

O CÁLCULO E A INVENÇÃO:
A RELAÇÃO ENTRE PROCEDIMENTOS ESTRUTURAIS E INTUITIVOS EM GESANG
DER JÜNGLINGE E HYMNEN DE STOCKHAUSEN.

Daniel Mendes*

Resumo:

O presente projeto apresenta um trabalho de análise e composição musical. Por meio de uma análise descritiva dos procedimentos composicionais de duas peças do compositor Karlheinz Stockhausen verificarei a relação entre procedimentos Estruturais e Intuitivos em sua poética. As peças são: *Gesang der Jünglinge* e *Hymnen*. Estas peças foram escolhidas pela sua importância ao repertório musical contemporâneo, em especial para a música eletroacústica. Também será descrita uma composição de minha autoria, a ser composta durante o período das análises, como forma de unir o trabalho teórico com o prático. Os métodos de análise musical e análise dos resultados são baseados em conceitos de Adorno (2004), Cook (1987) e Santos (2004). Neste trabalho demonstrarei os procedimentos composicionais de Stockhausen, como acontece a relação estrutural/intuitivo no processo de composição e a sua relevância para a música contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Musical; Composição; Karlheinz Stockhausen; Estruturação/Intuição.

Abstract

This project shows a research on musical analysis and music composition. Through a descriptive analysis of the compositional procedures of two Karlheinz Stockhausen's pieces I will verify the relation between Structural and Intuitive procedures in his composition. The works are: *Gesang der Jünglinge* and *Hymnen*. The works were chosen due to their importance for the contemporary musical repertory, mostly for the electroacoustic music. Also it will be described one composition by my own, that will be composed at the same time of my research, in such way to join the theory and the practical research. The musical analysis and research methodology will be based on concepts of Adorno (2004), Cook (1987) and Santos (2004). In this job I will show the compositional procedures of Stockhausen, how the composer works on the structural/intuitive composition and their relevance to the contemporary music.

KEYWORDS: Musical Analysis; Music Composition; Karlheinz Stockhausen; Structure/Intuition.

1. OBJETIVO

Neste trabalho apresento um projeto para a análise de duas obras do compositor alemão Karlheinz Stockhausen. Esta análise servirá como subsídio para o estudo da relação entre procedimentos composicionais estruturais e intuitivos no pensamento musical do compositor. As peças a serem analisadas são *Gesang der Jünglinge* e *Hymnen*. Após a análise musical e o estudo sobre Estruturação/Intuição destas obras, realizarei uma composição com intuito de unir um trabalho teórico com um prático. Tal composição também será analisada e seus procedimentos descritos. Este trabalho terá como principais subsídios teóricos os escritos de Adorno (2004), Cook (1987) e Santos (2004).

A construção deste tema para a pesquisa foi natural, sendo que na minha graduação eu já havia elaborado um trabalho de conclusão de curso em forma de um memorial descritivo de minhas composições. O estudo da relação entre Estruturação/Intuição foi relevante para a discussão de tal trabalho, e até mesmo fundamental, pois foi um dos temas tratados na descrição composicional. Na descrição eram abordados os passos do meu fazer composicional, desde o primeiro momento da concepção da obra, passando pelo planejamento formal até uma consideração final nesta obra. Assim, havia a estruturação em uma fase pré-

* Daniel Mendes é violonista e compositor. Graduado em música na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS/FUNDATE, atualmente é mestrando em composição na Universidade Estadual Paulista – UNESP, sob orientação do professor Dr. Florivaldo Menezes Filho.

composicional e posteriormente a própria composição, que é “uma das etapas ou a reunião de todas elas, que transformam uma idéia musical em um objeto musical” (BIRNFELD, 2003, p. 5). Finalizando minha descrição, eu fazia uma comparação entre a pré-composição e o resultado final, onde eram levantados diversos pontos onde a estruturação da minha composição fora possivelmente quebrada e como ocorreu¹. Neste trabalho de graduação eu considerava, portanto, a intuição como as quebras do plano pré-composicional, da mesma forma que farei neste trabalho o qual eu apresento. Em relação à escolha do compositor para tal análise musical, já em uma Pós-Graduação, Stockhausen foi designado por ser um compositor que muito admiro por seu extenso trabalho composicional e suas pesquisas na área da música contemporânea. Também penso que o compositor é interessante por ser um dos pioneiros no serialismo integral (estética basicamente estruturalista) e posteriormente desenvolveu uma estética denominada *música intuitiva* (ressaltando que a *música intuitiva* aqui citada não é necessariamente a intuição a qual proponho estudar no trabalho). O título, ainda que provisório, é uma paráfrase de um texto de Henri Pousseur (*O Cálculo e a Imaginação na Música Eletrônica*, de 1970), no qual o compositor autor do texto disserta sobre a música eletroacústica e seus pontos de criação.

