequências sonoras tornou-se possível por intermédio dos geradores de impulsos e geradores senoidais, criando novos timbres e intervalos. No entanto, os sons gerados eletronicamente, até aquele momento, ainda que tivesse um tempo de duração maior que dos instrumentos convencionais, não eram capazes de sustentar o *ataque* do espectro sonoro por muito tempo. Daí a necessidade de se recorrer ao registro destes impulsos em fita magnética, para depois cortar e colar os pequenos trechos de fita no qual se encontram registrados espectros sonoros com ondas de mesma amplitude [de dinâmica estável].

A teoria que deu suporte para a consolidação na prática deste *continuum* foi o texto de Stockhausen *A Unidade do Tempo Musical*, de 1963. No próximo capítulo descreveremos mais detalhadamente a evolução dos primeiros anos de produção de Stockhausen, seus procedimentos e experimentos, assim como analisaremos este paradigmático ensaio da música eletroacústica.

Por enquanto é relevante observar que este *continuum* só foi possível pela mediação entre escrita musical e os sons eletrônicos e de que dele um certo tipo de *autonomia* emergia enquanto singularidade semântica a partir dos procedimentos internos de produção sonora.

O que chamamos de *continuum autônomo da música eletroacústica* está intrinsecamente ligada à singularidade da resultante sonora em Stockhausen, oriunda especificamente do controle de sustentação e edição superposta das frequências sonoras. Uma autonomia que deriva estritamente dos processos de composição, sem a repetição imposta por uma linguagem predeterminada. Mas sem abandoná-la, buscando, por exemplo, a conformação, no decorrer do processo de composição entre representação escrita e manipulação direta do material sonoro. Estando o compositor aberto à criação de novos códigos de escrita musical e às transformações trazidas pelas novas tecnologias, assim como,

utilizando tais recursos para viabilizar tecnicamente avanços da escrita musical que antes não podiam ser executados por humanos ou instrumentos convencionais. Assim, uma autonomia que cria novos códigos musicais, mais do que os reconstrói, e que possibilita uma evolução do campo. Enfim, é importante notar que este *continuum*, de tempo interno e de caráter físico e acústico, exerce sua autonomia como pulsão crítica contínua em relação ao tempo da música de concerto.

3.2.

Stockhausen: Rumo a Unidade do Tempo Musical

Karlheinz Stockhausen [1928-2007]! O propósito de um capítulo dedicado em seu nome se justifica a princípio no modo pelo qual os experimentos sonoros do compositor alemão o situou como um dos principais artistas da chamada *música eletroacústica*, mas também, pelo fato de que sua música revela características singulares passíveis de uma discussão sobre uma autonomia que considere, simultaneamente, aspectos fenomenológicos e conceituais.

Não se tratando esta de uma investigação dissertada por um músico de formação clássica e muito menos ser este um estudo com pretensões de se consagrar como uma tese musical, o conteúdo de informações técnicas sobre escrita e acústica musical aqui apresentado segue, da forma mais objetiva possível para um diletante da música, a leitura de textos do próprio Stockhausen, assim como se estriba na bibliografia do compositor brasileiro Flo Menezes [1962-] – cuja obra é devotada ao gênero eletroacústico.

A descrição realizada aqui, em certa medida biográfica e na medida do possível técnica, da formação e consolidação do trabalho de Stockhausen se apoia no pretexto de podermos expor um contexto específico e individual no qual sua obra realiza o que estamos chamando, como um aspecto da arte contemporânea, de *continuum autônomo*.

Nascido no período entre guerras de 1928, na ressaca alemã da primeira grande guerra e às véspera da segunda, Stockhausen cresceu dentro da atmosfera do movimento dadaísta que tinha em Colônia, cidade vizinha à vila natal de Stockhausen chamada Mödrath, um dos seus mais importantes centros de

atividades.⁵³ O movimento era liderado ali, na década de 1920, por Hans Arp [1886-1966], Max Ernst [1892-1927] e Johannes Baargeld [1891-1976].⁵⁴ Segundo o biógrafo de Stockhausen, Robin Maconie [1942-], na maneira pela qual o músico refere-se aos primeiros anos de sua vida podemos deduzir uma certa identificação do compositor alemão com o espírito de artistas dadaístas como Ernst e André Breton [1896-1966].⁵⁵

Uma analogia das estratégias artísticas dadaístas à obra de Stockhausen demandaria um cuidado e um aprofundamento bem maior da questão do que o fez Maconie em sua citação ou do que poderíamos nos dedicar aqui. No entanto, a intuição de Maconie se faz relevante enquanto retrato amplo do artista que foi Stockhausen. Sua obra problematiza fortemente os elementos tradicionais da música – superpondo novos *mediums* e estruturas ao legado normativo da música europeia – e neste sentido, as colagens e o caráter revolucionário da vanguarda dadaísta, guardam sim uma certa similitude poética e espiritual com o compositor.

Claro, este é apenas um traço superficial da intuição musical de Stockhausen. Seus procedimentos compositivos são extremamente controlados e complexos, de difícil entendimento, mesmo para músicos preparados.

Grosso modo, podemos dizer que a dificuldade em torno da obra de Stockhausen se dá pelo fato de que ela é, dentro da história da música de concerto, a experiência de composição mais radical.

[...] mesmo considerando a grandeza insuperável de Berio, nenhum compositor pode igualar-se a Stockhausen em seu papel desbravador e pioneiro no terreno mais radical da composição.⁵⁶

Sobre este caráter inovador e radical das composições de Stockhausen, Maconie também diz:

Sua música permanece. As primeiras obras ainda cintilam. Elas não se tornaram tendências porque não foram copiadas com sucesso, e ninguém as copiou com sucesso porque ninguém as investigou adequadamente.⁵⁷

⁵³ Esta é uma referência dada por Robin Maconie, biógrafo e estudioso da obra de Stockhausen.

⁵⁴ RICHTER, H. *Dadá: Arte e Antiarte*, pp.213-230.

⁵⁵ MACONIE, R. *Other Planets*, p. 13

⁵⁶ MENEZES, Flo. *Stockhausen Permanece*. Em: Maconie, Robin. *Stockhausen: Sobre a Música*, p.14

⁵⁷ MACONIE, Robin. *Stockhausen: Sobre a Música*, p. 7

As palavras de Maconie reforçam tanto a importância da obra de Stockhausen quanto a dificuldade anunciada por parte daqueles que se aventuram a entendê-la. Trata-se de uma obra que, além de complexa, ainda não foi completamente mapeada, ou melhor, trata-se de uma obra que resiste as tentativas de classificação e por esta razão permanece.

Qualquer elaboração teórica realizada sobre a obra de Karlheinz Stockhausen deve ser considerada complexa. Pelo pressuposto de não se poder, no âmbito desta pesquisa, tão somente buscar uma aproximação historiográfica crítica, natureza primeira de nosso trabalho, sendo necessário ainda o entendimento de alguns conceitos fundamentais dos procedimentos compositivos de Stockhausen.

Entretanto, a abordagem de tais conceitos serão aprofundados apenas na medida necessária para o entendimento do aspecto autônomo de sua obra.

Antes, vale pontuar historicamente três momentos iniciais decisivos na formação de Stockhausen que tiveram impacto direto na sua obra: o primeiro, o ano de 1951; o segundo, o ano de 1952; e o terceiro o ano de 1953.

3.2.1. 1951

O ano de 1951, foi para Stockhausen um período de choque radical na sua relação com a música. Próximo da conclusão dos seus estudos iniciados em 1947, tanto no Conservatório de Música de Colônia [piano e pedagogia] como na Universidade de Colônia [Filosofia, Musicologia e Filosofia Alemã], Stockhausen conhece o compositor Herbert Eimert [1897-1972] em Colônia. Eimert além de ter introduzido Stockhausen no primeiro estúdio de música eletrônica junto à Rádio de Colônia [a NWDR, *Nordwestdeutscher Rundfunk*] – criado no mesmo ano de 1951, em parceria com Werner Meyer-Eppler [1913–1960] – também viabilizou sua entrada nos *Cursos Internacionais de Verão para Nova Música* em Darmstadt [*Internationalen Ferienkurse für Neue Musik*].

O primeiro encontro entre os dois se deu durante uma ocasião em que Stockhausen buscava chamar a atenção de um crítico de música da *Kölnische*

*Rundschau*⁵⁸ para escrever sobre uma peça composta por ele e seus companheiros do conservatório de Colônia.⁵⁹ Em seu discurso sobre Béla Bartók [1881-1945], objeto de estudo em seu trabalho de graduação, e sobre a nova música, acabou, naquele átimo, por chamar a atenção de Eimert, que prontamente o convocou à apresentar a peça em uma das transmissões noturnas da NWDR. No entanto, só em 1953 é que Stockhausen vai realmente, junto com Kare Goeyvaerts [1923-1993], Henri Pousseur e [1929-2009] ingressar no estúdio de Colônia, introduzindo ali a música serial.⁶⁰

Antes disso, Stockhausen, por iniciativa própria, submeteu um pedido ao *Kranichsteiner Musikinstitut* de Darmstadt, junto com uma carta e uma peça sua – influenciada por seus estudos em musicologia – chamada *Drei Lieder* [Três Canções] de 1950, para matricular-se nos *Cursos de Verão para Nova Música* naquele ano de 1951 em Darmstadt. Seu pedido foi recusado em primeira instância devido a natureza rudimentar de sua carta, que concluía revelando ele, Stockhausen, não ter ainda nenhuma performance pública em seu currículo.⁶¹ Meses depois veio a conhecer Eimert em Colônia. Eimert era membro do júri que selecionava os músicos para os cursos em Darmstadt. Em momento oportuno ele se demonstrou interessado no potencial de Stockhausen como compositor e o incentivou a comparecer aos cursos daquele verão⁶² – apesar de ter dito à Stockhausen que sua admissão havia sido vetada porque “o texto [da carta] era horrível e a música antiquada.”⁶³

Em Darmstadt, naquele mesmo ano de 1951, além de Stockhausen, nomes como Luigi Nono [1924-1990], Bruno Maderna [1920-1973], ingressaram nos cursos de verão atraídos pela possibilidade de participarem das aulas de composição que seriam ministradas por Arnold Schönberg [1874-1951]. A expectativa era grande em torno da figura de Schönberg nos cursos, embora, da tríade da segunda escola de Viena – Schönberg, Alban Berg [1885-1935] e Anton

⁵⁸ A *Kölnische Rundschau* é um revista de variedades de Colônia – perdura hoje em versão online.

