

# ***DER JAHRESLAUF: o gagaku eletroacústico de Stockhausen***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Ivan Chiarelli*

*Instituto de Artes da UNESP – ivancmonteiro@gmail.com*

**Resumo:** Buscamos explorar algumas características da música *gagaku* do Japão e as maneiras com que K. Stockhausen incorporou elementos idiomáticos desta prática a seu próprio estilo composicional na peça *DER JAHRESLAUF*, criando um híbrido sonoro único. Analisamos a escrita instrumental dos saxofones soprano e das flautas piccolo na primeira seção (compassos 1 a 113), atentando às inserções da técnica vocal *yuri*, típica da música *gagaku*.

**Palavras-chave:** Stockhausen. Der jahreslauf. Gagaku. Shōmyō. Técnica vocal yuri.

***DER JAHRESLAUF: Stockhausen's electroacoustic gagaku***

**Abstract:** This paper explores some characteristics of Japanese *gagaku* music, and how K. Stockhausen incorporated its idiomatic elements in his own compositional style for the writing of *DER JAHRESLAUF*, creating a unique sonic hybrid. We will analyse the soprano saxophone and piccolo flute parts of the first section (measures 1 through 113), focusing on the insertions of *yuri* vocal technique, peculiar to traditional Japanese music.

**Keywords:** Stockhausen. Der jahreslauf. Gagaku. Shōmyō. Yuri vocal technique.

## **1. A formação do *gagaku*: música budista**

Há dois pilares importantes na formação da música japonesa: as músicas da China imperial, particularmente as da dinastia Tang (618 a 917 d. C.) e do budismo. Este último entrou no Japão durante o período Nara (século VIII), tornando-se um importante veículo da cultura e das ideias chinesas, dentre as quais estavam a teoria e a prática de cantar e compor cânticos baseados nos textos sagrados (sutras) e nos hinos. Essa arte, conhecida no Japão como *shōmyō* (声明, que pode ser traduzido como “afirmação”, “declaração” ou “indicação”), desenvolveu-se pelo contato de enviados chineses que aportavam em terras nipônicas, bem como pelos missionários japoneses que peregrinavam ao continente, particularmente ao monastério de Yushan, para aprender as devidas técnicas de louvor a Buda por meio do canto. O monastério tornou-se um centro de cultura budista no período, onde japoneses, chineses, tibetanos e indianos se juntavam para estudar os textos sagrados.

Acredita-se que a raiz do *shōmyō* esteja nos antigos hinos védicos indianos. No entanto, sua teoria foi transmitida aos japoneses pelos livros de teoria chineses. Tal teoria não era de propriedade exclusiva do clero, pois a música da corte nipônica (o *gagaku* é uma das práticas orquestrais mais antigas de que se tem notícia, sendo praticado com relativamente poucas alterações desde o século VI; seu nome significa “música elegante, correta ou refinada”) também se originou dos mesmos modelos. É nela que a teoria se manteve

razoavelmente intacta.

Segundo William Malm (MALM, 2000: p. 66~70), há duas escalas principais no *shōmyō*, chamadas de *ryo* e *ritsu*, além de uma terceira que suscita debates entre as seitas religiosas. As escalas principais têm, cada uma, 5 tons principais, fixos, e 2 tons auxiliares, que são interpretados como alterações de suas respectivas notas principais [1]. A terceira escala (mista) é uma combinação das duas principais, chamada *hanryo hanritsu* (literalmente, “meio *ryo* meio *ritsu*”). A teoria musical japonesa determina que as escalas devem ter sua fundamental em notas específicas: escalas *ryo* podem começar nas notas Ré e Sol; escalas *ritsu*, nas notas Mi e Si; e a escala mista, apenas na nota La.

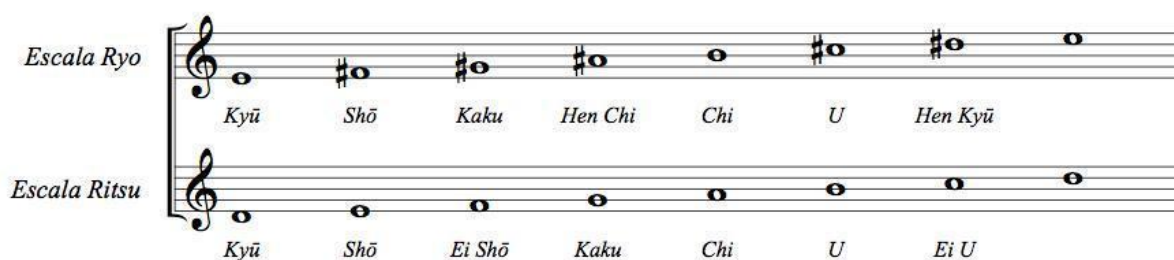


Figura 1 – transcrição das escalas *Ryo* e *Ritsu* em notação ocidental e os nomes das notas em japonês

