

A forma-momento na música da segunda metade do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Henderson de Jesus Rodrigues dos Santos

Universidade do Estado do Rio Grando do Norte - hendersonrodrigues@live.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo demonstrar o desenvolvimento da forma momento, sua relação com as teorias da percepção do tempo e suas dificuldades de realização. Busca-se abordar algumas teorias sobre o tempo que surgiram no século XX e que possivelmente tenham influenciado a criação do conceito. Apresentamos ao final breve relato do desenvolvimento da forma momento em obras de Stockhausen.

Palavras-chave: Stockhausen. Forma-momento. Tempo musical.

The Momentform in the music of the second half of the twentieth century

Abstract: This work shows the development of Momentform, its relationship with the theories of perception of the time and difficulties of realization. We seek to verify some theories about time that emerged in the twentieth century and have probably influenced the creation of the concept. At the end we presented brief report the development of Momentform in works of Stockhausen.

Keywords: Stockhausen. Momentform. Musical time.

1. Apresentação

No ano de 1961, Stockhausen inicia a peça *Momente*. Nesta obra, o compositor procurar sintetizar sua técnica composicional de concentrar-se no momento, no agora. Porém a sistematização de sua forma-momento teria iniciado já nos esboços de *Kontakte*, em 1958, e seria uma de suas temáticas mais reconhecidas. Entretanto suas primeiras tentativas de manipular o tempo musical parecem ter sido já em 1955, em *Zeitmasse*, onde Stockhausen faz experiências sobre a pluralidade de tempos ou andamentos diferentes sobrepostos. O mesmo ocorre em *Gruppen* e *Zyklus*.

O conceito de *continuum*, além de sua crescente busca por conceitos orientais, nortearam a estruturação da forma-momento. A concepção de Stockhausen do tempo musical vivido pode ser bem explicada nas palavras de Peixinho:

Pela própria concepção do tempo musical implícita na organização da obra; a música não preenche o tempo nem o divide metricamente em unidades proporcionais, mas identifica-se a este de maneira tal que se poderá dizer com Stockhausen que ‘a música cria o tempo’. Uma concepção de um tempo de duração de acontecimentos musicais organizados em medidas temporais dá lugar a uma outra, em que o tempo é vivido musicalmente, isto é, torna-se música em contacto com o fluir dos acontecimentos sonoros (PEIXINHO, 2010: 120).

2. O tempo no século XX

Nunes (2011) quando comenta sobre seu aprendizado com Stockhausen sobre o tempo descreve que “o que mais aprendi foi a consciência profunda da relação entre som, duração e discurso. [...] Aprendi com Stockhausen que cada instante contém o passado, o presente e o futuro, que é portado por uma energia vital constante” (NUNES, 2011: 262).

Na música, o ponto de partida para a mobilidade temporal é a percepção. É a partir das diversas formas de escuta consciente de um dado objeto musical que o tempo é percebido (preenchido). Para Ferraz (1998), em ...how time passes... escrito em 1957:

Stockhausen nota que a música é o espaço no qual se realizam relações de ordem no tempo. E o tempo está associado às modificações no campo acústico. Desse modo transformações diferentes implicam tempos diferentes. Sua leitura, assim como tantas outras, estuda o tempo como um resultado do objeto e como determinado pela **percepção** (FERRAZ, 1998: 201 – Grifo nosso).

A percepção temporal na música perpassa a capacidade de apreendê-las de forma consciente, estando este fenômeno relacionado à *Gestalt*¹. Sendo assim, o tempo presente da percepção pode ser alargado pelos processos de transformação da percepção propostos pela música durante o tempo *Cronos*². Ou seja, a manipulação da percepção das partes em um todo e das relações deste todo com as partes, permite um deslocamento da consciência do “agora” e a sensação de um tempo elástico.

3. A forma-momento

Nas palavras de Stockhausen “quando certas características permanecem constantes por algum tempo [...] então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento” (MARCONIE, 2009: 64). O momento conteria, portanto, “um tempo circular, contido em si próprio, não-dramático, não-narrativo, não-teleológico e estático” (IRLANDINI, 2012: 53). Sendo assim, a forma momento seria a sucessão de momentos mais ou menos relacionados entre si, mas que são autônomos e que possuem características identificáveis e mensuráveis, capazes de existir por si só. Conforme Barreiro e Zampranha (2006):

Nesse caso, a música passa a não estar mais articulada pela existência de implicações entre os eventos. Rompe-se, assim, com o princípio teleológico em música. [...] O tempo musical passa a ser experimentado como uma sequência arbitrária de presentes estáticos, de ‘agoras’ (BARREIRO; ZAMPRONHA, 2006: 02).