⁵⁹ ASSIS, G. *Em Busca do Som*, p. 100 [ePUB, iPad, vertical]

⁶⁰ MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica*, p. 254.

⁶¹ Stockhausen ao *Kranichsteiner Musikinstitut* em 11 de Janeiro de 1951. Em: Misch, Imke; Markus, Bandur [eds]. *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996: Document und Briefe*, pp. 6-7.

⁶² IDDON, Martin. *New music at Darmstadt*, pp. 52-53.

⁶³ KURTZ, Michael. *Stockhausen: a biography*, p. 31 [tradução e nota nossa]

von Webern [1883-1945] – Stockhausen era, num primeiro momento, mais ligado ao purismo dodecafônico de Webern, sendo por esta razão, o mais tranquilo a respeito da vinda do mestre vienense. A saúde de Schönberg não era boa, fazia já algum tempo, e a expectativa se dava também em função de sua melhora face a seu interesse para que pudesse assumir sua posição nos cursos de Darmstadt.⁶⁴ Em carta à Wolfgang Steinecke [1910-1961], fundador dos cursos de férias, Schönberg diz:

Minha saúde simplesmente não permite [...] isto é algo de grande pesar para mim, uma vez que eu poderia lá ver todos meus amigos juntos [...] Portanto, devo ter esperança que haverá outra e melhor oportunidade no futuro. Se não, então essa vem tarde demais para esta vida.⁶⁵

E não foi realmente nesta vida. Embora sua música tenha sido por diversas vezes reproduzida nos cursos em Darmstadt, sua saúde não resistiu e Schönberg faleceu em 13 de julho de 1951, deixando vago seu espaço que veio a ser preenchido por Theodor Wiesengrund Adorno [1903-1969], abrindo um debate importante na história dos cursos.

A chegada de Adorno à Darmstadt, marca o encontro de Stockhausen com o compositor belga Karel Goeyvaerts. Foi no curso de composição de Adorno que Stockhausen percebeu e experimentou pela primeira vez a música pontilhista de Goeyvaerts. O compositor Belga abriu a consciência de Stockhausen para as novas possibilidades da composição musical: “1951 [...] foi um período *suis generis* [...] a amizade com Goeyvaerts, o belga, [...] desvelou em mim muitas ideias que anteriormente [...] eu não havia notado.”⁶⁶

No entanto, este período, mais do que marcar o encontro entre estes dois compositores, determina o debate, talvez o mais aquecido de todos os cursos, que veio a acontecer entre eles e Adorno.

Goeyvaerts havia preparado uma peça para ser apresentada nos seminários de composição de Adorno, sua *Sonata para Dois Pianos*, que operava segundo o princípio do ele chamou de *número sintético*. Até aquele momento, Stockhausen parecia o único interessado no que Goeyvaerts estava elaborando, assim como o

⁶⁴ IDDON, Martin, op. pp. 48-51.

⁶⁵ Schönberg to Steinecke, 9 de maio de 1949. Em: Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer [eds.], *Darmstadt-Dokument I*, p. 32.

⁶⁶ STOCKHAUSEN. *Texte zur Musik, Band 4, 1970-1977*, p.320 [tradução nossa]

único que começava a ter um certo entendimento sobre o estava sendo proposto.

A esse respeito Goeyvaerts diz:

Houve apenas um jovem que viu algo naquilo e me perguntou mais a respeito: Karlheinz Stockhausen. Eu lembro bem como ele tentou explicar a ‘*geistliche Gründe*’ [base espiritual] da minha nova técnica aos outros durante o almoço. Quando eu expliquei tudo isto a ele eu tive que lançar mão de uma mistura de Alemão e Inglês, no entanto, apesar do meu esforço inadequado ele entendeu imediatamente [...] Antes mesmo da minha Sonata para Dois Pianos vir para discussão em classe, Stockhausen a conhecia de dentro para fora.⁶⁷

Stockhausen aprendeu e tocou junto com Goeyvaerts a *Sonata para Dois Pianos*, na performance do belga para Adorno e os outros alunos. Stockhausen tocou a parte intermediária da peça, e sua execução foi considerada, se não absolutamente precisa, dada a complexidade da composição e curto tempo que dispôs para assimilá-la, de qualquer forma impressionante.

O tom do segundo movimento da sonata é gerado por dois acordes sobrepostos e compostos, cada um, com sete sons, ‘notas’ [*heptachords*]. O *heptachord* do *piano* I segue alternadamente ao *piano* II, criando um desdobramento harmônico paralelo, não concordante, no decorrer do movimento. No entanto, os acordes, os *heptachords*, de cada piano, não são tocados simultaneamente, e sim como numa série de notas pontuais, uma à uma.



Figura 14 | *Heptachords*, segundo movimento da *Sonata para Dois Pianos*

O sentido da execução das notas não se trata de uma inversão das séries em relação às alturas; por exemplo, uma se deslocando do mais grave para o mais agudo, e a segunda fazendo a trajetória contrária. Na verdade, ambas se deslocam para cima, para uma oitava mais aguda, através de um modo crescente de alcance total limitado. Isto é, este desdobramento crescente acontece dentro de uma série

⁶⁷ GOEYVAERTS. *Paris-Darmstadt 1947-1956*, p.45. Citado em: Iddon, Martin. *New music at Darmstadt*, p.53. [tradução nossa]

de curta duração. Há, no entanto, exceções no segundo movimento, com trechos estáticos e de movimento decrescente. Isto quer dizer que Goeyvaerts não foi absolutamente rígido quanto a normativa da composição. No entanto, é importante que se tenha em mente que a *Sonata für zwei Klavier, Sonata para Dois Pianos*, executada num dos seminários de composição de Adorno, manteve-se, daquele momento até os anos que se seguiram, como uma das peças mais determinísticas e racionais em Darmstadt – do ponto de vista de controle pré-composicional.⁶⁸

A peça sofreu duras críticas de Adorno enquanto forma compositiva. A composição de Goeyvaerts, o deixou em estado de choque: “Porque você compôs isto para dois pianos?” Adorno pouco entendeu da estrutura da sonata apresentada e questionava Goeyvaerts sobre a falta de sentido das frases e da relação “cadência e consequência.”⁶⁹

Stockhausen frustrado em sua tentativa de explicar à Adorno o processo da composição acabou por dizer-lhe: “mas professor, você está procurando uma galinha em uma pintura abstrata.”⁷⁰ Vale a pena registrar aqui o trecho completo no qual Stockhausen relata o acontecido:

Na escola de verão para nova música de Darmstadt, em 1951, Goyevaerts e eu tocamos sua sonata para piano. Só o movimento do meio: os dois movimentos eram complicados demais para eu aprender tão rapidamente. Tocamo-na em público durante o seminário aberto sobre composição, e ela foi atacada violentamente por Theodor Adorno. Na época, Adorno era considerado uma autoridade sobre o movimento de vanguarda: ele tinha acabado de escrever *Filosofia da Nova Música* e nesse livro havia literalmente destruído Stravinsky, colocando-o como reacionário, Schoenberg sendo o único que aceitava. Adorno estava na verdade conduzindo o seminário no lugar de Schoenberg, que estava muito doente e morreu mais à frente no mesmo ano, e atacou essa música de Goeyvaerts, dizendo que era sem sentido, que estava apenas em um estado preliminar, não estava totalmente composta, mas era só um esboço para uma peça que ainda seria escrita.

O segundo movimento dessa Sonata era de fato *música pontilhista*: apenas notas isoladas, apesar de nos dias de hoje soar estranhamente melódica. Adorno não conseguia entendê-la de modo algum. Ele disse: não há desenvolvimento motivico. Assim fiquei lá no palco de calças curtas, parecendo um colegial, e defendi essa peça porque o belga não sabia falar alemão. Eu disse: mas professor, você está procurando uma galinha numa pintura abstrata.⁷¹

⁶⁸ IDDON, Martin. *New music at Darmstadt*, p.55.

⁶⁹ KURTZ. *Stockhausen*, p.35.

⁷⁰ STOCKHAUSEN. *Sobre a Música*, p.47. [tradução: Saulo Alencastre]

⁷¹ Ibid.

Para Stockhausen, o ocorrido demonstrou que embora Adorno fosse um músico *preparado*, uma vez que havia estudado com Alban Berg e tinha um número significativo de composições em seu nome, não era um artista, um homem criativo ou de criação. Stockhausen tirou esta ideia da reação de Adorno ao novo, à vanguarda musical que começava a se formar diante de si, dentro de seu próprio curso de composição. Muito ligado ao *dom* musical e a *intuição* musical – não obstante, ao determinismo e ao rigor técnico pelo qual é conhecida suas obras – Stockhausen, a partir deste episódio com Adorno, começou a desconfiar dos intelectuais da música.