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

Em termos de ornamentação melódica, considera-se que as notas que compõem cada modo tenham características melódicas distintas, de forma que certas figuras apenas aparecem em certos graus. Por exemplo, apenas *kyū* (a final de um modo) e *chi* (a quinta) podem ser ornamentadas com a figura *yuri* – um movimento de afastamento e retorno à nota, quer ascendente ou descendente, algumas vezes rápido e outras, devagar. (TOKITA; HUGHES, 2008: p. 66) [2]

Há muitos tipos de *yuri*. A técnica básica de todos faz uso de uma oscilação ou pequena mudança na nota, colorindo a linha melódica e provendo um mínimo sentido de ritmo, além de enriquecer o timbre. Diferentemente da música ocidental de origem europeia, que tende a prezar pela emissão da nota de forma pura (ou seja, com afinação precisa), a música japonesa busca as pequenas diferenças na emissão e sustentação do som como maneira de enriquecer a trama sonora. O estilo padrão de interpretação do *shōmyō* implica o uso de notas longas, numa respiração quase circular, criando algo equivalente à prática melismática na música ocidental.

Segundo o pesquisador de música e religião budista Kojun Arai, há dois estilos

principais de interpretação do *shōmyō*, diferenciados principalmente pelo uso da voz decorativa *yuri*: o da seita *Tendai* – tido como um estilo mais feminino e elegante, em que cada *yuri* é desenhado lentamente por meio de respirações longas, o que lhe dá um aspecto mais meditativo – e aquele da seita *Shingon* – visto como mais masculino e dinâmico, onde o *yuri* tem um som mais áspero, e cada linha melódica é subdividida por pausas e cada palavra tem sua própria intonação.

A técnica do *yuri* se estabeleceu como referencial sonoro em diversos outros estilos e gêneros da música japonesa [3], como na sonoridade da flauta *shakuhachi*, no canto acompanhado de *shamisen*, na técnica do *koto* e no fraseado do *hichiriki* na performance do *gagaku* – esta última sendo descendente direta do *shōmyō* budista e de seu acompanhamento instrumental.

## 2. Sobre o *gagaku*

Uma das práticas orquestrais mais antigas no planeta, tendo sobrevivido sob a proteção da corte nipônica com relativamente poucas alterações desde o século VI. Sua origem em comum com o *shōmyō* levou a que muitas cerimônias religiosas incluíssem um grupo de *gagaku* ou *bugaku* [4]. Em tais ocasiões, as músicas de cada um dos grupos (monges e músicos) eram sobrepostas, executadas simultaneamente, muito embora fossem músicas e repertórios diferentes.

O *gagaku* se estabeleceu a partir da mistura de três tradições musicais, a coreana, a hindú e a chinesa. Além disso, tratados musicais foram importados e expandidos [5], e a corte imperial continha, em seus quadros, muitos músicos oriundos da dinastia Tang e diversos de origem coreana. Tamaña variedade de influências, com suas instrumentações e estilos diferentes, atingiram um ápice no século IX. A necessidade de reforma tornou-se evidente e, entre 833 e 850 d.C., o imperador aposentado Saga, assistido por uma equipe de nobres e aristocratas, definiu a orquestra padrão de *gagaku* [6], dividindo o repertório em duas categorias e limitando o número de instrumentos.

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

- PERCUSSÃO – o tambor *dadaiko*, utilizado em peças de dança; o tambor *taiko*, semelhante ao bumbo sinfônico, que evidencia as unidades frasais por meio de marcações rítmicas; o gongo suspenso *shōko*, que marca as subdivisões das frases musicais por meio de batidas individuais; e o tambor *kakko* – um tambor horizontal cujas peles são amarradas por cordas e tocadas com baquetas, que exerce função de regente, controlando o andamento.

- CORDAS – a cítara de seis cordas *wagon* e uma cítara de treze cordas *gakusō*, utilizadas para adicionar colorido tonal e rítmico por meio de padrões pré-determinados; e o

alaúde de quatro cordas *gakubiwa*, utilizado para marcar tempo por meio de *arpeggios*.

