

Stockhausen

O mestre da luz

O compositor alemão deixa uma obra vasta, profundamente original, caracterizada por uma extraordinária capacidade de invenção, por uma sede irremediável de surpresa. *Por Pedro Amaral*

● Falando da sua relação consigo mesmo, o homem que era com o poeta que nele havia, Borges escreve: "Estou destinado a perder-me, definitivamente, e apenas algum instante de mim poderá sobreviver no outro. [...] Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar no seu ser [...]. Eu hei-de ficar em Borges, não em mim (se é que alguém sou) [...]." Provavelmente todo o artista, provavelmente todo o ser humano se coloca a questão da mortalidade, a finitude do seu ser. Talvez a necessidade de edificar uma obra constitua uma luta desesperada e irremediável contra a morte, e é verosímil pensar que a grandeza do projecto seja proporcional à dimensão íntima desse combate. Numa das suas mais belas páginas, Proust deixa a questão em aberto: o que faz com que um artista não-crente na eternidade da alma, um artista ateu "se sinta obrigado a recomençar 20 vezes um mesmo trecho cuja admiração que irá suscitar levará pouco a pouco o seu corpo comido por vermes, como o pedaço de muro amarelo que pintou, com tanta ciência e fineza, um artista desconhecido para sempre, e meramente identificado sob o nome de Ver Meer [Vermeer]"?

Stockhausen (1928-2007), que, pelo contrário, era um homem profundamente crente, desejou com todas as suas forças uma certa forma de evanescência da sua circunstância terrena, tudo fazendo para que o rasto da sua pessoa humana se

apagasse, cedendo lugar ao "outro", ao compositor, numa perpetuidade imaculada. Para quem, como ele, vivia na religiosa certeza de uma imortalidade espiritual intacta, a terrível sentença de Proust era, antes, um fervoroso designio a alcançar: "Como nome, sou um mito", escreveu. Respeitemos esse desejo de progressivo e inelutável anonimato do homem, com as suas forças e as suas fraquezas, os desejos e as circunstâncias - centremo-nos somente na obra que, doravante, o seu nome designa.

Esquecer a história

Stockhausen representa, pois, uma obra vasta, profundamente original, fecundamente diversa, caracterizada por uma extraordinária capacidade de invenção e de renovamento, por uma sede irremediável de surpresa que, de cada vez, expande as fronteiras da própria arte e nos incita a um modo diferente de nos relacionarmos com a música e de a escutar. Cada obra cultiva e persegue a utopia de um não-condicionamento, uma forma de pureza quase infantil, frente à folha virgem de um papel em branco. Diante das possibilidades potenciais dos instrumentos, vozes e tecnologias, o compositor esforça-se por esquecer a história, o legado, o precedente - ainda que parte dessa história tenha sido escrita por si. Recordo o início dos seus trabalhos em *Hoch-Zeiten* (2001-2002), e a sua obstinação em inventar uma nova forma de dar a ouvir uma massa

coral-orquestral: "Quando ouço uma obra orquestral", dizia-me, "ouço sempre a orquestra, a orquestra como entidade identificável. Terei de procurar um modo de anular isso". E assim foi: coro e orquestra apresentam-se, simultaneamente, em dois auditórios diferentes, ambos subdivididos em cinco grupos, espalhados pelos respectivos palcos, e dirigidos por dois maestros principais e dez assistentes. Ao longo da execução, tem lugar um fenómeno inaudito: um a um, sete fragmentos cantados pelo coro no seu auditório são, por assim dizer, injectados em tempo real, através de colunas, no auditório onde decorre a execução orquestral e, complementarmente, sete fragmentos orquestrais misturam-se à partitura coral no respectivo auditório. No intervalo, coro e orquestra revezam-se, permitindo a cada público ouvir, em seguida, a parte complementar da mesma obra.

Este culto por uma permanente reinvenção



Stockhausen em 1997

da música, da escuta e do modo de compor, está presente praticamente desde o início da obra, no exacto começo da década de 50 - as primeiras três peças do catálogo, *Chöre für Doris, Drei Lieder e Choral*, datam de 1950 e, juntamente com *Sonatine*, para violino e piano, escrita no ano seguinte, constituem aquilo a que poderíamos chamar o "prólogo" da obra, a primeira (e única) definição e aprendizagem dos predecessores directos, os vivos na época: Hindemith e, sobretudo, Schönberg. Aquilo a que Boulez viria a chamar a "liquidação da história" constitui, em Stockhausen, um processo extremamente rápido: em pouco mais de um ano, e ao longo daquelas quatro partituras, fica resolvida a assimilação da herança - e não é fortuito o facto de essa fase inicial culminar numa obra dodecafónica, caracterizada por uma rítmica meio brahmiana meio neoclássica, como o próprio Schönberg poderia ter escrito.