Aí foi quando comecei ter minhas dúvidas sobre os intelectuais e os assim chamados especialistas, mesmo entre os vanguardistas.⁷²

O interessante no posicionamento de Stockhausen reside na escolha da maneira pela qual o compositor deveria, mais do que aplicar, exercitar sua intelectualidade. Isto implicaria que *o próprio artista se tornaria teórico e crítico de sua obra – este seria um modo radical de defender a autonomia da sua obra*. Embora não tenhamos chegado ao ponto de discussão estrita dos seus conceitos e procedimentos de composição, podemos adiantar que – de um ponto de vista panorâmico de sua obra, a partir desta desconfiança relativa aos intelectuais da música – o determinismo, a racionalidade, e toda intelectualidade de Stockhausen é praticada na busca de novos meios de elaboração musical, e essa busca sempre ocorre no processo interno de produção sonora, nunca na idealização objetiva da forma final enquanto forma ideal. O controle por ele exercido é o controle dos processos. Na verdade, a forma final interessa para ele, no entanto, ela deve buscar no som resultante do processo o inusitado de uma musicalidade intuitiva inerente. Não obstante, que justamente transcenda o tipo de racionalidade categórica dos críticos de arte – e é neste caráter de *transcendência de uma racionalidade categórica* da resultante sonora em Stockhausen se define a singularidade de sua autonomia.

Assim, entendemos a crítica de Stockhausen à Adorno na chave da autonomia. Para Adorno, em contraponto ao juízo desinteressado de Immanuel Kant, a autonomia não poderia ser completamente *sem finalidade* – todavia critique fortemente o racionalismo exacerbado do funcionalismo modernista. O

⁷² Ibid.

que interessava para Adorno era um jogo dialético negativo que considerava tanto os aspectos interiores de uma linguagem artística como os aspectos sócias externos, mas sempre procurando desviar-se da repetição mimética das formas do passado.

Estas transformações da linguagem interna de Adorno, que defendia uma sublimação dos aspectos sociais [externos], não extrapolavam, ou melhor, não ameaçavam os limites categóricos dos campos artísticos aos quais recaia sua crítica.

Dessa forma, quando Stockhausen ataca esse tipo de *racionalidade categórica* aos críticos de arte, em especial à Adorno, parece estar atendo, já em 1951, às distinções necessárias entre *racionalismo processual* e *racionalidade categórica*.

Em suma, a autonomia da especificidade de Adorno lida com uma clara necessidade da presença de uma linguagem artística para um campo específico, isto é, exige a presença de expressões intrínsecas ao campo, tal como a ausência daquele par de movimentos que ele apontou na *Sonata für zwei Klavier*, *Sonata para Dois Pianos* de Goeyvaerts: *cadência e consequência*.

A parte sua crítica à Adorno, e o fato que Stockhausen não se reporte em termos diretos à autonomia, entendemos que sua posição promovia, sim, um certo tipo de autonomia, e nesse sentido não está tão distante de Adorno como pode parecer numa visão superficial – seja das implicações filosóficas de Adorno, seja dos procedimentos de Stockhausen. O modo como Stockhausen conduziu seus experimentos sonoros – sempre radicalizando as possibilidades das composições através dos meios de produção sonora utilizados – nunca implicou no abandono da escrita musical. Ele levou ao limite a possibilidade da composição serial para ser executada eletronicamente, e quando, sua composição extrapolava os meios de representação existentes, se propôs a inovar a escrita musical, criando novos códigos.

3.2.2. 1952

O ano de 1952, segundo momento importante para formação de Stockhausen como compositor, foi marcado por sua temporada em Paris – não meramente pela situação geográfica, mas por três outros fatores: por ter sido uma época de composição produtiva; por ter participado dos *Cursos de Análise e Estética* de Olivier Messiaen [1908-1992] e por ter estado próximo à *musique concrète* francesa.

O período que passou em Paris foi financiado pelo recebimento de 1500 marcos alemães como pagamento à sua primeira peça orquestral. A composição foi encomendada em 1951 por Heinrich Strobel [1898-1970], diretor do festival de música de Donaueschingen.⁷³ Mais uma vez, Herbert Eimert teve um papel transformador no curso dos acontecimentos da vida de Stockhausen, uma vez ter sido o próprio quem o apresentou à Strobel. O diretor se demonstrou impressionado ao ter casualmente encontrado o registro escrito, ainda inacabado, de *Kreuzspiel* – primeira peça pontilhista de Stockhausen apresentada em Darmstadt – e no ímpeto de atraí-lo ao festival ofereceu à Stockhausen sua primeira encomenda.

No tempo que passou em Paris Stockhausen trabalhou na peça encomendada, que veio a se chamar *Spiel*,⁷⁴ executada no festival de Strobel no mesmo ano de 1952. Trabalhou também na série de composições para piano os *Klavierstücke* I-IV e *Klavierstücke* III-II. Tais peças foram designadas a princípio respectivamente de *Klavierstücke* C-D e *Klavierstücke* A-B, sendo reordenadas e renomeadas posteriormente pelas terminações romanas supracitadas, pelas quais são mais comumente conhecida.⁷⁵ Stockhausen, ainda em 1952, compôs *Schlagtrio* [trio percussivo] e as obras pontilhistas *Punkte* [pontos], *Contra-Punkte* [contrapontos].

O segundo e o terceiro fatores que marcaram tanto a passagem de Stockhausen em Paris como a sua formação musical, estão relacionadas entre si e tem haver também com o primeiro: sua produção musical. Os três fatores, assim,

⁷³ ASSIS, G. *Em Busca do Som*, p.174. [ePUB, iPad, vertical]

⁷⁴ *Spiel* é composta pelos dois movimentos finais da composição *Studie für Orchester*, o primeiro se chama *Formel*, peça que Stockhausen só viria apresenta-la ao público em 1971.

⁷⁵ KURTZ, M. *Stockhausen: a biography*, p.460.

estão relacionados à um único evento: os *Cursos de Estética e Análise* de Olivier Messiaen. Neles Stockhausen foi tocado pelas análises das peças de Debussy, Webern, Stravinsky, do próprio Messiaen. Ainda, pelas análises rítmicas, indiana e gregoriana, dos concertos de Mozart para piano. Um estudioso dos sons, Messiaen analisava e anotava todos os tipos de sons – analisava músicas não só da Europa, como de toda as partes do mundo, assim como, os sons da natureza – e era capaz de executar praticamente tudo.

*Vieles kannte ich schon vom Studium in Köln. Aber ich kannte das meiste, ohne dass es mich etwas anging; es war tot. Messiaen weckte Totes auf.*⁷⁶

Muito eu já sabia dos estudos em Colônia. Mas a maior parte do eu que sabia, sem me dar conta, estava morto. Messiaen evocou à vida o que jazia morto.⁷⁷

Stockhausen, mais interessado na criação que na análise, aproveitou as várias possibilidades do universo sonoro apresentado pelo serialismo de Messiaen para trabalhar com um tipo de serialismo total. Antes, em 1951, Stockhausen, numa palestra de Antoine Goléa [1906-1980], teve a oportunidade de ouvir o registro musical de Messiaen chamado *Mode de valeurs et d'intensités*. O registro correspondia ao segundo movimento da *Quatre étude de rythme* para piano. Nele, Messiaen ampliou os parâmetros da música serial, tal qual concebida por Schönberg em seu texto paradigmático *Composition with Twelve Tones* [Composição com Doze Tons]. Para além do serialismo das *alturas* [frequências], no qual o dodecafonismo de Schönberg está restrito, Messiaen expande a série para outros parâmetros, a saber: duração, ataque e intensidade.

No entanto, Stockhausen não tirou essa ideia apenas dos cursos de Messiaen. A partir do final da década de 1940, foi ficando evidente que o serialismo de compositores como Karel Goeyvaerts e Pierre Boulez, também alunos dos cursos de Messiaen, atingiu um grau tal de expansão e precisão dos parâmetros sonoros, que “teve como consequência primeira sua própria falência enquanto objeto artístico suscetível de *interpretação*.”⁷⁸ A questão, colocada por Flo Menezes, diz respeito ao grau de dificuldade de execução atingida pela

⁷⁶ STOCKHAUSEN, K. *Texte zu eigenen Werken, zur Kunsts Anderer, Aktualles. Band 2: 1952-1963*, p.144.

⁷⁷ Ibid. [tradução nossa]

⁷⁸ MENEZES, F. *Música Maximalista*, p.260.

música serial. Isto é, o serialismo integral, cuja a técnica serial era aplicada a vários parâmetros do som, passou a ter um grau tal de complexidade e de controle do compositor, que a dinâmica musical a ser executada dependia cada vez mais de um *medium* [meio] alternativo e cada vez menos de um intérprete. Sua complexidade formal e rigidez, pré-determinada pela intenção do compositor em controlar com precisão a comunicação do conceito, comprometeu o ato performático do intérprete.