Pensando em unir um trabalho teórico de análise com algum prático proponho compor uma peça a ser igualmente descrita na dissertação final. Esta peça será a continuação de uma série de composições chamada Música Onírica. A primeira composição desta série foi feita após diversos estudos de análise em obras de diversos compositores como Messiaen, Boulez e o próprio Stockhausen e a peça foi fortemente influenciada por tais análises. Esta segunda peça da série, portanto, será novamente composta após um estudo analítico, porém desta vez mais profundo e sofrerá também, certamente, forte influência dos objetos trabalhados nestas análises.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para tal pesquisa, dialogarei com diversos estudos, artigos e livros dentro da literatura musical sobre análise, composição e filosofia da música do século XX e XXI e em especial sobre a música de Stockhausen. A minha fundamentação terá escritos de T. W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*; Santos, *Um discurso sobre as Ciências* e livros que tratam sobre análise musical como N. Cook, *A Guide to Musical Analysis*.

O primeiro livro citado é aqui referido como fundamentação teórica, pois é uma das principais bases teóricas para a compreensão da música do século XX. Através de uma análise da obra de dois compositores, Adorno reflete sobre as mudanças da música contemporânea, os reflexos em seu meio, e seu lugar na história através de um discurso sobre as estéticas de tais compositores (Schoenberg e Stravinsky, neste caso). Santos faz parte da minha fundamentação pelo seu escrito sobre paradigmas científicos. De uma forma clara, o autor discorre sobre as ciências, no caso particular a sociologia, de maneira anti-pragmática e anti-positivista, fazendo uma grande revisão histórica sobre os pensamentos predominantes e defendendo assim uma revolução na forma de pensar as ciências e sobre as ciências, defendendo, portanto o seu conceito de *Paradigmas Emergentes*. Seu texto sobre o paradigma emergente será coerente com a análise das obras referidas, pois trata de colocar novas questões e novas perguntas sobre as ciências, tanto humanas quanto naturais e como trabalhar

¹ Verificando assim onde a minha intuição composicional havia ‘exigido’ a quebra da estruturação já pré-elaborada da peça. Muito me chamou atenção sobre esse assunto quando o compositor Flávio Oliveira, convidado para assistir minha defesa de Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, comentou a respeito da seção a qual eu havia substancialmente modificado em relação aos planos pré-composicionais: “A tua composição parecia meio ‘truncada’ até então e justamente nesta parte [a seção nova] parece que ela fluiu naturalmente e deu para entendê-la”.

cientificamente com as pesquisas nessa área. O autor anteriormente citado Nicholas Cook fará parte das minhas referências por ter um trabalho interessantíssimo sobre a análise musical, em especial abordando técnicas, procedimentos composicionais e sobre materiais musicais de compositores antigos e atuais. Também diversos escritos do próprio compositor sobre suas obras e sua estética farão parte do meu diálogo dentro da pesquisa, o que se faz necessário, pois poderei abordar com maior coesão sobre o compositor, suas estéticas e suas obras segundo o próprio falando sobre as obras.