Mas logo em 1951 - e, simbolicamente, logo após a morte de Schönberg - surgem duas outras partituras, *Kreuzspiel e Formel*, onde a herança é, efectivamente, reduzida ao essencial de

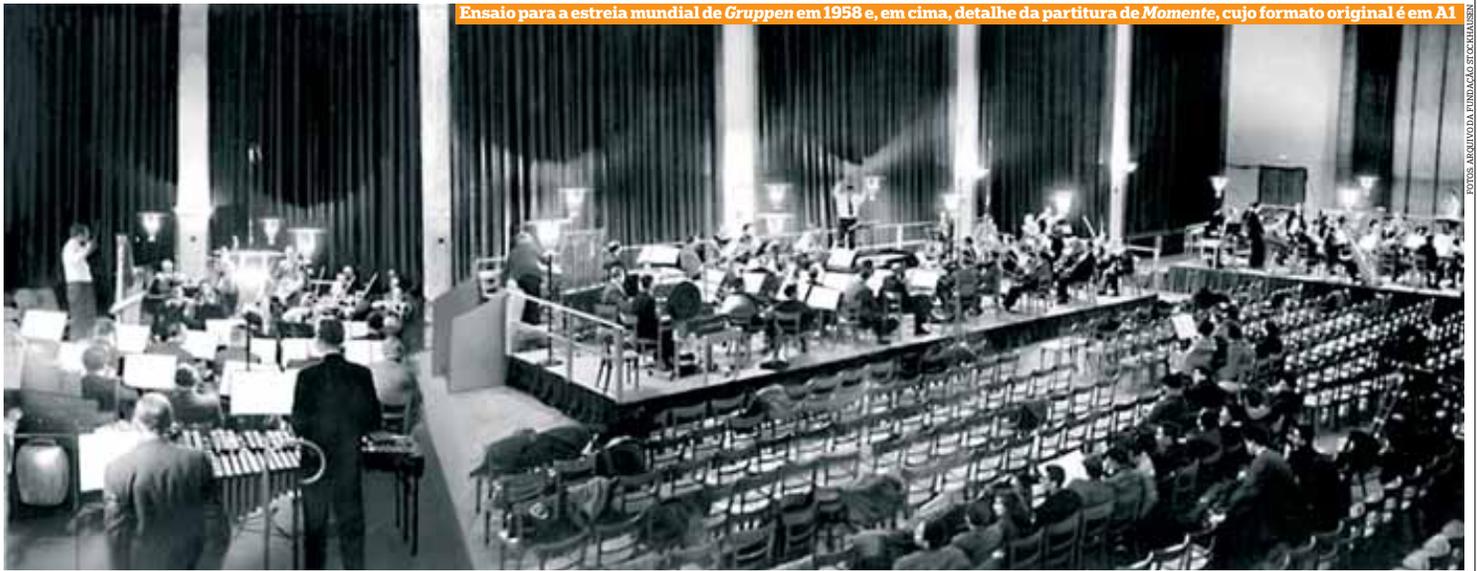
uma técnica que Stockhausen irá progressivamente transpor às várias categorias da linguagem, abandonando qualquer forma de tematismo e concentrando-se numa absoluta abstracção retórica. A ideia tipicamente germânica de um desenvolvimento permanente, que, de Beethoven à Segunda Escola de Viena, funda todo um modo de conceber a música, conhece uma apoteose discreta nesta fase e até finais dos anos 50, tornando-se toda a composição a reactualização permanente de um mesmo núcleo genético que alimenta a totalidade do tecido musical, mas que, ao contrário dos predecessores (e ao contrário do que ainda nos oferece a *Sonatine*), deixa de ser identificável, deixa de ser temático.

Linguagem renovada

As obras seguintes, compostas até 1952, insistem nesta ausência de tematismo, e à medida que as linhas se dissolvem vai emergindo uma concentração extrema em cada "ponto", tomado como unidade individual: nasce a chamada música "pontilística" que, no fundo, representa a redução da herança dodecafónica ao absoluto essencial, desnudada da configuração estilística que a sustentava. *Punkte e Kontra-Punkte* (que, durante muitos anos, permaneceu a "opus 1" do catálogo oficial) correspondem ao culminar desta necessária digestão da história e, aos poucos, partindo deste "grau zero da escrita", Stockhausen vai construindo a sua própria concepção



Ensaio para a estreia mundial de *Gruppen* em 1958 e, em cima, detalhe da partitura de *Momente*, cujo formato original é em A1



FOTOS: ARQUIVADA FUNDADO STOCKHAUSEN

Cinco escolhas

Gruppen (1955-57)

Obra emblemática dos anos 50, *Gruppen* desdobra uma ampla orquestra sinfónica em três grupos, formando um triângulo que envolve o público numa deslocação permanente do fluxo musical através do espaço físico. Estreada em 1958 por três jovens aventureiros – Boulez, Maderna e o próprio Stockhausen – a obra constitui uma apoteose do serialismo e da ideia de um sistema complexo, fazendo convergir num reduzido núcleo genético (uma série de proporções harmónicas e temporais) a globalidade das categorias da linguagem.