Por mais exata que uma execução pudesse ser, por mais extraordinariamente precisa que parecesse ser a interpretação de um instrumentista já habituado com o pensamento serial, a total pré-determinação dos parâmetros sonoros logo encontrou entrave insuperável na sua realização concreta em concerto. A mão humana revelou-se bastante imprecisa face à precisão microscópica da predeterminação de cunho serial.⁷⁹

A dificuldade descrita acima aponta para a necessidade crescente de um meio invulgar na execução de peças de caráter serial. Stockhausen, já estava a par dos recursos, embora ainda rudimentares, do estúdio da Rádio de Colônia a NWDR, que já começavam abrir caminhos para composição a partir de ondas senoidais. No entanto, ele percebe a possibilidade de ampliação dos seus anseios quando entra em contato com um espaço capaz de atender, em 1952, as demandas técnicas de uma composição híbrida, tal qual ele começava intuir na relação entre o sinal sonoro eletrônico e o aparato da fita magnética.

O espaço foi o antigo *Club d'Essai de la Radiodiffusion-Télévision Française* RTF [1946] e do então recém criado *Groupe de Recherches de Musique Concrète* GRMC [1951 – *Grupo de Pesquisa de Música Concreta*]. Comandada por Pierre Schaeffer [1910-1995], Pierre Henry [1927-] e o engenheiro de som Jacques Poullin [1937-]. A RTF havia recebido até aquele momento compositores como Messiaen, Pierre Boulez [1925-], Iannis Xenakis [1922-2001], Edgard Varèse [1883-1965], entre outros. A pedido de Boulez, em março de 1952, Stockhausen teve a oportunidade de experimentar uma realidade técnica de estúdio diferente da incipiente música eletrônica de Colônia.

O mais impactante para ele no encontro com Boulez, no GRMC, não foi apenas poder assimilar o conteúdo estético da composição com o experiente compositor francês. Havia também o dispositivo da fita magnética – e

⁷⁹ Ibid.

Stockhausen certamente se instruiu, junto a Boulez, também de novas técnicas de manipulação do novo *medium*.

A fita magnética a princípio possibilitava a aplicação técnica serialista de se poder inverter uma sequência de sons gravados – de acordo com as alterações “básicas permitidas pela série dodecafônica, inversão, retrogradação e inversão da retrogradação.”⁸⁰ Contudo, o mais importante é que tornou-se possível a montagem de trechos rítmicos fragmentados cuja resultante sonora era de uma complexidade e qualidade inéditas. Isto representou para música a possibilidade de excelência da qualidade na reprodução daquela expansão dos parâmetros sonoros promovida pelo serialismo integral – como intensidade e duração – extrapolando os limites, restrito às doze alturas, da revolução dodecafônica.

De acordo com esses princípios de concepção musical, Boulez havia composto, em 1951, a *Étude I e II*. Seguindo o exemplo de Boulez – e somado a sua recém experiência com síntese eletrônica, coordenada por Eimert, em breve incursão por Colônia em Julho de 1952 – Stockhausen compõe em Paris em fins 1952 *Konkrete Etüde* ou *Étude Concrète*⁸¹.

Étude Concrète foi o corolário da experiência de Stockhausen com a música em Paris. Gerada em circunstância difícil devido a precariedade dos recursos dos estúdios, face suas pretensões artísticas – ora trabalhada num estúdio com gerador de som senoidal, mas sem fita magnética;⁸² ora o oposto.

Mais do que uma composição, *Konkrete Etüde* foi uma experimentação que permitiu Stockhausen misturar sons de instrumentos com sons eletrônicos. Porém, o mais significativo desta experiência, em específico, foi poder manipular fragmentos gravados de fita magnética.

Através deste tentame ele se deu conta de que o efeito aural⁸³ produzido por sons editados por fita magnética difere daqueles dos sons dos instrumentos. A princípio nota-se a ausência de ressonância acústica que é própria dos instrumentos – perdida na superposição repetida de camadas pré-gravadas. Neste

⁸⁰ Ibid. 259.

⁸¹ Esta peça se encontrava perdida até que foi recuperada em 1992 pelo musicólogo Frisius de Karlsruhe, com a colaboração de François Bayle da Radio francesa – embora tratar-se, não da original em fita, e sim da gravação em disco. Em: Tannenbaum. *Diálogo com Stockhausen*, p.35.

⁸² STOCKHAUSEN. *Texte zur elektronischen und instrumentalen musik. Band I*, p.37.

⁸³ O efeito aural é determinado pela abstração de qualquer fonte sonora a após sofrer uma manipulação eletrônica que elimine qualquer traço mimético. A esse respeito ver: EMMERSON, Simon. *The Relation of Language to Materials*. Em: EMMERSON [ed. *The Language of Electroacoustic Music*, pp. 18-20.

processo, os componentes sonoros mais altos ou de maior duração tendem a obliterar os espectros restantes, cabendo ao compositor equacionar tais diferenças relativas à duração e à amplitude. Tal experiência representou a base sobre a qual Stockhausen desenvolveu o controle da técnica de geração de tons que viria a ser aplicada em composições como *Studie I e II*, *Gesang der Jünglinge* e *Kontake*.

Voltando à Colônia em 1953, Stockhausen assume a posição de colaborador permanente no estúdio para música eletrônica da WDR [*Westdeutscher Rundfunk* – Radiofusão da Alemanha Ocidental]. Ali ele realiza suas primeiras composições de música eletrônica, *elektronische musik: Studien I e II*, Estudos I e II, “música eletrônica realizada exclusivamente com sons senoidais.”⁸⁴ Naquele mesmo ano ele também passa atuar como conferencista da escola de verão para nova música em Darmstadt, atividade que manteve anualmente até 1974.

Em todas essas etapas a presença de Herbert Eimert foi fundamental na formação de Stockhausen. Foi também Eimert que estabeleceu permanentemente o compositor como assistente no estúdio da Rádio de Colônia. E esta é uma etapa que fecha este período de consolidação de conhecimento tanto teórico, do ponto de vista da composição musical, como dos aspectos técnicos proporcionados pelos estúdios mais avançados da época, em matéria de geração e captação do som.

3.2.3. 1953

A combinação do amplo conhecimento dessas duas áreas representou para Stockhausen em 1953 o que o compositor e teórico brasileiro Flo Menezes veio a caracterizar de maneira muito pertinente de “ano de *casamento* entre a música eletrônica e o pensamento serial.”⁸⁵ A elaboração da *Studie I* – composta integralmente com sons senoidais, isto é, essencialmente com sons eletrônicos – teve como resultado a precisão esperada na reprodução de uma peça serial cuja estrutura abrangia a totalidade dos parâmetros sonoros, assim como, o caráter constitutivo do material sonoro passou a ser intrínseco à organização de seus espectros – isto é, no processo de composição de *Studie I*, os espectros sonoros

⁸⁴ MENEZES, F. *Número 7 e muitos zigue-zagues*. Em: Stockhausen, K. *Sobre a Música*, p.21.

⁸⁵ MENEZES, Flo. *Música Maximalista*, p.261.

surgiam e se organizavam através da manipulação do compositor dos geradores de ondas senoidais. Neste caso, Stockhausen abriu mão do uso de sons pré-existentes, trabalhando apenas com sons por ele mesmo criado através do aparato eletrônico.

Ainda a respeito da *Studie I*, Menezes fala sobre a ocorrência de “um erro teórico.”⁸⁶ Ele diz que após a *Studie I* a acústica entendeu que a matriz de seis sons [6x6] usada na composição não era suficiente para que resultasse num espectro sonoro único, como um timbre amalgamado oriundo das ondas senoidais superpostas. A conclusão foi que para tal seria necessário superpor entre dez a doze ondas senoidais. Na prática o que aconteceu na *Studie I* foi que as resultantes senoidais eram percebidas individualmente, como *acordes* e não como novos timbres consolidados pelo processo interno de superposição das ondas. Em outras palavras, no que diz respeito a criação de novos timbres por meios eletrônicos, a *Studie I* era ainda uma promessa de felicidade.

O próximo passo de Stockhausen parte de uma autocrítica do processo de composição anterior. *Studie II*, de 1954, a composição que marcou a transição do que chamaremos aqui de *experimentos de formação* para as *composições experimentais*. Tendo em vista sempre o aspecto experimental da obra de Stockhausen, o que estamos apontando é o início de uma fase de composições cujas intuições teóricas passaram a se manifestar de forma mais evidente – sempre através de processos experimentais. Em termos chãos, 1954 marca o momento em que seus experimentos começam a gerar resultados satisfatórios, e por resultados, leia-se: *composições*.

Em *Studie II*, realizado no estúdio alemão em 1954, Stockhausen parte da organização de sons complexos constituídos invariavelmente de cinco sons senoidais que sobrepostos uns aos outros chegam a gerar aglomerados de até 33 frequências distintas e simultâneas no decorrer da peça. Ali Stockhausen faz uso da ideia de *filtragem* pela duração variada dos aglomerados simultâneas, fazendo desaparecer determinados sons complexos antes de outros que perduram e percorrendo assim, num certo sentido, o caminho inverso de *Studie I*. Se em *Studie I* tratava-se do que fora dominado por *síntese aditiva*, a utilização da ideia das filtragens em *Studie II* fazia alusão a outra nova forma de *síntese* bem mais próxima do *tratamento sonoro* do que da *síntese* propriamente dita: a chamada *síntese subtrativa*.⁸⁷

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ MENZES, Flo. *Música Maximalista*, p.262.