3. JUSTIFICATIVA

As obras propostas serão a base principal para a análise dos procedimentos composicionais de Stockhausen. A razão pela escolha de cada uma, é pela importância que elas têm para certos períodos. *Gesang der Jünglinge* foi uma das primeiras obras eletroacústicas, composta em 1955-56, e contribuiu para a composição eletrônica em grande escala, principalmente pela sua inovação na união de sons concretos e eletrônicos² e também pelo pioneirismo na espacialização sonora. Também em *Gesang der Jünglinge* Stockhausen admitiu diversas indeterminações em meio às rígidas determinações na composição serial, e assim a peça adquire uma surpreendente unidade, como diz Pousseur (1970) “Isso [a unidade] se deve, provavelmente, ao fato de ter sacrificado um postulado puramente hipotético, aceitando certo grau de indeterminação no controle do material”. (POUSSEUR, in: MENEZES, 1996, p. 164). *Hymnen* foi composta onze anos depois de *Gesang der Jünglinge*. Stockhausen neste período já havia composto uma série de outras peças, tanto acústicas quanto eletrônicas, e segundo o próprio, havia a necessidade de compor uma peça com uma extensão temporal maior. Portanto ambas apresentam importâncias históricas para esta determinada época da música do século XX.

A pesquisa sobre a relação Estrutural/Intuitivo nestas obras torna-se uma maneira de pesquisar mais estreitamente os procedimentos composicionais na composição de Stockhausen. Ao escolher estas peças, uma da década de 50 e outra de 60, a pesquisa abrange toda fase anterior à música intuitiva e que antecipa a sua última fase composicional de Stockhausen, caracterizada pelo uso das ‘formas’, caracterizando sua composição até hoje.

A importância de um trabalho de análise desta natureza deve-se, pois, que desde o começo do século passado a música erudita passa por transformações e mudanças em diversas formas e estágios, assim como os métodos de estudo e de reflexões sobre a mesma. “São hoje muitos e fortes os sinais de que o modelo de racionalidade científica [...] atravessa uma profunda crise.” (SANTOS, 2004, p. 40). Justamente por essa crise nos modelos racionais, faz-se necessário um novo olhar, crendo que “a superação da dicotomia ciências naturais/ciências sociais tende assim a revalorizar [sic] os estudos humanísticos”. (Idem, p. 70). A análise sob tal ótica – o paradigma emergente – se faz, portanto, necessária para o estudo de forma. Tal método propõe justamente a pesquisa que reúna os aspectos técnicos, sociais e científicos de determinado assunto. Nesta mesma perspectiva de uma análise mais ampla, a aplicação do conceito de “Análise Técnica” de Adorno, onde “este método descobre os elementos implícitos dos procedimentos técnicos e das obras de arte” (ADORNO, 2004. P. 30), justifica este trabalho, pois este conceito propõe não apenas levantando dados sobre a obra, mas também suas interpretações.

² *Gesang der Jünglinge* não foi a primeira a utilizar as duas fontes sonoras, porém certamente foi a que obteve mais repercussão no meio musical.

4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A análise musical atual, por vezes, pretende apenas levantamentos de dados positivos sobre determinada peça, sem que estes dados sejam interpretados e remontados para assim possibilitar a compreensão do proposto estudo. A grande maioria dos trabalhos acadêmicos na área da análise musical trata-se, portanto, apenas de trabalhos com enfoque positivista – importante como levantamento de dados positivos – que, porém, carece de uma forte compreensão de tais dados. Para este trabalho proponho, baseando-me em teorias e conceitos metodológicos de Adorno e Santos, um trabalho que una o pensamento analítico com uma forma de interpretação não positivista dos dados levantados.

Tendo em vista que Adorno é um dos mais influentes teóricos da música do século XX, creio que a utilização da ‘análise técnica’, pelo próprio denominada, será coerente para tal proposta, pois por definição

a análise técnica está subentendida em toda parte e é empregada amiúde, mas tem necessidade de ser complementada pela interpretação nos detalhes mais ínfimos, *se pretende ser algo mais do que uma simples verificação no plano científico dos dados positivos existentes*, ou seja, se pretende expressar a relação da coisa com a verdade. (ADORNO, 2004, p. 30). (Grifos meus)

E complementado posteriormente o autor afirma que: “Este método descobre os elementos implícitos dos procedimentos técnicos e das obras”. (Ibidem). Uma vez que não somente sua música, mas todo o meio sócio-cultural de um compositor torna-se chave para a compreensão e o olhar mais minucioso para a sua obra, e através desta ‘interpretação dos dados positivos’, poderei discutir sobre as relações encontradas segundo a minha proposta. Estas interpretações serão feitas através de relações entre a proposta de estruturação da determinada obra musical com seu resultado final, constatados através da análise musical. Procurarei discutir sobre como se estabelece este processo de mudança e como foram compostas as mudanças entre estas duas etapas.