A construção de eventos com dada complexidade, aparentemente, conduziria o ouvinte a um exercício de busca por coerência, o que se traduziria em um aumento de criação de relações gestálticas entre os pontos sonoros percebidos. Porém Ferraz (1998) explica que sendo a linha do tempo irreversível, os eventos, ou momentos seriam escutados, muitas vezes como um contraponto entre o evento anterior e o posterior.

Assim, a multidimensionalidade temporal só pode ser manipulada até certo ponto, criando a impressão de um tempo que não progride, ou ainda um fluxo estático. Além disto, a

própria presença de momentos distintos correlacionados, cria caminhos temporais diversos. Barreiro e Zampronha apresentam algumas das dificuldades quando se trabalha com a forma momento. Em suas palavras:

Quando se observa a forma-momento mais detidamente verifica-se a dificuldade de se compor o início e o fim de cada momento como meros pontos de demarcação que não configurem um começo ou um fim nos moldes de um discurso musical narrativo. [...] Portanto, embora a proposta de forma momento pregue uma independência entre os momentos, é necessário ter em vista o contexto para que uma ilusão que independência e, conseqüentemente, de não-narratividade possa ser concebida (BARREIRO; ZAMPRONHA, 2006: 04).

Como forma de entendermos como Stockhausen lidou com os problemas apresentados, tentaremos descrever algumas das obras deste autor que se apresentam nesta forma em particular e a organização de suas partes.

4. A construção da forma-momento nas obras de Stockhausen

Kontakte (1958-60) é uma obra que congrega algumas técnicas composicionais. Por um lado o serialismo extremo dá lugar a uma música mais intuitiva, onde as relações sonoras são fundamentadas em relações acústicas e timbrísticas.

Embora *Kontakte* esteja organizada de acordo com a forma-momento, existe no interior da proposta um dialogo entre as sonoridades eletrônicas e instrumentais, apontando para certa direcionalidade do discurso. Isto porque a forma-momento acaba por criar outro tipo de narrativa, uma que se estabelece ao longo das relações entre os momentos.

Sendo assim, observa-se que em sua primeira tentativa de organizar o material musical em momentos, Stockhausen acaba por incluir elementos gerais de um discurso direcional, mas que se apoia em relações acústicas “atômicas³”. Tal relação cria um discurso onde o momento se destaca, tendo em vista a importância do evento, mas do que sua complexidade.

Em *Carré* (1959), obra composta para 4 orquestra e 4 coros à mesma época de *Kontakte*, Stockhausen considerava como sendo a primeira vez que se concentraria na forma-momento (cf. MARCONIE, 2009: 61). Posicionado de forma a envolver o ouvinte, as orquestras e os coros buscam construir relações temporais e espaciais, composta em sua maioria por sons suaves. Stockhausen coloca que trabalhou “na base do começar com o aqui e agora” (MARCONIE, 2009: 62) explicando seu processo composicional em *Carré*. Seu objetivo era criar uma obra em que não se pensasse no passado ou no futuro, abordagem a que chamaria de lírica. Sendo assim, percebemos que o compositor passa a incorporar no seu modo de compor o conceito de momento, esperado em sua música. Para o compositor “é um

método diferente, um jeito de pensar diferente, e leva a música diferente” (MARCONIE, op. cit).

Para Nordin (s.d.), Carré teria sido esboçado ainda na organização do conceito de forma-momento e que teria sido o ímpeto para materializar um conceito de tempo e espaço musical. Uma maior sofisticação do controle dos momentos é portanto percebida em *Carré*. A fim de criar certas relações sonoras entre os momentos e trabalhar com maior controle sobre a complexidade dos eventos, Stockhausen inclui elementos mais melódicos e até figurativos, por meio de palavras (embora poucas) e sons vocais característicos. Nesta obra ele também dá sequência às suas pesquisas com espacialidade.

Por fim, na peça *Momento (1961/64 – 69^d)*, Stockhausen constrói um grande monumento sonoro. Obra composta para soprano solo, coro e 4 grupos de 13 instrumentos, possui uma multiplicidade de estruturas descritas por Stockhausen como sendo “algo na música que é tão único, tão forte, tão imediato e presente quanto possível” (MARCONIE, 2009: 65). Nesta obra, Stockhausen deixa a critério dos instrumentistas a escolha das partes a serem tocadas, ao passo que determina alguns procedimentos para garantir a autonomia dos momentos e para que a forma-momento possa surgir com seu intuito. Ainda que ele construa relações aparentes entre os vários momentos, relacionando-os, ocasionalmente estas relações não serão tão nítidas, uma vez que a imprevisibilidade se instaura na escolha dos momentos.

Se como vimos anteriormente, a relação entre os momentos fundam uma espécie de contraponto, em *Momento*, a própria capacidade do ouvinte de relacionar características ao longo da peça é colocada à prova. Funcionando, portanto como um filtro da memória, a forma aberta, propicia a autonomia dos momentos, além dos trechos de inserção.