Perceba que Menezes no excerto acima descreve um *processo* de composição, e não sobre a impugnação de uma pré-escritura serial sobre o aparato eletrônico, no sentido de que ele deveria ser capaz de executá-la. O fato é que, de alguma forma, estes geradores de ondas senoidais eram sim capazes de executar uma composição serial. No entanto, a questão incide diretamente no controle do processo pelo compositor – na qualidade do espectro sonoro resultante, ou ainda, na adequação entre a forma da composição e as características intrínsecas do meio. Neste sentido, o processo de composição da *Studie II*, é uma reação experimental ao devir fracassado da primeira experiência, a *Studie I*. O que é importante notar neste movimento é que a composição, sua elaboração enquanto escrita musical, começa a tomar forma não mais a partir de uma formulação estritamente matemática e abstrata, que almeja a superação de uma linguagem erudita pregressa, mas, cada vez mais, a partir de um movimento autoconsciente, autocrítico e experimental face aos atributos dos novos meios.

Flo Menezes, em sua análise das composições *Studie I e II*, observou algumas consequências fundamentais dos procedimentos adotados por Stockhausen nestas experimentações, que viriam a ser guias determinantes para suas próximas composições. Das decorrências apontadas por Menezes, três nos parecerão oportunas descreve-las:

A primeira, diz respeito a importância, notada nas duas composições, da *dinâmica interna dos componentes senoidais* sobre a percepção tímbrica. A segunda, relativa a *micro variação dinâmica dos componentes senoidais*, decisiva para riqueza tímbrica resultante. E a terceira, sobre o *tratamento individualizado dos parâmetros sonoros* [pontos] que destruía o controle sobre o espectro [acorde] sonoro, sua interdependência.⁸⁸

Observe que as três consequências estão relacionadas ao controle dos *componentes senoidais* e como a insistência do isolamento dos parâmetros sonoros ia contra a vocação dos geradores senoidais à consolidação de novos timbres. Em outras palavras, quanto mais isolar os parâmetros sonoros, eles se distanciaram, na mesma medida, da compactação espectral necessária para geração de uma unidade tímbrica singular.

⁸⁸ Ibid, pp.262-263

Paradoxalmente, portanto, tem-se que a generalização do conceito de série, levada a cabo no seio da música eletrônica, re-questionava a própria essência interdependente dos parâmetros sonoros. O som, “compartimentado” historicamente pela escritura musical a partir da articulação mais ou menos independente principalmente dos seus aspectos rítmicos e frequencial, revelava-se inexoravelmente como algo totalizante, enquanto totalidade de aspectos distintos porém essencialmente interdependentes.

Neste sentido, podemos afirmar que o pensamento serial oscilou entre a pretensão de generalização dos procedimentos seriais como consequência de uma crescente atenção aos distintos aspectos do som e consciência igualmente crescente, no decurso de suas experiências, com relação à interdependência desses mesmos aspectos.⁸⁹

Da relação desta interdependência na relação entre os parâmetros sonoros de uma composição, Stockhausen percebe uma dinâmica temporal autônoma na música, um tipo de temporalidade descolada do tempo astronômico. A partir deste momento, seu pensamento torna-se crítico à generalização, por parte da sua geração de compositores do pós-guerra, em se trabalhar sistematicamente com notas individuais, a saber, com música serial pontilhista. Voltado à ideia de Viktor von Weizsäcker de que *as coisas não estão no tempo, mas o tempo está nas coisas*, Stockhausen passa a refletir uma maneira de sintetizar os elementos sonoros, historicamente tratados de forma independente pela música serial, a uma suposta unidade temporal interna: “a evolução da música eletrônica também não aconteceu por acaso, mas foi literalmente resultado das discussões entre Goeyvaerts e eu sobre atingir o objetivo de sintetizar mesmo as notas individuais, o *timbre do som individual* [...] queríamos atingir uma *estrutura unificada*, e assim fazer nossos próprios timbres, para encontrar um sistema coerente para derivar a macroestrutura da microestrutura, e vice-versa.”⁹⁰

Enquanto fruto de suas composições experimentais, através de meios eletrônicos, Stockhausen logo veio a realizar a tal *estrutura unificada*. Ele descreve os processos pelos quais a concebeu em um texto paradigmático para música contemporânea: *Die Einheit der musikalischen Zeit*⁹¹ [A Unidade do Tempo Musical].

⁸⁹ Ibid, p.263.

⁹⁰ STOCKHAUSEN, K. *Sobre a Música*, p.48. [grifo nosso]

⁹¹ STOCKHAUSEN, K. *Die Einheit der musikalischen Zeit*. In: Stockhausen. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*.

A chamada *Teoria da Unidade do Tempo Musical* de Stockhausen representa indubitavelmente o apogeu da grande revolução operada pela música eletroacústica com relação à conformação do compositor com o *tempo musical*, ao mesmo tempo em que representa o esgotamento, no seio da música eletrônica, do pensamento estrutural de origem serial.⁹²

Stockhausen, como muitos artistas de sua geração, tem seus escritos mais como registro das estratégias de seus experimentos do que teorias universais a serem seguidas. No entanto, muitas das suas ideias se consolidaram como referência fundamental para música contemporânea de concerto. Exemplo disso é que, de toda sua série de 17 volumes, muitos de seus escritos sobre música – *Texte zur Musik* [Textos sobre Música], abrangendo o período de 1952 à 2007 [ano de sua morte], sustenta sua relevância até hoje.

O primeiro volume, *Texte zur elektronischen und instrumentale Musik*⁹³ [Textos sobre Música Eletrônica e Instrumental], que cinge os anos de 1952 à 1962, é fundamental em qualquer pesquisa sobre o surgimento de uma música produzida inteiramente em estúdio e por meios eletrônicos. É nele que está contido o *Die Einheit der musikalischen Zeit* [Unidade do Tempo Musical] considerado aqui como parâmetro teórico para o entendimento do aspecto autônomo da música oriundo dos processos de composição em Stockhausen.

A concepção da *unidade do tempo musical* em Stockhausen surge a partir do movimento crítico entre a notação musical e as tentativas de aplicar, por meio eletrônico, os conteúdos pré-determinados de tal escrita em estúdio – mais especificamente no estúdio da Rádio Colônia NWDR.

Como vimos, a partir do seu retorno à Colônia em 1953, após sua temporada de um ano em Paris, Stockhausen assume uma posição permanente no estúdio da NWDR. Seus experimentos ali tornam-se frequentes e suas composições, uma após outra, passaram a sofrer transformações derivadas de uma autocrítica aguçada em relação as resultantes sonoras alcançadas por ele. Assim se procedeu com a *Studie II* [1954], enquanto desdobramento analítico da *Studie I* [1953].

Esta evolução dos processos de composição em Stockhausen ocorreu ao longo de toda década de 1950. Foi rápida e radical, de maneira tal que afetou não apenas sua música, mas de todo o *métier* da assim chamada *música*

⁹² MENEZES, Flo. *Música Maximalista*, p.259.

⁹³ STOCKHAUSEN, K. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1*.

eletroacústica. Grosso modo, o que estamos dizendo é que algumas das supostas possibilidades acústicas dadas pelos novos *mediums* em início da década de 1950 – especialmente os geradores senoidais, geradores de ruídos e a fita magnética – se viram, no decorrer da década, profundamente repensadas; num sentido bilateral de adaptação entre a notação e os meios de produção. E, embora toda classe artística ligada a música eletroacústica – em toda Europa e EUA, não só os *concretos franceses* e os *eletrônicos alemães* – estava atenta e produzindo a partir das tais novas possibilidades dos *mediums*, foi Stockhausen que chegou ao conceito revolucionário da *unidade do tempo musical* em 1961, como corolário dos seus primeiros dez anos de experimentos musicais de índole eletrônica.

A respeito da posição histórica do texto *Die Einheit der musikalischen Zeit*, Flo Menezes diz:

Tal exposição vem a ser a conceituação teórica mais acabada e madura de todo o percurso do pensamento serial em seus erros e acertos durante toda década de 1950, traduzindo-se como expressão mais adequada do que o próprio Stockhausen havia procurado realizar em seu texto ... *wie die Zeit vergeth* ... [... *Como o Tempo Passa* ...].⁹⁴

Menezes ratifica a ideia de que o texto *A Unidade do Tempo Musical* foi fruto de um processo evolutivo entre concepções e experimentações. O ensaio citado, ... *Como o Tempo Passa* ...,⁹⁵ originalmente escrito por Stockhausen em 1957 e publicado em 1959 na revista editada por Stockhausen em parceria com Herbert Eimert chamada *Die Reihe* [A Série], já apontava que Stockhausen estava atento ao caráter experimental que os recursos tecnológicos da nova música demandavam. Elaborado em concomitância com o desenvolvimento da sua composição *Gruppen*, não por acaso o texto trata de um conceito homônimo à obra [Grupos], na qualidade de estratégia inovadora para composição serial. Isto refletiu, no caso específico da composição *Gruppen* [1955-1957], como tentativa de “levar ao universo instrumental parte das relações de *interdependência* entre os parâmetros sonoros advinda da experiência em estúdio, a partir do trabalho sobre a própria composição dos espectros na música eletroacústica.”⁹⁶

⁹⁴ MENEZES, Flo. *Música Maximalista*, p.266.

⁹⁵ STOCKHAUSEN, K. ... *How Times Passes* ... In: *Die Reihe 3 –Musical Craftsmanship*, Bryn Mawr (Pennsylvania) / Viena, Theodore Press Co. / Universal Edition, 1957, pp.10-40.

⁹⁶ MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.194.