Para uma análise deste tipo é necessário que os parâmetros utilizados não se apeguem somente àqueles modelos de análise ligados diretamente ao levantamento de dados de certa peça. A análise da música contemporânea – assim como a música de qualquer outro período – não pode se firmar apenas como uma forma de catalogação de procedimentos composicionais sem que os mesmos sejam abordados de maneira interpretativa, mas sim necessita de uma olha prudentemente crítico. Passamos por um período

de transições difíceis de entender e de percorrer, é necessário voltar às coisas simples, à capacidade de formular perguntas simples, perguntas que, como Einstein costumava dizer, só uma criança pode fazer, mas que depois de feitas, são capazes de trazer luz nova à nossa perplexidade. (SANTOS, 2004, p. 15)

É nesse desta forma que proponho para este trabalho uma forma de pesquisa musical capaz de voltar a achar questões chaves de análise em um compositor atual.

Adorno cita na introdução de *Filosofia da Nova Música*, uma das críticas mais corriqueiras em relação à música contemporânea: segundo ele, para alguns críticos musicais a música teria se tornado exacerbadamente intelectual e mecanicista. “Entre as críticas que eles repetem monotonamente, a mais difundida é a do intelectualismo: a nova música nasce do cérebro, não do coração ou do ouvido; mas se deve imaginá-la verdadeiramente em sua realidade sonora, mas somente avaliá-la no papel”. (ADORNO, 2004, p.19) Contrariando estas afirmações, Adorno argumenta que as críticas são feitas “como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse ‘natureza’ e como se fosse ir contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo...” (Ibidem). O que ingenuamente é chamado de intelectualismo nas artes atuais é o que claramente relaciona esta apreciação das artes ligadas ao paradigma dominante já em crise, ligadas à diferenciação entre conhecimentos científicos. Esta apreciação tira da arte lhe é próprio, que é a subjetividade, e torna a arte uma forma “utilitária

e funcional, reconhecido menos pela capacidade de compreender profundamente o real do que pela capacidade de dominá-lo e transformar.” (SANTOS, 2004, p. 31).

O olhar para uma obra de arte necessita estar ligado ao paradigma emergente, para que a obra de arte não se torne utilitarista e mecanicista.

O conhecimento pós-moderno, sendo total, não é determinístico, sendo local, não é descritivista. É um conhecimento sobre as condições de possibilidades. As condições de possibilidades da ação humana projetada no mundo a partir de um espaço-tempo local. Um conhecimento deste tipo é relativamente imetódico [sic], constitui-se a partir de uma pluralidade metódica. Cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. Só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua que pergunta. (Idem, p. 77-8)

A análise da obra necessita desta particularidade, sendo ela, primeiramente um ato inovador e único, por ser ‘ligada ao seu próprio idioma’ e ao mesmo tempo em que é único e ‘local’ faz parte de um sistema de diversas obras únicas e locais, de novos paradigmas que mesmo que não sejam padronizadores, fazem parte de um mesmo total.

Portanto, como o século XX se caracteriza principalmente pela quebra de paradigmas composicionais, a única maneira que se pode analisar uma obra, é através de sua própria linguagem, achando nela novas perguntas ‘fáceis’, mas que tragam o que realmente é relevante a ser entendido da arte deste compositor. Embora seja um assunto delicado tratar de analisar a intuição de qualquer artista, elaborarei algumas considerações finais que discutam sobre o tema, tanto no compositor alvo da minha pesquisa, quanto como eu utilizei os dados levantados nas análises para a minha composição.

5. DISCUSSÕES E RESULTADOS

Aqui apresento as primeiras pesquisas já realizadas em relação ao compositor e suas obras. Estas ainda estão breves e pouco profundas, uma vez que estes dados pertencem apenas à primeira fase da pesquisa a qual faço um levantamento bibliográfico sobre o compositor e suas obras.