- SOPROS – a flauta piccolo *ryūteki*, que apresenta as principais linhas melódicas; a flauta de palheta dupla *hichiriki*, que segue a melodia do *ryūteki* em heterofonia; e o órgão de boca *shō*, principal responsável pela harmonia.

Do ponto de vista teórico, além da base teórica advinda da prática budista, o *gagaku* também se aproveita da teoria musical chinesa como interpretada pelos japoneses. Nela, se reconhece a oitava subdividida em 12 sons não temperados, numa escala cromática que servia de base para a formação de diferentes escalas, cada uma constituída de 7 sons. Em sua versão “niponizada”, restaram os 12 sons da escala cromática e as estruturas escalares *ryo* e *ritsu*, subdivididas em 6 modos: três modos *ryo* e três modos *ritsu*.

A função básica desses modos é a de transpor composições. No entanto, diferentemente da prática ocidental, a transposição no Japão não é ilimitada e o próprio conceito de transposição implica mudanças estruturais na música [7]. Para os ocidentais, acostumados a pensar a música como forma sonora em movimento (necessariamente temporal), a estaticidade do *gagaku* – no qual os elementos formais e progressivos da música foram minimizados de forma a ressaltar a beleza do som como timbre – pode parecer estranha. No entanto, é justamente essa estaticidade que Stockhausen toma como modelo para sua composição que, ironicamente, é um “contador temporal em forma de música”, buscando contrastar movimento à estaticidade.

### 3. O *gagaku* em “O correr dos anos”

Stockhausen compôs *DER JAHRESLAUF* [8] (O correr dos anos) em 1977, por encomenda de Toshiro Kido, para a orquestra do Teatro Nacional de Tóquio, que solicitara a criação de uma peça para dançarinos e orquestra de *gagaku*. Obra única no catálogo do compositor, por seu uso deliberado de gestos e instrumentos tradicionais japoneses, *DER JAHRESLAUF* reflete uma investigação constante do compositor acerca dos extremos de tempo, de mobilidade *versus* imobilidade. Stockhausen ficou impressionado com o senso de exatidão temporal dos japoneses, encontrando, nas artes tradicionais nipônicas, diversos exemplos de suas próprias preocupações: a velocidade de reação dos lutadores de Sumô, em contraste com seu peso; a calma e imobilidade, seguida de gestos precisos e rápidos da caligrafia tradicional [9].

Segundo Robin Maconie (MACONIE, 2005: p. 397), o próprio compositor quis fazer de *DER JAHRESLAUF* um contador de tempo musical de uma maneira contemporânea. Isso se aplica ao título: em alemão, o radical *lauf* – raiz do verbo *laufen* e do substantivo *Läufer* (respectivamente, “correr” e “corredor”) – indica não apenas curso a ser percorrido,

mas também a ação de correr. Na peça, quatro dançarinos-mímicos se movem de forma meticulosa e calculada, em movimentos adequados às tradições do *gagaku* e do teatro *noh*, ressaltando as proporções entre os quatro conjuntos instrumentais que representam, cada um, uma “engrenagem” da passagem do tempo: milênio, século, década e ano. A composição é um cronômetro musical, oscilando entre o fluxo temporal e súbitas interrupções que suspendem o tempo e congelam a ação, numa interpretação da estética japonesa, que busca sempre o momento exato da ação, a beleza na estaticidade e no gesto controlado.

A medida unitária de cada camada de tempo é marcada pelos instrumentos de percussão e varia para cada agrupamento: o bumbo marca o compasso (ano); o bongô marca a década, um conjunto de 7 compassos; a bigorna soa a cada 7 décadas (totalizando 49 compassos), marcando o século. Os harmônios não têm um marcador e, na primeira seção da obra – que se estende do início da obra até o compasso 113 – soam numa lógica interna, em ciclos temporais que correspondem, metricamente, à unidade de tempo dos saxofones (7 compassos). A recorrência do número 7 é de alta importância para o compositor: para Stockhausen, a percepção individual de um conjunto de notas em um dado contexto se altera a partir desse ponto, isto é, com sete notas deixamos de ter sons individuais e passamos a ter massas ou gestos sonoros (STOCKHAUSEN; MACONIE, 2009: p. 49) [10].