Foi nesse contexto que a relação interdependente entre frequência e tempo se demonstrou como a mais curiosa e profícua revelação nos experimentos eletrônicos. A transposição, em *Gruppen*, das relações frequenciais aos valores de andamento revelava-se, a rigor, decorrente das mais modernas aquisições teóricas da acústica, amparadas, pelas especulações efetuadas em estúdio e realizadas, na época, com as laboriosas incisões de tesoura sobre fita magnética. Afinal, como afirmaria Luciano Berio mais tarde, reportando-se às irreversíveis aquisições da música eletroacústica, o compositor podia, enfim, *cortar o tempo com a tesoura*.⁹⁷

Se por um lado ... *wie die Zeit vergeth* ... [... *Como o Tempo Passa* ...] lidava com o caráter concreto e externo da fita magnética e da tentativa de uma adaptação invertida de algumas descobertas em estúdio à composição instrumental; por outro, em *Die Einheit der musikalischen Zeit* [*A Unidade do Tempo Musical*], embora o compositor descreva o processo de edição de fragmentos de fita magnética, trata-se em essência da análise do comportamento interno dos impulsos eletrônicos, e assim, da natureza experimental que dele podemos inferir.

O experimentalismo de Stockhausen não reivindicava em *A Unidade do Tempo Musical* uma autonomia pura para a música. Seu uso deliberado dos novos *mediums* e a busca por uma composição mista – abrangendo música eletrônica e instrumental – foram em si, provas da abertura crítica do artista a uma autonomia radical, mais contaminada, em relação ao purismo de seus colegas contemporâneos do serialismo eletrônico, como Karel Goeyvaerts, Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig, Henri Pousseur, só para citar alguns.

Antes de *Gruppen*, uma outra composição de Stockhausen já havia consolidado com sucesso a mistura da voz humana ao eletrônico: *Gesang der Jünglinge* [1955-1956], o *Cântico do Adolescente*, música que mesclou o som da voz de um adolescente a sons eletrônicos puros:

Stockhausen, já havia, a essa altura dos acontecimentos, conferido de modo inelutável a devida importância à extensão dos sons, como bem atestam inúmeras passagens na obra [*Gesang der Jünglinge*] de Stockhausen na qual se tem fusões extremamente bem realizadas entre gesto vocal e os sons de origem eletrônica a partir da extensão dos espectros.⁹⁸

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*, p.36.

O importância trazida por tais composições foi a conformação gradual de uma consciência de que o *caráter misto* dos procedimentos de criação não comprometia a singularidade, de caráter autônomo, do *continuum* sonoro anunciado de forma definitiva em *A Unidade do Tempo Musical* – em outras palavras, o aspecto misto das composições não afetava a autonomia da *resultante* do processo de elaboração sonora.

O *continuum* ao qual se refere *A Unidade do Tempo Musical* de Stockhausen opera entre as manifestações *frequenciais* e *rítmicas*.

A princípio a percepção de Stockhausen foi a de que era possível reconduzir *as diferenças de percepção acústica* às *diferenças nas estrutura temporais das vibrações*.⁹⁹ Isto é, que a partir da compreensão do ouvinte da percepção dos sons, tudo o que assim pode-se distinguir enquanto fenômenos acústicos – intervalos, velocidade, densidade, intensidade, frequência, entre outros – poderia ser trabalhado nos processos internos de modo a controlar suas relações temporais; considerando-se aí nossa faculdade para o discernimento das múltiplas estruturas sonoras: a nota [*Töne*], os sons compostos [*Klänge*], os intervalos [*Zusammenklänge*], os sons complexos [*Tongemische*], dos ruídos [*Geräusche*].¹⁰⁰

O texto, *A Unidade do Tempo Musical*, é dividido em duas partes: a primeira, em que Stockhausen teoriza a respeito do comportamento dessas estruturas enquanto parâmetros sonoros, ou seja, em termos de dimensões harmônica [*Harmonik*] e melódica [*Melodik*], e dimensão *colorística* [*Koloristik*],¹⁰¹ dentro das quais pode-se distinguir os *sons senoidais*, os *sons compostos*, os *sons complexos* e os *ruídos*; e a segunda, dedicada ao processo específico da composição *Kontake*, trabalho no qual Stockhausen pode encontrar *um meio de reduzir todos os parâmetros [sonoros] a um denominador comum*.

No entanto, trabalhamos aqui mais com a teoria resultante dos procedimentos dos dez primeiros anos de experimentos em composição de

⁹⁹ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.142. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ As dimensões harmônicas e melódicas reportam-se as *vibrações periódicas*, a dimensão *colorística* aos *espectros harmônicos* e aos *espectros não-harmônicos* ou *ruidosos*. STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.144.

STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.142. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

Stockhausen, descritos na primeira parte do texto, com o objetivo de evidenciar o caráter autônomo implícito no conceito de *unidade do tempo musical*.

3.2.4. Da Acústica Musical

Dentro da ideia da *unidade do tempo musical*, uma *altura* [frequência] disposta numa estrutura de tempo musical, quando *acelerada* ou *desacelerada*, numa alteração e alternância do seu tempo musical interno, observa-se uma variação da altura concomitante a do ritmo [tempo] determinando a seguinte relação: quanto mais se acelera um trecho musical, mais curta é a sua duração e maior é a sua altura em escala.

O ritmo é a duração, a divisão temporal estruturante dos eventos sonoros – historicamente trabalhado mais como elemento de notação musical do que integrado aos componentes da acústica tradicional – que passa, a partir da música eletroacústica, especialmente a partir do texto de Stockhausen, a ser considerado dentro de uma rede de *interdependência* das manifestações sonoras na música, da assim chamada acústica musical.

A altura, determinada basicamente na escrita musical pela posição da uma nota no pentagrama em relação à clave a qual está submetida, tem ainda na acústica tradicional uma relação intrínseca com a ideia de frequência e amplitude, embora não signifiquem precisamente a mesma coisa.

A relação entre *altura* e *ritmo* significou para música contemporânea uma autonomia que é menos ligada à notação musical e mais dependente, enquanto resultante, dos procedimentos. Tais procedimentos estão diretamente ligados ao comportamento dos *múltiplos aspectos dos sons*, citados anteriormente: o *som ‘senoidal’* [*Töne*], os sons compostos [*Klänge*], os sons complexos [*Tongemische*] e os ruídos [*Geräusche*].

Mesmo que breve, a análise destes procedimentos se faz necessária para um entendimento básico dos elementos que atuam nestes processos. Isto porque a música, assim como a arquitetura, possuem códigos de linguagem muito específicos e controlados – daí a dificuldade de exposição e compreensão de seus processos.

Sendo assim, passemos a uma curta explanação da relação entre estes fenômenos acústicos e seus conceitos.

No caso de intervalos absolutamente regulares, periódicos, temos um *movimento harmônico simples* – a onda sonora mais simples – o chamado de *som senoidal*.¹⁰²

Um som senoidal não é possível na natureza. Mais que um som, é uma hipótese teórica de periodicidade absoluta, resultante de uma função matemática abstrata. Mesmo no som gerado eletronicamente, que a princípio responde com precisão a um comando parametrizado, qualquer leve deslocamento da frequência senoidal – seja pelo próprio meio de transmissão seja pela interferência das *sidebands* [frequências circundantes] – desconstrói a integridade de uma curva senoidal perfeita.¹⁰³

Entretanto, de acordo com Stockhausen, todo fenômeno acústico *pode ser visto como um número de vibrações simples, vibrações senoidais* – diria ainda Menezes que todo som não senoidal é *um somatório de sons senoidais*. E destas assertivas se desdobram duas ideias: se a sobreposição dos sons senoidais se dá em proporção de números inteiros temos um *som composto*, de sensação periódica; se não, temos um *espectro não-harmônico*.

Basicamente, *Klange*, segundo Herbert Eimert, é o som composto, uma vibração simples de uma determinada nota musical – por sua vez, Pierre Schaeffer o chamou de *sons toniques*, sons tônicos. É o som que tem na escrita uma altura definida, periódica, mas que apresenta na execução microvariações, próprias da dinâmica dos instrumentos – sua fatura ou textura. Estas microvariações numa condição de duração estendida dos espectros sonoros são denominadas de *vibrações quase-periódicas*.

O espectro inarmônico não tem altura definida, é *aperiódico*, não apresenta uma curva de referência, uma curva que estabeleça uma média por repetição. É a partir deste espectro que podemos distinguir os conceitos de *Tongemische* e *Geräusch*.

Tongemische, é o *som complexo*. O som complexo, tal qual empregado por Herbert Eimert, designa-se à relação aperiódica dos sons senoidais da qual é possível identificar sons que sobrelevam-se em meio a massa de componentes

¹⁰² MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.22.

¹⁰³ Ibid, p.24.

espectrais inarmônicos. Tais sons, do som tônico [*Ton*], que se destacam no espectro inarmônico complexo, na mistura [*Gemisch*] entre sons parcialmente *periódicos* e parcialmente *aperiódicos*, conforma o que Stockhausen chama de *Tongemische*, uma *mistura de sons* parciais. É importante notar que mesmo que exista um som *periódico*, *senoidal*, dentro de uma estrutura inarmônica, sua incidência encontra-se aí, em tal estrutura, relativamente em uma condição *aperiódica*.