Karlheinz Stockhausen, nascido em 22 de agosto de 1928, em Mödrath, próximo a Colônia, foi o primeiro de três irmãos, e já aos seis anos de idade começou a tomar aulas de piano com Franz-Josef Kloth, um organista local. Em 1946, mudou-se para Colônia, onde estudou piano com Hans-Otto Schimidt-Neuhaus na Musikhochschule, e em 1948 se inscreveu como aluno do curso de Educação Musical tendo o piano como instrumento principal, onde em 1951 foi diplomado com congratulações. Paralelo a este curso ele estudou Musicologia, Filosofia e Germanística na Universidade de Colônia. Em 1952 muda-se para Paris, onde estuda Ritmos e Estética Musical com Oliver Messiaen. Ainda em Paris, Stockhausen se junta a um grupo de estudos de *musique concrète* na Rádio da França, onde compõe *Konkrete Etüde*. Entre 1954 e 1956 estudou Fonética e Ciências da Comunicação com Werner Meyer-Eppler. Stockhausen frequentou os cursos de verão de Darmstadt, um dos principais fomentadores da geração dos anos 50 e 60 de compositores onde foi convidado a lecionar entre os anos de 1953 até 1971. Entre este período, compôs peças de grande importância como *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen*, *Klavierstücke I-XI*, *Kontakte*, *Momente*, *Telemusike*, *Hymnen*, *Stimmung*, *Aus den sieben Tagen*, *Tierkreis*, citando apenas algumas. O compositor lecionou no Conservatório da Basiléia e Universidade da Filadélfia e Universidade da Califórnia. Em 1977, Stockhausen deu início ao seu projeto composicional mais ambicioso: *LICHT: dei sieben Tage der Woche* (Luz: os sete dias da semana), finalizado em 2003. Atualmente o compositor trabalha em seu novo projeto chamado Som, 24 peças para as 24 horas do dia. Em 1996 o compositor foi premiado com um doutorado honorário pela Universidade Livre de Berlin, e em 2004 pela Queen’s University em Belfast. Entre os

compositores atuais, talvez Stockhausen seja um dos melhores exemplos de compositores ativos, em constante criação, acompanhando a execução de suas obras, presenciando a maioria de suas estréias, bem como as respectivas gravações, seja como regente, instrumentista, diretor musical, ou em difusão eletroacústica.

Stockhausen foi um dos pioneiros na utilização do serialismo integral, uma das estéticas composicionais mais influentes do pós-guerra, e esta idéia está em peças como, por exemplo, *Kontra-Punkte, Punkte, Gruppen, Klavierstücke I-IV, Gesang der Jünglinge*. Muitos compositores que tiveram algum contato com a técnica de doze sons de Schoenberg, levaram as últimas conseqüências o preconizado pelo dodecafonismo, e para estes compositores havia a intenção de que cada um dos elementos da música pudessem ser organizados através de séries, “controlados por uma forma de plano pré-composicional” (KOTSKA, 1999, p. 261)³, assim, tal serialismo, não era apenas a aplicação da técnica dodecafônica de Schoenberg, como cita Lester:

Anteriormente a Segunda Guerra Mundial, a música de doze sons era associada quase exclusivamente a Schoenberg, Berg, Webern e seu círculo. Mas durante as duas décadas seguintes da guerra, este método foi adotado ou adaptado, pelo menos temporariamente, por compositores diversos [...] (LESTER, 1989, p. 277)⁴

Na Europa o compositor também foi precursor na utilização da forma aberta e do indeterminismo – lembrando que o indeterminismo em composição musical, na Europa, foi introduzido por John Cage nos cursos de Darmstadt em 1958 – na composição musical. Nesta estética, alguns parâmetros da composição são abertos para escolha do intérprete no momento da performance, entre eles a instrumentação, as dinâmicas, durações (ritmo e tempo), alturas e forma. Esta estética foi utilizada em peças como em *Klavierstück XI* (1961), que “foi uma das primeiras obras ocidentais a empregar a forma aberta” (KOSTKA, 1999, p. 284)⁵. Em “*Klavierstück XI*, por exemplo, a partitura contém dezenove seções para piano para ser tocada em qualquer ordem, em qualquer dos seis tempos, usando qualquer das seis dinâmicas e usando qualquer um dos seis modos de ataque para as notas.” (LESTER, 1989, p. 295-6)⁶. Sendo que, nesta referida peça, a primeira escolha, da definição da primeira seção a ser tocada é feita intérprete. No final de cada seção alguns parâmetros são indicados para o intérprete em relação ao próximo trecho a ser executado. A forma aberta, termo de Umberto Eco, começou a ser utilizada em composição na Europa como forma de resposta ao indeterminismo de Cage.