*DER JAHRESLAUF* dialoga diretamente com o repertório tradicional japonês, misturando as técnicas composicionais e instrumentais da música de vanguarda europeia às técnicas nipônicas tradicionais, buscando preservar um conjunto de timbres e gestos peculiares à música oriental. Associando os diferentes naipes da orquestra *gagaku* às diferentes temporalidades conceitualizadas na peça, e utilizando sonoridades diferentes para cada conjunto instrumental, o compositor apresenta os milênios (*shō*/harmônios) como uma textura harmonicamente densa, mas lisa; os séculos (*ryūteki*/flautas piccolo) em pontilhismos constantes e fraseados curtos; as décadas (*hichiriki*/saxofones soprano) em pequenos melismas e oscilações de frequência; e os anos (*gakusō*/cravo e *gakubiwa*/violão), em longos contornos melódicos circulares (em afastamento e retorno à uma nota) que, por suas características de envelope ASDR, fazem um contraponto temporal às flautas.

#### **4. O *yuri* em *DER JAHRESLAUF***

Stockhausen incorpora a sonoridade da técnica *yuri* à escrita de *DER JAHRESLAUF*, porém a retira do contexto de longas notas sustentadas, transpondo-a para o domínio instrumental. O que lhe interessa, sonoramente, são as oscilações de frequência, que remetem ao material de trabalho da música eletroacústica. Segundo o musicólogo Alcedo Coenen, ex-assistente do compositor alemão, a técnica composicional de Stockhausen reflete

a imagem de uma galáxia: sua organização interna se baseia numa diferenciação entre *tons centrais* e *tons acidentais* (as estrelas e seus planetas) [11]. Alguns dos tons acidentais relacionados nos textos de Stockhausen em relação às fórmulas são: *eco* (repetição de notas nucleares); *pausa colorida* (sons ruidosos suaves ao invés de uma pausa silenciosa); *variação*; e *modulação (tremolo)*. Note-se que muitos destes acessórios parecem ter origem na prática da música eletroacústica: *eco* e *pré-eco* são efeitos colaterais da gravação em fita; a *pausa colorida* é o ruído da fita correndo pelo gravador; *variação* é a distorção resultante da gravação em fita magnética; e a *modulação* é um efeito eletrônico bastante conhecido, ainda utilizado em sintetizadores que fazem uso de controles de modulação para afetar o som de forma a criar um efeito de *tremolo*. O que era indesejável nos anos iniciais da música eletrônica – a distorção do som – é agora incorporado à criação musical.

Em *DER JAHRESLAUF*, a técnica *yuri* é decomposta em quatro modelos diferentes:

- *sustentação* – sustentação de uma nota sem alteração;
- *linear* – movimento em direção à ou em afastamento de uma nota;
- *circular* – movimento de afastamento e retorno à nota de partida; e
- *oscilatório* – movimento de afastamento e retorno à nota de partida, com mais oscilações que o movimento circular.

Na primeira seção da obra, todos os instrumentos descrevem maneiras diferentes de progressão entre dois pontos. Na camada musical referente ao milênio, os *shō*/harmônios iniciam a peça com um uníssono em torno da nota La<sub>4</sub> (440 Hz), criando subdivisões escalares cada vez maiores até formarem um *cluster* em torno da nota Fá#<sub>6</sub> (1480 Hz) ao fim da seção. Os *ryūteki*/flautas piccolo criam camadas granulares e pontilistas, em que notas repetidas (*ecos*) surgem no âmbito de uma 3ª menor (Dó#<sub>5</sub> - Mi<sub>5</sub>), atingem seu ápice no âmbito de uma 17ª menor (Dó#<sub>5</sub> - Mi<sub>7</sub>) após 7 décadas (*modulação*) e retornam, gradualmente, para o âmbito inicial de 3ª menor.

Já os *hichiriki*/saxofones soprano apresentam pequenos portamentos em torno de notas individuais (*variações*), começando em torno da nota Fá#<sub>4</sub> e desdobrando-se em acordes, atingindo, em sua última abertura, as notas La#<sub>4</sub> - Ré<sub>5</sub> - La<sub>5</sub>. Nesta seção, as cordas soam em intervalos regulares; *gakusō*/cravo e *gakubiwa*/violão se intercalam, soando uma vez a cada compasso, reforçando a percepção de um ponteiro de relógio sugerida pelo *taiko*/bumbo; no entanto, há uma progressão linear em seu fraseado, tanto do ponto de vista rítmico quanto melódico: começando nas notas mais graves dos instrumentos em direção às notas agudas dos registros respectivos do *gakusō* e do *gakubiwa*, e diminuindo a duração das

figuras musicais – inicialmente apenas em semibreves, ao fim da seção encontram-se até quintinas de semicolcheias.