Sabemos desde há algum tempo que *cada som* [um processo sonoro com altura determinada] e cada ruído [processo sonoro com altura indeterminada ou apenas aproximadamente determinada] podem ser vistos como mistura [*Gemisch*] – *um espectro* – de *sons parciais*. Isso significa que *todo fenômeno acústico* encontrado até agora na música ou, de modo geral, na natureza, pode ser visto como um número de *vibrações simples*, as quais podem por sua vez, ser denominadas [com certas limitações matemáticas] *vibrações senoidais*. Pode-se fazer com que tais vibrações parciais de um processo sonoro complexo sejam audíveis individualmente.¹⁰⁴

A *mistura*, o *som complexo*, composto de sons parciais, para Stockhausen, pode ainda ser considerado um *ruído* colorido – uma vez que neste “a distância entre os pontos máximos [alturas] não seriam mais periódicas.”¹⁰⁵

Cada som complexo pode, então, ser considerado de duas maneiras: por um lado, como *uma composição de sons parciais* e, por outro lado, como um “*ruído colorido*”.¹⁰⁶

Geräusch, o *ruído* propriamente dito, é determinado pela saturação de componentes senoidais em uma certa banda de frequência, em outras palavras, o ruído ocorre quando há um excesso de ondas senoidais superpostos em uma mesma faixa frequencial.

Neste contexto, é importante dizer que por definição, *Geräusch* [ruído] não é o mesmo que *Togemische* [*som complexo*], no entanto, pode ser entendido como um som “*muito*” *complexo* – se diferenciando justamente por não conter espectros de altura definida. Temos ainda os *ruídos brancos* e os *ruídos coloridos*.

¹⁰⁴ STOCKHAUSEN, K. *Da Situação do Métier*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.63. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹⁰⁵ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.143. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes] [nota nossa]

¹⁰⁶ STOCKHAUSEN, K. *Da Situação do Métier*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.66. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

O *ruído colorido* decorre da “transformação linear do ruído branco através do uso de filtros”,¹⁰⁷ e por sua vez, o *ruído branco* ocorre quando a saturação encontrada no *ruído* simples se dá em toda gama de audibilidade humana frequencial [20Hz à 16000 Hz].

Neste sentido, o *ruído branco* e *ruído colorido* se diferem uma vez que o *ruído colorido* sofre alterações através dos filtros que determinam os limites de sua banda de frequência, isto é, *um ruído colorido* trabalha num range frequencial específico, não abrange toda a gama de frequência funcional ao ouvido humano, 20Hz à 16000 Hz, simultaneamente.

Sobre *ruídos coloridos* e *ruídos brancos* Stockhausen diz:¹⁰⁸

Em um evento sonoro mais ou menos próximo do ruído, as distâncias entre os pontos máximos não seriam mais periódicas; os intervalos temporais entre os momentos de igual velocidade de impulso não permaneceriam constantes, mas iriam variar irregularmente entre uma determinada velocidade máxima e uma determinada velocidade mínima; essas velocidades extremas determinariam os limites de frequências, de um assim chamado *ruído colorido*.

Variando-se as velocidades dos impulsos de maneira a obter como distância mais breve entre os impulsos aproximadamente 1/16000 de segundo [16000 Hz], e como distância mais longa cerca de 1/20 de segundo [20 Hz] em intervalos temporais irregulares, e se todos os intervalos temporais que se encontram dentro desses extremos forem misturados de maneira extremamente irregular [em linguagem técnica, *aleatoriamente*], obter-se-ia como evento sonoro o chamado *ruído branco*.

Em resumo, cito Flo Menezes, que em tópico específico dedicado ao tema, disserta sobre os *tipos de sons* supracitados e fala das relações destes com a *acústica musical*:

Para a acústica basta, pois, a distinção entre *som simples* [puro], *som complexo* [som não-senoidal] não-saturado e *ruído*. Tudo aquilo que não é nem som senoidal, nem ruído, é para a acústica, um som *complexo*. Mas entre o som puro e o ruído saturado, a composição musical contemporânea fez e faz uma importantíssima distinção entre aquilo que designa por som *composto* ou *tônico* e aquilo que chama de *mistura* ou som *complexo* propriamente dito. Entre um e outro, tem-se a diferença, essencial para a música, entre o fenômeno da *periodicidade* e o da *aperiodicidade* ou, em outros termos, entre a *harmonicidade* e a *inarmonicidade*, que resultam, respectivamente, na sensação de *altura definida*, de uma parte, e de *altura indefinida* de outra.¹⁰⁹

¹⁰⁷ MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.26.

¹⁰⁸ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.143. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes] [nota sobre as medidas nossa]

¹⁰⁹ Ibid.

3.2.5. A Unidade do Tempo Musical

A importância desses conceitos da acústica musical, no contexto da formulação de Stockhausen sobre *a unidade do tempo musical*, se dá intrinsecamente na ideia de que estas variações dos parâmetros sonoros, especialmente os sons inarmônicos – os sons complexos [*Tongemische*] e os ruídos [*Geräusche*] – são passíveis de controle enquanto *campos parciais da unidade de tempo musical*:

O pré-requisito de tal modo de compor é portanto, que se parta da *concepção de um tempo musical unitário*; que as diferentes categorias da percepção, isto é, as que dizem respeito à *cor*, à *harmonia* e à *melodia*, à *métrica* e a *rítmica*, à *dinâmica*, à *forma*, correspondam a distintos *campos parciais desse mesmo tempo unitário*.¹¹⁰

Acima, Stockhausen aponta para uma reunião dos elementos parciais de uma composição. Tal reunião é de caráter inclusivo, e tal *inclusividade* é *continuidade*, daí a ideia de um *continuum autônomo* da resultante sonora deste processo.

Em sua apresentação dos procedimentos analíticos dos comportamentos dos parâmetros sonoros, Stockhausen partiu da análise das *ondas senoidais* [*som senoidal*] – “modelo-símbolo do purismo eletrônico em oposição à *concretude* da vertente francesa”¹¹¹ – para posteriormente descrever a reprodução da dinâmica temporal progressiva das ondas senoidais através da edição impulsos registrados em fita magnética.

Trocando em miúdos, primeiro foi identificado, por meio do uso de geradores de impulsos, o caráter *progressivo* da *onda senoidal* – uma vez que a *onda senoidal* se confirmava no osciloscópio como uma curva perfeita de períodos extremamente regulares e livre de componentes espectrais aperiódicos. Isto denota que suas subdivisões e seus desdobramentos temporais serão sempre de períodos constantes e de intervalos inteiros, daí seu caráter progressivo. Por exemplo, se dividirmos uma curva de um período em quatro, teremos quatro impulsos idênticos no mesmo período onde antes só havia um, isto significa

¹¹⁰ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.144. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹¹¹ MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.195.

quatro vezes mais intensidade, velocidade e densidade para o mesmo período, mantendo, todas as quatro, a regularidade e a periodicidade relativa entre elas.

Uma vibração periódica que aumenta e diminui de intensidade de modo regular, como o de um *som senoidal*, seria, portanto, *o resultado de uma sucessão de impulsos que se acelera e se ralenta paulatinamente* no interior de cada período.¹¹²

Em seguida, Stockhausen criou uma *colagem de impulsos* para um período através de um procedimento no qual ele registrou os impulsos em pedaços de fita magnética com distâncias [comprimentos] variadas para depois colá-los,¹¹³ a *colagem dos impulsos*. A ideia era trabalhar com a subdivisão e o desdobramento progressivo das *ondas senoidais*, colando “impulsos eletrônicos em distância progressivamente menor [*accelerando*] e, em seguida, progressivamente maior [*rallentando*], completando um período.”¹¹⁴

De um ponto de vista prático, procedi gravando em fita magnética com um gerador de impulsos, no qual podia regular manualmente a velocidade dos impulsos, determinadas sucessões de impulsos de velocidade relativamente lenta, compreendidas entre uma distância de 1/16 de segundo e 16 segundos, e acelerando esses resultados até obter a altura e o timbre desejados.¹¹⁵

Stockhausen descreve aí uma relação de razão direta entre a *intensidade* e a *velocidade* do som, na qual a intensidade aumenta conforme a velocidade também aumenta e vice-versa. Entre o *accelerando* e o *rallentando* conforma-se assim uma *dinâmica rítmica*, um “evento essencialmente *rítmico*”¹¹⁶ no decorrer de um período.

Este mesmo período, dentro do qual temos a progressão de *aceleração* e *desaceleração* dos impulsos, foi regravado inúmeras vezes em outro trecho de fita magnética. Acelerando ao ponto de se obter um período de 1/440 de segundos, o trecho regravado atinge assim uma altura frequencial cuja percepção equivale a do lá [A] 440 Hz.

¹¹² STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.142. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹¹³ O procedimento de *colagem*, de montagem com fita magnética, é auxiliada por uma técnica denominada *Bandschleife* [laço de fita].

¹¹⁴ MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.195.

¹¹⁵ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.143. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹¹⁶ MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*, p.195.

Para um melhor entendimento desta resultante sonora, é oportuno o comentário de que na acústica musical uma unidade rítmica – como a do período mencionado, contendo uma dinâmica de aceleração e desaceleração progressiva –, quando acelerada, suas vibrações se concatenam, se compactam, de tal forma a gerar uma oscilação a ser percebida “como uma onda maior, ao invés de várias ondas pequenas.”¹¹⁷

Justamente, esta *onda maior* é a resultante em altura definida da aceleração de um período contendo uma dinâmica rítmica progressiva.

A experiência constituiu, com efeito, uma das etapas mais fundamentais da música contemporânea. A primeira consequência foi, então, que formas distintas de microorganização dos impulsos, respeitando-se contudo organizações periódicas, resultariam em sons periódicos [de altura definida] de timbres variados [cada vez mais distantes das ondas senoidais]. A segunda, que variando-se a disposição dos impulsos no tempo de modo radical, em que a distância mínima [mais curta] entre dois impulsos fosse de 1/16000” e a mais longa, de 1/20”, ter-se-ia em hipótese a reconstrução, sempre a partir da microorganização *rítmica* dos impulsos, de toda a gama de audibilidade humana frequencial [que vai, em média, de cerca de 20 a cerca de 16000 Hz]¹¹⁸

A microorganização dos impulsos a qual se refere Menezes é dada pela possibilidade, por intermédio dos geradores de senoides, de se lograr uma frequência [altura] definida diferente daquelas 12 alturas designadas pela música de concerto.