O termo *Musica Intuitiva*, foi dado por Stockhausen a uma forma musical desenvolvida por ele e seu grupo. Segundo o compositor, “o termo música intuitiva é algo que eu propositalmente apresentei. Não apenas para esclarecer que eu tinha algo específico em mente, porém também para dar algumas regras às coisas”. (MACONIE, 1989, p. 112)⁷. Um dos exemplos de composições nesta estética é *Aus den sieben Tagen*, apresentada em 1969, em Darmstadt. Para esta composição, “havia pequenos textos os quais tinha uma função de purificação, muito mais do que sugestiva” (COTT, 1973, p. 26)⁸. “Aquilo foi a mais fantástica experiência, pois eu descobri que aquela intuição não era algo que apenas acontece com você,

³ Tradução de: “[...] controlled by some kind of precompositional plan”.

⁴ Tradução de: “Prior to World War II, twelve-tone music was associated almost exclusively with Schoenberg, Berg, Webern and their circle. But during the two decades following the war, this method was adopted or adapted, at least temporarily, by composers as diverse as [...]”.

⁵ Tradução de: “*Stockhausen’s Piano Piece XI (Klavierstück XI) (1956) was one of the first European works to employ open form*”.

⁶ Tradução de: “*In Stockhausen’s Klavierstück XI (1956), for instance, the score contains nineteen sections for piano to be played in any order, in any of six tempos, using any of six dynamics, and using any of six modes of attack for the notes*”.

⁷ Tradução de: “*The term intuitive music is one I have purposely introduced. Not only in order to make it clear that I have something specific in mind, but also to rule out other things*”.

⁸ Tradução de: “*There were very short texts which had a purifying rather than a suggestive function*”.

[...], mas aquilo que você pode chamar desta maneira e desenvolver uma técnica para tal”. (ibidem)⁹.

Entre as demais linhas composicionais do século XX, uma das que mais utilizaram o timbre como recurso composicional foi sem dúvida a música eletrônica, utilizando esta característica sonora como próprio de um discurso musical. Stockhausen foi um dos primeiros pesquisadores na área da música eletroacústica. Os primeiros estudos nesta estética datam de 1948-9, com Pierre Schaeffer e Pierre Henry na França: a *musique concrète*, que trabalhava essencialmente com sons gravados. Na Alemanha, outras pesquisas eram feitas na pesquisa de manipulação eletrônica a *Elektronische Musik*, que trabalhava com sons elaborados eletronicamente. Um dos principais estúdios de música eletrônica estava em Colônia, onde “em março de 1953 Stockhausen foi engajado como colaborador permanente em música eletrônica, no novo estúdio para música eletrônica na Radio de Colônia”. (MACONEI, 1990, p. 50), e para a mesma função, fora chamado Gottfried Michael Koenig. Ambas as estéticas se contrapunham. A *musique concrète* apenas utilizava sons “naturais”, e o trabalho de composição consistia em manipular sons. A música eletrônica, por sua vez, não admitia sons pré-formados, apenas sons eletrônicos puros, a criação do som, partindo de meios eletrônicos e também manipulados pelos mesmos meios. A primeira obra onde são utilizados sons concretos e sons eletrônicos puros juntos foi *Gesang der Jünglinge*, (obra também dentro da estética do serialismo integral) de Stockhausen, primeira composição depois de três estudos realizados com tal tecnologia musical unido com diversos estudos de acústica e lingüística. Também são de sua autoria, diversas outras pesquisas sobre acústica, como a aplicação das curvas de Fletcher e Munson¹⁰ na música, “muitos anos antes da indústria da gravação introduzir a medida sonora ajustada para corresponder mais proximamente da velocidade do ouvido humano”. (Id, p. 51).