### 5. Análise do *yuri*

Para uma observação do uso da técnica do *yuri*, nossa atenção se concentrará sobre a escrita das flautas *ryūteki* e *hichiriki*. A primeira década apresenta, nas três entradas dos *hichiriki*, três dos quatro modelos melódicos. O primeiro instrumento apresenta um movimento oscilatório ascendente entre Fá#4 e Sol4, repetido duas vezes. Na sequência, o segundo instrumento faz um movimento circular entre as mesmas notas; por fim, o terceiro instrumento faz um movimento linear de Fá# a Sol, no mesmo registro. Assim, ao mesmo tempo em que se aproxima do repertório tradicional, essa ordem de entrada dos instrumentos também representa, de maneira simbólica, um processo de desaceleração, relacionado com o conceito da peça e criando um afastamento, tanto em relação ao repertório japonês, quanto ao repertório ocidental.



Figura 2 – *hichiriki/saxofones-soprano* na primeira década (c. 1 a 7) da obra: movimentos *oscilatório, circular e linear*

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

Algo semelhante se dá com o segundo grupo instrumental, as *ryūteki*/flautas piccolo. Porém, enquanto o movimento direcional dos *hichiriki/saxofones-soprano* é linear, conduzindo do uníssono ao *cluster* no registro agudo, as flautas fazem uma trajetória circular, saindo de um âmbito intervalar pequeno (terça menor, na primeira década), atingindo um

âmbito grande (décima-sétima menor, na sétima década) e retornando ao âmbito pequeno e completando um movimento circular em grande escala. Dessa forma, Stockhausen reforça a coerência discursiva da seção: os mesmos modelos que servem de referência para as oscilações melódicas são encontrados em âmbitos temporais maiores, ajudando a estruturar a forma da composição.

Analisando o grupo dos *ryūteki*, nota-se que as três camadas acabam por criar um *accelerando*. Em síntese granular, quando o tamanho dos grãos diminui além um dado tamanho (cerca de 50 milissegundos), perde-se a possibilidade de reconhecimento de altura e timbre (MENEZES, 2004: p.302). Esse tipo de fenômeno acústico (a possibilidade de identificar e diferenciar o som) já fora endereçado pelo compositor em seu célebre artigo “...wie die Zeit vergeht...”, de 1957. Em *DER JAHRESLAUF*, a partir do compasso 50, esse paralelo é realizado por meio de mudança na técnica instrumental, na transformação gradual das notas de *staccato* para *tenuto*, construindo, dessa maneira, pequenas melodias perdidas no tempo.

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

[a fórmula] espelha de maneira exata minha visão sobre a humanidade, e como minha mente vê os seres, as pedras, as árvores e tudo que vivencio... Assim como um indivíduo não é algo isolado, mas sim uma manifestação de processos muito amplos no cosmos; e dentro de uma galáxia, dentro de um sistema solar, bilhões de pessoas são tão-somente a expressão de um certo movimento, e de uma orientação espiritual interna a esse movimento, e de padrões internos de desenvolvimento processual. Miríades de assim chamadas “vidas humanas” ou outras vidas não são nada além de átomos dentro de uma cobertura unificadora. (STOCKHAUSEN, 1989a: p. 367)

## 6. Conclusão

*DER JAHRESLAUF* é o ápice de uma pesquisa sobre a música nipônica, resultado de um processo que começou de forma mais abrangente em 1966, quando de sua visita ao Japão para uma encomenda que resultaria na obra *TELEMUSIK* – que incorpora, entre outras influências, elementos de música balinesa, africana, japonesa e vietnamita. A música e a cultura orientais ainda se fariam sentir (em graus distintos) em *MANTRA* (1970), *TRANS* (1971) e *INORI* (1973-74), antes que a encomenda de uma obra para instrumentos tradicionais



japoneses levasse o compositor a buscar uma síntese direta das divergentes tradições musicais, germânica e nipônica. Não por acaso, é durante a elaboração de *DER JAHRESLAUF* que Stockhausen concebe a estrutura polivalente da *super-fórmula* que viria a sustentar toda a composição de seu ciclo operístico *LICHT*.

### Referências bibliográficas

ARAI, Kojun; HANAMITSU, Junko. “Artist Interview: Bringing the music of the thousand-year-old shomyo chant tradition to concert hall audiences”, *In: Performing arts Network Japan*. Tóquio: The Japan Foundation, 24/5/2007. Disponível em: <[http://performingarts.jp/E/art\\_interview/0705/1.html](http://performingarts.jp/E/art_interview/0705/1.html)>. Acesso em 17/02/2014.