Isto foi importante para que Stockhausen viesse a estabelecer a generalização da interdependência entre a dimensão rítmica e frequencial. Por meio deste conceito de *unidade do tempo musical*, ligado aos novos meios de produção musical, também se definiu a possibilidade de compor a partir da manipulação do *continuum* entre ritmo e altura, antes inexequível. Uma vez mudado o processo de composição mudou-se também sua resultante, não numa causalidade direta, mas numa consequência insólita. A *descontinuidade* radical entre o tempo da música de concerto e a *unidade do tempo musical* de Stockhausen, é a chave do *continuum autônomo* entre música eletrônica e a escrita musical.

¹¹⁷ STOCKHAUSEN, K. *A Unidade do Tempo Musical*. Em: MENEZES. *Música Eletroacústica: Histórias e Estéticas*, p.142. [tradução: Regina Johas; revisão: Flo Menezes]

¹¹⁸ MENEZES, Flo. *Música Maximalista*, p.265.

3.2.6. Da Autonomia

A despeito da evidente autonomia do tempo musical da escrita tradicional, os meandros da música eletroacústica de Stockhausen nos trouxe um outro tipo de relação autônoma: *a temporalidade da resultante sonora*. Como formulou com excelência Flo Menezes,¹¹⁹ passamos a considerar não apenas o *som do tempo* mas dedicar uma atenção especial ao *tempo do som*. Neste sentido, a música eletroacústica de Stockhausen pode ser vista dentro de um gênero autônomo distinto, não excludente, distinto tanto do cânone modernista e purista da autonomia kantiana quanto da autonomia da especificidade de Lessing e Greenberg – estando mais próximo dos aspectos autônomos apontados na *musique informelle* [música informal] de Adorno.

A abordagem de Adorno no seu ensaio *Vers une Musique Informelle* é uma leitura dedicada a vanguarda musical que se desenvolve a partir de 1945, vanguarda a qual Stockhausen pertence e é um dos seus principais representantes. O termo *Musique Informelle* é dado em referência ao grau de abertura que os novos modos de composição trouxeram para resultante sonora. Defensor da autônima da arte, Adorno aponta os riscos da música *informal*, como também demonstra uma apreciação da obra de Stockhausen – por entender que se trata de um compositor que lida criticamente com *as fronteiras dos procedimentos da própria música*.

É no desdobramento da musical serial com a música eletrônica que Adorno se demonstra mais afetado, afetado ao ponto de por em xeque sua capacidade de julgamento das composições dos músicos desta geração do pós-guerra, assim como, da sua própria qualidade enquanto músico. Sobre este aspecto ele comenta:

... os inúmeros compositores que podem apenas ser entendidos com a ajuda de diagramas e cuja inspiração musical mantêm-se totalmente invisível para mim, todos podem realmente ser muito mais musicais, inteligentes e progressivos do que eu mesmo.¹²⁰

¹¹⁹ MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*, pp. 33-40.

¹²⁰ ADORNO, Th. W. *Vers une musique informelle*. Em: ADORNO. *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*, p. 269. [tradução nossa]

Por um lado, a questão da inspiração musical para Adorno é dado neste excerto como tendo uma relevância capital na distinção qualitativa dos compositores eletroacústicos – pode-se aí refletir sobre o interesse de Adorno por Stockhausen, cuja inspiração e intuição musical eram evidentes. Por outro, a reverência à vertente progressiva dos “eletrônicos”, não passou pelo crivo adorniano sem ressalvas, numa delas Adorno ironiza:

Músicos são usualmente gazeteiros das aulas de matemática; seria um destino terrível para eles acabarem, depois de tudo, nas mãos dos professores de matemática.¹²¹

Adorno não cita nomes quando exhibe seus alertas críticos, mas poderíamos atrelar este comentário seu à música *estocástica* de Iannis Xenakis. [1922-2001]. O termo estocástico é ligado a teoria matemática da probabilística, que lida com estruturas de resultados aleatórios e indeterminados. Assim, a música estocástica está apoiada estritamente em relações matemáticas, o que dá à música de Xenakis uma caráter por demais inexpressivo. Stockhausen também trabalha com matrizes matemáticas para gerar resultados aleatórios. Todavia, o processo de elaboração da forma em Stockhausen implica também em procedimentos experimentais intuitivos na manipulação do material sonoro. A música de Xenakis é, por assim dizer, mais de caráter autômato e mecânico.

Existe uma complexidade inteiramente nova nos procedimentos de composição da música eletroacústica que se vê refletida na resultante sonora. Tal complexidade mudou o modo pelo qual o indivíduo aprecia a música. Diante de uma nova linguagem musical, a escolha intuitiva do compositor do material sonoro, em detrimento do automatismo estocástico, ganha relevância como elemento de comunicação crítica da arte musical.

[...] minha reação à maioria dessas obras é qualitativamente diferente da minha reação à toda tradição até, e sem dúvida incluindo, às últimas obras de Webern. Minha imaginação produtiva não reconstrói todas com o mesmo sucesso. Não sou capaz de participar, por assim dizer, no processo de composição delas enquanto às escuto, como eu poderia no *Trio para cordas* de Webern, que é tudo, menos uma peça simples.¹²²

¹²¹ Ibid. [tradução nossa]

¹²² Ibid. p. 271. [tradução nossa]

O que parece uma crítica de Adorno, e o é em certa medida, é, na verdade, mais um elogio à habilidade geral da música eletroacústica de ter conseguido deslocar de modo tão radical uma estrutura tão complexa como a de Webern, para usar o mesmo exemplo dado por Adorno. No entanto, será mais àqueles compositores de índole serial, cujas obras partem de um enfretamento crítico com a tradição da escrita musical, que irá recair os méritos de um deslocamento radical da música dodecafônica. Neste sentido, Adorno vê na figura de Stockhausen uma importância no que diz respeito a uma possibilidade de autonomia, de um campo, na música contemporânea. Isto é observado no modo como criteriosamente Stockhausen inova tanto a temporalidade da resultante sonora como a escrita musical:

Não por acidente, Stockhausen, no ensaio teórico “*Como passa o tempo*”, sem dúvida o mais importante sobre este assunto, teve que tratar da questão central de como atingir a unificação parâmetros altura e duração do ponto de vista da divisão, isto é, de cima para baixo, e não, de baixo para cima. Minha primeira reação à *Zeitmaße*, na qual contei exclusivamente com meus ouvidos, me envolveu numa interação estranha com sua teoria de uma música estática, que cresce de uma dinâmica universal, assim como, com sua teoria das cadências. A audição acusticamente real pode não fornecer o irrevogável no critério musical. Mas é certamente superior aos comentários duvidosos e idiotas com os quais as partituras são acompanhadas nos dias de hoje – quanto mais fastidiosamente, menos elas contém o que necessita de comentário.¹²³

Sobre sua visão do campo autônomo da música contemporânea Adorno diz:

Nos melhores compositores progressistas impera a unidade de teoria e prática. [...] **O reconhecimento das fronteiras implica a possibilidade de atravessá-las.** É imprescindível para a teoria musical, assim como para própria música, refletir sobre seus próprios procedimentos. Constitui o amargo destino de qualquer teoria digna do nome que ela seja capaz de pensar além das suas limitações, para enxergar além do próprio nariz. Fazer isso é marca de distinção da maioria de qualquer pensamento autêntico.¹²⁴

Acima é afirmado que *o reconhecimento das fronteiras implica a possibilidade de atravessá-las*, e que *é imprescindível para a teoria musical, assim como para própria música, refletir sobre seus próprios procedimentos*. Estas duas frases resumem de modo contundente o que para o filósofo se constitui a condição para uma autonomia da música – diante da diversidade dos meios de

¹²³ Ibid. [tradução nossa]

¹²⁴ Ibid. pp. 271-272 [tradução e grifo nossos]

produção sonora na contemporaneidade. Em outras palavras, é dito que a reflexão sobre a tradição permite um reconhecimento dos seus limites, e que o permanente olhar do modos prévios de produção musical permite uma abertura consciente que evita a dispersão de sua autonomia face ao desenvolvimento inevitável e irreversível dos meios de produção. Deixamos aqui como última palavra a reflexão do próprio Adorno a respeito deste estado das artes do universo musical no pós-guerra:

Ao longo dos últimos cinquenta anos tem havido um enorme crescimento nas forças produtivas da música [...] Isto não implica que a fé cega no progresso deveria nos levar a adscriver um alto valor para o que é escrito agora em relação aos produtos do passado. O ponto é, sobretudo, que os avanços no controle sobre o material da música não podem ser agora revertidos, mesmo que os resultados, das composições atuais, não mostrem o mesmo progresso. Este é um dos paradoxos da história das artes. **Nenhuma consequência pode assumir uma inocência maior do que realmente possui.** Qualquer tentativa de ignorar os recentes desenvolvimentos e tornar-se fixo nos modos musicais do passado, na crença de que a técnica menos avançada é capaz de atingir uma qualidade maior, está fadado ao fracasso.¹²⁵

¹²⁵ Ibid. p. 276. [tradução nossa]