As obras que serão analisadas mais profundamente, como já citadas no início do texto serão *Gesang der Jünglinge* e *Hymnen*. A primeira, *Gesang der Jünglinge*, foi composta após um estudo de música concreta (*Konkrete Etüde*, de 1952) e dois estudos com a música eletrônica, *Elektronische Studie I* e *II* (de 1953 e 1954, respectivamente). Stockhausen, de 1954 a 1956, estudou teoria da comunicação com Meyer-Eppler, que segundo o compositor, este foi o melhor professor que ele teve. Nestas aulas, foram estudadas diversas maneiras de compreensão de discursos falados e percepções do som. “Tais explorações das fronteiras da percepção entre caos e forma, foram imensamente significativas. Elas são a base da organização de *Gesang der Jünglinge*” (Id, p. 58). Uma das principais destas explorações foi utilizar sons conhecidos e reconhecíveis como a utilização de trechos de leituras junto a sons novos e não reconhecíveis como os sons eletrônicos. Nesta obra, o texto bíblico do Livro de Daniel foi organizado juntamente a sons eletrônicos dentro de um “continuo entre o horizontal e o vertical, que está entre elementos percebidos como sucessivos ou melódicos, [...], como instantâneos ou harmônicos.” (Id, p. 59). Esta foi possivelmente a primeira obra eletroacústica criada¹¹.

Hymnen, música eletrônica e concreta em quatro ‘Regiões’, foi composta entre 1966-67, posteriormente foi elaborada uma versão com solistas e também foi composta, em 1969 uma versão com orquestra para a terceira região; a proposta para este trabalho é a primeira versão, puramente eletrônica. Esta peça contém quatro regiões, cada qual dedicada a canções e hinos

⁹ Tradução de: “That was the most fantastic experience up to then because I found out that intuition is not something that just happens to you, [...], but that you can call for it and that you can develop a technique for it”.

¹⁰ Também chamadas de Curvas de Iguais Valores, são as linhas que calculam o valor da percepção humana das ondas sonoras. Com esta pesquisa o compositor pode explorar de forma mais exata os novos sons, de forma com que todos pudessem ser percebidos.

¹¹ Em relação à preferência do termo *eletroacústico*: “Hoje se tem que *música eletroacústica* é toda composição especulativa, no terreno da música nova, radical ou simplesmente contemporânea, realizada em estúdio eletrônico e difundida no teatro por auto-falantes”. (MENEZES, in SEKEFF e ZAMPRONHA, 2004, p. 86)

de diversas nações do mundo. Assim também, cada uma das regiões é dedicada a um compositor. A primeira, dedicada a Pierre Boulez, possui dois centros, *Internationale* e *Marseillaise*. A Primeira e a Segunda Região são interligadas e juntas possuem em média 56 minutos. A Segunda Região, dedicada a Henri Pousseur, tem quatro centros, o hino da República Federal da Alemanha, hinos da África, canções populares Russas e no final, há uma transição contínua entre os hinos da Alemanha e da África. Na Terceira Região, os três centros são canções Russas, Americanas e o hino da Espanha. Esta Região é dedicada a John Cage e dura em média 24 minutos. “A Quarta Região possui um centro duplo: canções Suíças e um hino associado ao Reino Utópico de *Hymunion* em *Harmondie Under Pluramon*¹², o qual é o mais penetrante de todos [...]” (WÖRNER, 1976 p. 60)¹³.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho apresentei um projeto já iniciado sobre a pesquisa do compositor alemão Karlheinz Stockhausen. Esta pesquisa tem por objetivo o estudo dos procedimentos composicionais de duas de suas composições: *Gesang der Jünglinge* e *Hymnen*. Objetivamente esta descrição de procedimentos trabalha a relação entre os procedimentos Estruturais e Intuitivos nas referidas obras, dando um panorama mais concreto de como o compositor trabalha com estes dois procedimentos. A minha composição, embora ainda não iniciada, será propositalmente composta durante o período de análise das obras, o que trará à minha peça uma grande referencialidade aos aspectos trabalhados.