Para Amaral, “*Momento* constitui um imenso edifício estético que coloca em prática uma estrutura arquitectural absolutamente prodigiosa” (AMARAL, 2011: 18). Para este autor a obra pode ser considerada uma cantata “que, como sempre em Stockhausen, envolve uma multiplicidade riquíssima de dimensões: a profana, a religiosa, a passional, a poética, a social, a puramente arquitectural e até a etnológica” (AMARAL, 2011: 19).

Stockhausen faz uso de figurações através de diversos textos e gestos vocais, criando vários tipos de ambientes sonoros e metáforas ao longo da peça. Ele mesmo chega a dizer que *Momento* pode ser definida na seguinte frase: “Aquele que beija a Alegria enquanto ela voa; Vive no Alvorecer da eternidade” (MARCONIE, 2009: 71).

5. Conclusão

Como vimos ao longo deste texto, a forma momento foi idealizada tendo em conta a manipulação de pontos e grupo e do *continuum* de Stockhausen. Com esta técnica o compositor pretendia manipular o tempo a fim de apreender o “agora”. Além disto, pretendia-se evitar a narratividade e a hierarquia e tornar o discurso musical uma experiência sonora “infinita” percebida por meio de janelas abertas em cada momento.

Mesmo sendo o conceito de tempo multidimensional “a constituição de uma ‘unidade composicional’ é, pois, composição de um **objeto temporal**, mas não forçosamente de um todo musicalmente acabado” (NUNES, 2011: 157). Assim sendo, o ato composicional por si já promove uma maior ou menor manipulação do tempo.

É importante percebermos os caminhos traçados por Stockhausen na busca por diversificar as formas de manipulação temporal em suas obras. Passando por entidades musicais miméticas e aurais⁵, abstratas e figurativas, melódicas e espectrais ele foi capaz de organizar um sistema vasto de possibilidades, a partir de sua descrição dos pontos, grupos e massas, e as formas de manipular eventos e estruturas. Sendo assim, ele busca alcançar “uma concepção universal, dentro da qual possamos nos mover em diferentes direções de obra em obra e dentro de obras individuais, mas tendo todas as possibilidades de organização disponíveis para nós em cada composição” (MARCONIE, 2009: 63).

A obra *Momento* parece ser um exemplo das possibilidades da forma momento levada a seu mais alto grau de manipulação estética.

Além de Stockhausen, outros compositores desenvolveram abordagens à forma momento. Jorge Peixinho e Salvatore Sciarrino fizeram uso de recursos de conexão entre os momentos centrados em elementos e parâmetros como ressonância dos instrumentos, harmonia, glissando ou técnicas estendidas.

Referências:

- AMARAL, Pedro. *Momento de Stockhausen: uma obra sobre a Mãe Terra*. In. *Newsletter*, Revista, Fundação Caloust Gulbenkian, Número 128, Nov. e Dez. 2011: Lisboa. Consultado em 03 de abril de 2016, <http://www.pedro-amaral.eu/pdf/_reviewsPDF/Momento/FCGNews2COMPLETA.pdf>
- BARREIRO, Daniel Luís e ZAMPRONHA, Edson S. *A Seqüencialidade e as Dilatações e Compressões na Percepção do Tempo Musical*. Caderno de comunicações do fórum CLM 2000, São Paulo: PUC, 2006. Consultado em 28 de maio de 2012, <<http://www.pucsp.br/pos/cos/clm/forum/zambarT.htm>>
- EMMERSON, Simon. *A relação da linguagem com os materiais*. Revista de Performance musical Per Musi. Nº 07 Jan/Jun. Tradução: Sérgio Freire. 2003.



- FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.
- IRLANDINI, L. A. *Gagaku, de Olivier Messiaen*. Per Musi, Belo Horizonte, n.25, p.49-56, 2012.
- MARCONIE, Robin. *Stockhausen sobre a música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Marconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.
- MENEZES, Flo. *Um Olhar Retrospectivo Sobre A História Da música Eletroacústica*. In: _____ (Org.). *Música Eletroacústica*. São Paulo: Edusp, 17 – 48, 1996.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada*. trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera editora e Livraria, 2005.
- NORDIN, Ingvar Loco. *Stockhausen Edition no. 5*, sd. online disponível em: <http://home.swipnet.se/sonoloco2/Rec/Stockhausen/05.html>, acessado em: 30.05.2013.
- NUNES, Emanuel. *Escritos e entrevistas*. Porto: Casa da Música, Ed. Paulo de Assis, 2011.
- PEIXINHO, Jorge. *Jorge Peixinho: escritos e entrevistas*. Porto: Casa da Música, Ed. Paulo de Assis, 2010.

Notas

¹ Cf. Book, 2004

² Termo utilizado em consonância com Nattiez (2005)

³ O termo é usado aqui como propõe Menezes, 1996.

⁴ Possui uma versão concluída em 1972

⁵ Cf. Emmerson, 2003