Momente (1962-69)

Para coro, soprano e 13 instrumentistas, a partir do *Cântico dos Cânticos* e de diversos fragmentos textuais (versos, cartas íntimas, evocações rituais),

Momente é um verdadeiro paradigma da obra aberta, constituída por três grupos de “momentos”, somando um total de 30 partes cuja sucessão formal é deixada ao cuidado dos intérpretes, segundo um conjunto de regras de funcionalidade. Obra paradoxal que consuma a última etapa da construção da linguagem serial e, no mesmo acto, a destrói inelutavelmente.

Stimmung (1968)

Obra surpreendente, uma das mais belas de todo o século XX, *Stimmung* suspende-nos no interior de uma ampla duração (mais de uma hora de música), na imobilidade de apenas seis notas de um espectro harmónico, cantadas por seis solistas sentados sobre almofadas em posição de meditação. Ponto de partida da chamada “música espectral”, é quase menos uma

obra do que um espaço no qual se entra, se circula e se contempla.

Inori (1973-74)

Subintitulada *Adorações para um ou dois solistas e orquestra*, *Inori* retoma a ideia antiga, de Stockhausen, de fazer repousar toda uma parte da construção musical sobre uma só nota, omnipresente. Um ritual: em palco, a pequena ou grande orquestra (existem duas versões) acompanha um ou dois solistas silenciosos, bailarinos/mimos, que, ao centro, do alto de um pódio, conduzem a acção num sentido propriamente litúrgico.

Licht (1977-2003)

Cerca de um quarto de século de composição praticamente ininterrupta permitiram a Stockhausen concretizar o seu imenso projecto de uma

“heptalogia”, conjunto de sete óperas, cada uma das quais ligada a um dia da semana, para vozes, instrumentos e bailarinos solistas, coros, orquestras, corpo de bailado, mimos e electrónica. Inicialmente concebido como um “Teatro de Deus”, *Licht* (Luz) coloca em cena três personagens simbólicas principais: Michael (o anjo dos exércitos celestes, príncipe da luz, etimologicamente, “o que é como Deus” – Stockhausen via-o como uma representação de Cristo), Eva (a figura feminina, materna) e Lúcifer (anjo com vontade própria, adversário de Deus e de toda a criação humana). A cada personagem está associada uma “fórmula” musical característica (uma concepção tardia da “série”), sendo que a sobreposição das três fórmulas controla todo o tecido musical das sete partes, bem como a estrutura formal que a sustenta.

territórios vastos e praticamente virgens que, uma vez explorados, irão permitir ao artista, numa fase consecutiva e na posse completa dos seus meios, uma estabilização progressiva da linguagem, uma redução do seu território íntimo e um aprofundamento cada vez mais vertical da sua individualidade.

Ao longo dos anos 60, assistimos às mais diversas abordagens da chamada “obra aberta”, à aceitação condicional de morfologias tonais, ou espectrais, ou, por absoluta oposição, à integração de inauditas polifonias de ondas curtas, ao desenvolvimento permanente das vertentes electrónica e concreta, à aplicação de técnicas de colagem e de graus por vezes extremos de improvisação... Mas no começo da década seguinte, a partir de *Mantra* (1970), opera-se uma progressiva estabilização da linguagem, que irá culminar na composição do imenso ciclo operático *Licht* (1977-2003), obra monumental que sintetiza todos os territórios e prospecções, as técnicas e a sapiência composicional de toda uma vida, unindo-se numa concepção que, no fundo, corresponde a uma visão do sentido da existência, no que para Stockhausen ela tinha de viagem infindável no seio de uma cosmogonia.

“Como nome, sou um mito”, escreveu. E assim ficou para a história.

Compositor e assistente de Stockhausen entre 2005 e 2007

da linguagem, formando unidades plurais mais densas e diferenciadas – como as sobreposições temporais de *Zeitmasse* ou a conjugação de sons electrónicos com a voz de uma criança, entoando um texto bíblico, em *Gesang der Jünglinge* (1955-56), ou ainda a deslocação das entidades sonoras pelo espaço-tempo em *Gruppen* (1955-57), onde o sistema é levado ao seu estado

máximo de integração. Todas estas obras, escritas até finais da década e que nos habituámos a ouvir como profundas rupturas, são, na verdade, exemplos de uma progressiva assimilação da história, primeiro na adopção directa do modelo imediato, depois na redução do modelo a determinadas características essenciais e, finalmente, na generalização dessas

características como fundamento de uma linguagem renovada. E assim se compreende aquilo que, de outro modo, poderia parecer um paradoxo: de facto, uma vez integralmente constituída a linguagem serial, os compositores que tanto se haviam esforçado por edificá-la abandonam-na e seguem o seu caminho na prospecção de novos horizontes. Para Stockhausen, o

serialismo foi, de facto, um modo de digerir a história. De a liquidar.

Depois desta página fundamental e colectiva da segunda metade do século XX, emerge uma época de prospecção estritamente pessoal que, em Stockhausen, podemos desdobrar em dois períodos: numa primeira fase, até meados da década de 70, dá-se uma ampla prospecção, na horizontalidade de