BEYER, Anders; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Every Day Brings New Discoveries*. Entrevista para a Rádio Dinamarquesa, entre Anders Beyer e K. Stockhausen, conduzida em 8 de Novembro de 1991, em Kürten. Artigo não publicado – cópia pessoal, cedida pela Stockhausen-Stiftung.

COENEN, Alcedo. "Stockhausen's Paradigm: A Survey of His Theories", *In: Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), pp. 200-225.

MACONIE, Robin. *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.

MALM, William P. *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Japão: Kodansha International Ltd., 2000.

MENEZES, Flo. *Acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *In: MACONIE, Robin (org.). Stockhausen sobre a música: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie; tradução Saulo Alencastre*. São Paulo: Madras, 2009.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *DER JAHRESLAUF: für Modernes Orchester, Tonband, Klangregisseur (Partitur – Werk Nr. 47 1/2)*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1994a. Partitura.

\_\_\_\_\_. “Whenever we hear sounds we are changed”, *In: Texte zur Musik 11*. Kürten: Stockhausen-verlag, pg. 285~287. Disponível em: <[http://www.stockhausen.org/licht\\_by\\_malcolm\\_ball.html](http://www.stockhausen.org/licht_by_malcolm_ball.html)>

\_\_\_\_\_. *Texte zur Musik 1977-1984*, Band 5: Komposition. Cologne: DuMont Buchverlag, 1989a.

TOKITA, Alison M.; HUGHES, David W. *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2008.

### Notas

- [1] Seus nomes refletem a condição de alteração: o prefixo *ei* indica que a nota deve ser elevada em meio tom, enquanto o prefixo *hen* indica que a nota deve ser baixada em meio tom. O principal uso dessas notas se dá nos processos de modulação da música (a transposição de ideias melódicas para diferentes escalas), processo que segue normas bem diferentes daqueles no ocidente. Para mais detalhes sobre a teoria musical budista, ver MALM, 2000: pp. 66~70.
- [2] Todas as citações são traduções livres de seus respectivos originais, feitas pelo autor deste artigo.
- [3] Mais detalhes sobre o uso da técnica em TOKITA; HUGHES, 2008: pp. 66, 168 e 210.
- [4] *Gagaku* é o termo geral que designa a música de corte. Quando tocada como acompanhamento para danças, era chamada de *bugaku*; quando apresentadas sem dança, era chamada de *kangen*.
- [5] Em 734, o embaixador Kibi no Makibi levou ao Japão um compêndio chinês de 10 volumes, intitulado “Compêndio de assuntos musicais”, que foi expandido em 1233 por Koma no Chikazane, no volume *Kyōkunshō*, “Seleções para instruções e admoestações”.
- [6] William Malm ressalta que, na história do Japão, isso foi o equivalente à escola de Mannheim.
- [7] Isso é justificado pelo instrumental do *gagaku*, que não pode tocar todas as notas cromáticas necessárias para efetuar todas as transposições necessárias, num caso análogo ao dos instrumentos naturais que limitavam a prática transposicional na música barroca e clássica na Europa.
- [8] Todas as partituras de Stockhausen apresentam o título da obra em letras maiúsculas. Em respeito ao desejo editorial do compositor, todos os títulos de obras suas aparecem grafados dessa forma.
- [9] Cabe lembrar que o idioma japonês, como muitas línguas do extremo oriente, também reflete essa dicotomia. Diferente das línguas ocidentais, que são definidas por contrastes de sons fortes e fracos, o japonês é definido por sons curtos e longos. Além disso, em seu primeiro contato com a cerimônia do chá, Stockhausen ficou encantado em saber que o ritual não tinha como foco as boas maneiras ou sequer o chá, mas sim a precisão de tempo em saber quando e como beber, de forma a apreciar a perfeição do momento (MACONIE, 2005: pp. 396~400).
- [10] Coincidentemente, *DER JAHRESLAUF* foi criada em 1977, ano em que o compositor completou 49 anos de idade (ou seja, sete vezes sete).
- [11] Stockhausen define o acidente (‘Akzidens’ em alemão) como “klangliche Hinzufügung”, ou “adição sonora” [partitura de Plus-Minus, p.5]. O núcleo da ideia musical forma a estrutura serialmente organizada, e os acessórios lhe dão caráter. Note-se que a dicotomia “sons estruturais x sons acidentais” já está presente na teoria musical japonesa, como mencionado no subtítulo 1 (A formação do *gagaku*: música budista), neste trabalho.