Na pesquisa já iniciada verifiquei como o compositor trabalha em diversas de suas fases. Desde suas primeiras peças que faziam parte de um serialismo integral estrito, ao desenvolvimento desta própria estética, como o serialismo de grupos, passando depois para música intuitiva e em direção ao que regeu suas obras até atualmente, que são as ‘formas’. Ainda em um próximo instante de pesquisa, a análise técnica de cada obra, minuciosa em seus detalhes, esclarecerá exatamente diversos pontos em que se encontram estes procedimentos composicionais.

A forma de pesquisa musical como análise musical com um enfoque em não uma análise puramente técnica, mas uma análise ‘reinterpretativa’, mostra uma musicologia mais ampla. Nem somente aquela que se presa pela historiografia, tampouco aquela que se prende no aspecto técnico. Como afirma Korsyn:

O que a pesquisa musical necessita agora mais urgentemente não é nem outra teoria da estrutura musical, nem outro campo de trabalho etnográfico, nem mais crítica histórica – por mais válidas que estas podem ser – porém mais que isto, uma transformação ética que nos fará nas palavras de Mark Bracher, ‘mais capazes de aceitar e trazer mais aceitação’ tanto em nós mesmos e em outros. (KORSYN, 2003, p. 176)¹⁴

¹² Segundo Wörner 1976, p. 145: Hymunion, Harmondie e Pluramon significam: Hymns- união, Harmonia mundi – Harmonia do mundo e Pluralism – pluralismo.

¹³ Tradução de: “*The fourth region has a double centre: The Swiss anthem and a hymn associated with the Utopian realm of Hymunion in Harmondie unter Pluramon, which is the longest and most penetrating of them all[...]*”.

¹⁴ Tradução de: “*What musical research now needs most urgently is neither another theory of musical structure, nor more ethnographic fieldwork, nor more historical criticism—however valuable such things may be—but rather an ethical transformation that will make us in the words of Mark Bracher, ‘more capable of accepting and nurturing otherness’ both in ourselves and in others.*”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. *Essays on music*. Selected, with introduction, commentary, and notes by Richard Leppert. New Translations by Susan H. Gillespie. London, California: University of California Press, 2002. Original em alemão.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução de Magda França. 3.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. Original em alemão.

BIRNFELD, A. *Polykanthos: Processos Composicionais*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

BOULEZ, P. *A música hoje 2*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985. Original em alemão.

_____. *Apointamentos de Aprendiz (Textos reunidos e apresentados por Paule Thèvenin)*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995. Original em francês.

COOK, N. *A guide to musical analysis*. London: J. M. Dent & Sons Ltd. 1987.

COTT, J. *Conversations with the composer*. New York: Simon and Schester Press, 1973.

GRIFFITHS, P. *Modern Music and After, directions sins 1945*. New York: Oxford University Press, 1995.

KORSYN, K. *Descentering music – A critique of contemporary musical research*. New York: Oxford University Press. 2003.

KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2.Ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.1999.

LESTER, J. *Analytic Approaches To Twentieth-Century Music*. New York: Norton & Company, Inc, 1989.

LICATA, T. (Org.) *Eletroacoustic Music, analytical perspectives*. Westport: Greenwood Press, 2002.

MACONEI, R. *The Works of Karlheinz Stockhausen*. 2.Ed. New York: Clarendon Press – Oxford, 1990.

MENDES, D. *Obstáculos Oníricos: descrevendo meus procedimentos composicionais*. Monografia de Conclusão de Curso. FUNDARTE/Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Montenegro, 2005.

MENEZES, F. *Luciano Berio et la Phonologie, Une approche jakobsonienne de son œuvre*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

_____. *Música eletroacustica. História e estéticas*. São Paulo: USP. 1996.

_____. *Apoteose de Schoenberg*. 2.Ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Ateliê. 2002.

_____. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: UNESP, 2006.

SANTOS, B. de S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 3.Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. 2.Ed. São Paulo: Cortez, 2004.

SEKEFF, M; ZAMPRONHA, E. (Org.) *ARTE E CULTURA III: Estudos Transdisciplinares*. São Paulo: ANNABLUME, 2004.

STOCKHAUSEN, K. *Stockhausen on music*. (Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie). London, New York: Marion Boyars PRESS, 1989.

WÖRNER, K. H. *Stockhausen, Life and work*. 2.Ed. Translated By Bill Hopkins. Berkley and Los Angeles: University of California PRESS, 1976. Original em alemão.